الجامعة الإسلامية غزة
عمادة الدراسات العليا
كليـــــــــة الآداب
قسم اللغـــة العربيـــة

الدراما التلفزيونية
مقوماتها وضوابطها الفنية

إعداد الطالب
عزالدين عطية المصري

إشراف
الأستاذ الدكتور / نبيل خالد أبو علي
أستاذ الأدب والنقد – الجامعة الإسلامية بغزة
نائب رئيس مجمع اللغة العربية الفلسطيني

قدم هذا البحث استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير

١٤٣١ هـ - ٢٠١٠ م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية
(دراسة وصفية تحليلية)

إعداد الطالب / عزالدين عطية المصري
قسم اللغة العربية ــ كلية الآداب
الجامعة الإسلامية ــ غزة ــ فلسطين

ملخص : يسعى البحث إلى سبر أغوار الدراما بوجه عام ؟ وما هي دراما السينما والتلفزيون ؟ وبحث طبيعة الفنون المرئية . وكيفية بناء العمل الدرامي المرئي (الفيلم أو المسلسل) ، وهل يبنى كلغة ؟ . وكيفية استخدام الدراما المرئية (سينما و تلفزيون) التقنية والأسلوب لتحقيق أهداف جمالية . وكيف ترتبط هذه الأنساق الجمالية بالسياق الأيديولوجي والتاريخي . عبر تقديم فكرة متكاملة عن آليات صناعة ، وإنتاج الدراما المرئية عامة ، والتلفزيونية خاصة ، بطريقة متسلسلة تشمل آليات إنتاج الدراما التلفزيونية ، من بدء الفكرة إلى أن يتم تقديم العمل على الشاشة ، ومشاهدته وتقيمه ، وذلك بأسلوب يسهم في خلق المتعة لدى المشاهد ، ويساعد المختص على تدريب حسه النقدي ؛ بالتعرف على العناصر الأساسية في عملية صناعة الدراما المرئية ، ويساعده على الفهم والتذوق بشكل أفضل ، من خلال ما يشاهده من أعمال على الشاشة ، ويسهم في ترسيخ أصول ممارسة العملية النقدية ذاتها .

وقد خلص البحث إلى أن وجود دراما مرئية قوية لا يمكن تصوره دون إجراء الممارسة الثابتة ، والمنهجية الناضجة ، للتدريب والبحث والتجريب . أن السينما والتلفزيون لا يصنعها فرد ؛ لأنها صناعة تحكمها قوانين السوق ، وإن أي محاولات لتطويرها ستظل محاولات قاصرة ؛ ما لم تجد من يدعمها على المستوى الرسمي ، أو المؤسسات ، ولن تستطيع أن تقف في وجه الطوفان المرعب من الأفلام التجارية التي أصبحت سلعة عالمية تخضع للمساومة ، ومنطق العرض والطلب . وهذا يتطلب محاولة إيجاد جسم عربي موحد يدعم هذا التيار الجاد والهادف ، ويترجم الأقوال إلى أفعال ، ويضم سينمائيين ونقاد ورجال أعمال . وهذه الأفكار المطلوبة لنظرية السينما ، والنقد السينمائي ؛ لن تنشأ إلا من خلال الإزالة والتجريب ، والعمل على ترسيخ مفهوم السينما الثالثة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Television Drama (components and technical controls)
(Analytical descriptive Study)

Prepared by / EzzElden Ateah Elmasri
Faculty of Art - Arabic debartment
The Islamic University – Gaza - Palestine

Abstract:

The research seeks to explore the depths of what drama is in general? What is the drama of the cinema and television? As well as discusses the nature of visual arts. And how to build visual drama (movies or series), is it built as a language? how to use visual drama (cinema and television) technology and method to achieve aesthetic objectives? And how these aesthetic patterns link with ideological and historical context. By providing a full picture of making mechanisms, production of visual drama in general and television in particular, in a sequential manner mechanisms include the production of television drama, from the start of idea till work is presented on the screen, to watch and evaluate it, in a manner that contributes to entertain a viewer, and assist specialist to train his critical sense; by identifying the key elements in the process of making visual drama, and assists to understand and comprehend it better, through what he watches on the screen, and contribute to consolidate the basics of critical process itself.

The research found that the presence of strong visual drama can not be imagined without constant practice, mature methodology, training, research and experimentation. Cinema and television are manufactured not by individual; because industry is governed by market laws, thus, any attempts to develop it will be lacking; unless it is supported at official level, or institutions, it will not be able to stand against the horrific flood of business films, which has become a global commodity subject to bargaining, and the logic of supply and demand. This requires to find a unified Arab body to support this current serious and purposeful, translate words into deeds and actions, that includes filmmakers, critics, and businessmen. These ideas required for the theory of cinema and film criticism; it would established only through the elimination and experimentation to consolidate the concept of Third Cinema.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإهـــــداء

إلى روح أبي رحمه الله ..

إلى أمي الحبيبة أمدها الله بالصحة وطول العمر ..

إلى زوجتي التي صبرت معي في السراء والضراء ..

إلى روح الرائد مصطفى أبو علي ..

إلى الصديق العزيز وليم نصار ..

وإلى كل من يعمل من أجل الفكرة والحفاظ على الهوية .

عز الدين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكر وعرفان

بكل الشكر والامتنان أتقدم إلى :

أستاذي وأخي الذي كان دوما إلى جانبي ولم يبخل علي بشيء من جهده ووقته .

أ.د. نبيل خالد أبو علي

والذي لن توفيه هذه الكلمات شيئا من حقه .

فجزاه الله عني كل خير .. وأمد في عمره وحفظه من كل سوء .

عز الدين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى كل من وقف إلـــى جـــواري وشـــجعني لإتمام هذا العمل .

الشـــكر موصـــول إلـــى أخـــي وصـــديقي / **د. كمـــال غنـــيم** ، والأستاذ الكريم / **د. عاطف أبو حمادة** ؛ على ما تفضلا بـــه مـــن التكـــرم بالصبر على قراءة البحث رغم حجمه الكبير والموافقة على مناقشتي فيه ..

والشكر موصول كذلك للأخ / د. زياد مقداد ، عميد الدراسات العليا ،

كما أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساهم معي وساعدني في إنجـــاز هـــذه الرسالة وأخص بالذكر زوجتي الحبيبة التي سعت دوما إلي تـــوفير كـــل مـــا تستطيع من وقت وجهد لتوفير الجو المناسب لي للدراسة والبحـــث . وشـــكر خاص إلى عائلة الأخ ياسر أبو هين لمساعدتي في إدخال الكتب والمراجع وأنا في السجن وإلى والدة الصديق محمد عبد الجواد والتي عانت كثيرا من أجـــل مساعدتي في إدخال المراجع وتهريب المسودات الأولـــى للبحـــث وأنـــا فـــي السجن .

وأشكر كل الذين ساعدوني في طباعة البحث وتنسيقه / أخـــي عطّـــاف وأختي إيمان والعزيزة علا . مع شكري لكل من وقف معي وســـاعدني مـــن الأخوة والأصدقاء . للجميع شكرا لكم وجزيتم خيرا .

عزالدين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرست الموضوعات

- **المقدمة :** ١
- **تكامل الفنون الدرامية الثلاثة :** ٣
- **الاختلاف بين كل من المسرح والسينما و التلفزيون :** ٦
- **نشأة النقد السينمائي و التلفزيوني :** ٨
- الدراسات النقدية والدراما التلفزيونية ١٥
- المنهج السيموطيقي ودراسة السينما : ١٧
- **أفق البحث وأدواته :** ٢٠

الفصل الأول

(مفهوم الدراما ونشأتها)

- **تمهيد :** ٢٧
- **أشكال التعبير الإنساني وأنواعه :**..... ٢٧

١- **وسائل تعبير لفظية :**..... ٢٨

٢- **وسائل تعبير غير لفظية :**..... ٣٠

ا- لغة الإشارات: ٣٠

ب- لغة الحركة والأفعال: ٣٠

ج – لغة الأشياء : ٣٠

- **المبحث الأول (تعريف الدراما)**
- **تعريف الدراما :** ٣٣
- **الدراما في الحياة :**..... ٣٧
- **مولد الدراما ونشأتها :** ٣٨

- **المبحث الثاني(أهمية الدراما وخصوصيتها وطبيعة اللذة الدراماتيكية)** ٤٢
- **أهمية الدراما وخصوصيتها ، وطبيعة اللذة الدراماتيكية :**..... ٤٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **المبحث الثالث (أنواع الدراما وأجناسها " ألوانها ") ٤٦**
- **أنواع الدراما وأجناسها : ٤٦**

أ- دراما سمعية : ٤٦

١- الشعر الدرامي : ٤٧

٢- الدراما الإذاعية : ٤٩

- **كيف بدأت الدراما الإذاعية :..... ٤٩**
- الدراما الإذاعية العربية: ٥١
- الإذاعة الفلسطينية : ٥٣
- **البناء الفني للدراما في الراديو : ٥٤**

١- اختيار الموضوع :..... ٥٤

٢- اختيار عنوان للتمثيلية :..... ٥٤

٣- الحبكة :..... ٥٥

٤- الشخصيات : ٥٥

٥- الحوار :..... ٥٥

ب- الدراما المرئية : ٥٦

١- الدراما المسرحية (المسرح) : ٥٦

٢- دراما الدمى وخيال الظل :..... ٥٨

- أنواع الدمى : ٦٠

أ- الدمى الخيطية (الماريونيت – Marionette) : ٦٠

ب- دراما ومسرح عروسة القفاز : (Glove Puppet) : ٦١

ج- دراما ومسرح الأرجوز : ٦١

د- دراما دمي العصا (Rod Puppet) : ٦٢

ه- دراما عرائس خيال الظل (Shadow Puppets) : ٦٢

ز- دراما المسرح الأسود أو المسرح السحري : ٦٢

٣- الدراما السينمائية (السينما) : ٦٣

٤- الدراما التلفزيونية (التلفزيون) : ٦٦

- **المبحث الرابع (ألوان الدراما وقوالبها الفنية) ٧٠**
- **ألوان الدراما وقوالبها الفنية :..... ٧٠**

أولا- التراجيديا (Tragedy) المأساة :..... ٧٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا- **الكوميديا (Comedy) الملهاة :**..... ٧٣
- **أنواع الكوميديا :**..... ٧٥
أ- الكوميديا القديمة : ٧٦
ب- الكوميديا الوسطي : ٧٦
ج- الكوميديا اليونانية الحديثة :..... ٧٦
- أنواع أخرى من الكوميديا :..... ٧٧
١- الكوميديا ذات الأحبولة : ٧٧
٢-الكوميديا الخاصة بالعادات :..... ٧٧
٣- الكوميديا الخاصة بالأخلاق الطبيعية :..... ٧٧
٤- الكوميديا الرزينة :..... ٧٧
٥- الكوميديا التهكمية :..... ٧٨
٦- كوميديا الأفكار : ٧٨
٧- الكوميديا الرومانتيكية :..... ٧٨
ثالثا- الميلودراما (Melodrama - الدراما الموسيقية) :..... ٧٨
رابعا- الفارس (Farce – المهزلة) :..... ٨٤
خامسا- التراجكوميدية (Tragicomedy) : ٨٨
سادسا- السايكودراما (secodrama – الدراما النفسية) :..... ٩٠
سابعا- المونودراما (Monodrama – دراما الشخص الواحد) :..... ٩٢

الفصل الثاني

(الدراما التلفزيونية)

- **نظرة عامة :**..... ٩٦
- **المبحث الأول**

(نشأة الدراما التلفزيونية وعلاقتها بالأجناس الأدبية الأخرى) :..... ٩٨
- **نشأة الدراما التلفزيونية :**..... ٩٨
- **دور دراما التلفزيونية وأهميتها :**..... ٩٨
- **علاقة الدراما التلفزيونية بالأجناس الأدبية الأخرى (الاقتباس)**..... ١٠٠
- **الاقتباس - (adaptation) :**..... ١٠٥

- **المبحث الثاني (أشكال التأليف الدرامي التلفزيوني) :**..... ١٠٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- الفيلم الروائي :..... ١٠٨
٢- التمثيلية " السهرة الدرامية " :..... ١١٣
٣-المسلسل :..... ١١٥
٤-السلسلة :..... ١١٨
٥- المسرحية التلفزيونية :..... ١١٨
٦- الديكودراما (الدراما التسجيلية – Docudrama) :..... ١٢٠
٧- دراما البرامج (Dramtiec Programs) :..... ١٢٢
٨- الصور المتحركة والعرائس(Animation and Puppets):..... ١٢٣
٩ – دراما الأغاني :..... ١٢٧
١٠- دراما الإعلانات (Advertising) :..... ١٢٩

- **المبحث الثالث (البناء الفني للدراما التلفزيونية) :**..... ١٣٣
١- العرض والتغيرات الفجائية :..... ١٣٣
٢- العقدة :..... ١٣٤
٣- الحل :..... ١٣٤
- اختيار الموضوع :..... ١٣٥

الفصل الثالث

(النص الدرامي قواعد بنائه وطبيعته)

- **النص الدرامي قواعد بنائه وطبيعته :**..... ١٣٨

- **المبحث الأول (الفكرة – Subject) :**..... ١٤٠
- **الفكر والمعني في النص الدرامي :**..... ١٤٢
- **الفكر والوعي عند الكاتب :**..... ١٤٤
- **الدراما وقضية الفكر الديني :**..... ١٤٨

- **المبحث الثاني (الحدث – Dramatic action):** ١٥١
- **مراحل عمل الحدث الدرامي :**..... ١٥٣
أ- الإرادة الواعية:..... ١٥٤
ب- مرحلة مواجهة الصعوبات:..... ١٥٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **أنواع الحدث :**..... ١٥٤
١ الحدث السلفي :..... ١٥٤
٢ الحدث الصاعد :..... ١٥٥
٣ الحدث الهابط :..... ١٥٥

- **المبحث الثالث (الحبكة – The Plot) :** ١٥٦
- **مفهوم الحبكة :**..... ١٥٦
- **العناصر والمقومات الأساسية التي تسهم في صياغة الحبكة :**..... ١٥٨

أ- التحضير الدرامي :..... ١٥٨
- المشهد الافتتاحي " التقدمة " :..... ١٥٩
١- الوضوح :..... ١٥٩
٢- جذب الانتباه :..... ١٥٩

ب- الاغتراس :..... ١٦٠
١- اغتراس مادي :..... ١٦٠
٢- اغتراس بالحوار :..... ١٦٠
٣- الاغتراس بأحداث بسيطة :..... ١٦١

ج- المؤشرات :..... ١٦١

د- التشويق :..... ١٦٢
- أنواع التشويق :..... ١٦٤
- صور التشويق :..... ١٦٦

هـ -المفاجأة :..... ١٦٧

و- المفارقة الدرامية :..... ١٦٨

ز- التباين :..... ١٧٠
- أنواع التباين:..... ١٧٣

ح- الصعوبات : (العقبات والتعقيدات) :..... ١٧٢

ط- النهاية :..... ١٧٣
أ- الأزمة الكبرى ، (القمة- الذروة الكبرى – Climax) :..... ١٧٣
ب- الحل أو النتيجة والانكشاف :..... ١٧٥
ج- المشهد الأخير :..... ١٧٥

ي- المشهد الإجباري (Obligatory Scene) :..... ١٧٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **أصناف الحبكة :** ١٧٧
  ١- حبكة رواية الهدف :..... ١٧٧
  ٢- حبكة رواية القرار :..... ١٧٨
  ٣-حبكة رواية مزيج من الهدف والقرار :..... ١٧٨
  ٤- حبكة رواية الاكتشاف :..... ١٧٨
- **الكاتب والحبكة :**..... ١٧٩

- **المبحث الرابع (القصة (الرواية أو الحكاية) :** ١٨١
- **القصة التلفزيونية :**..... ١٨٢
- **الأنواع المختلفة من الرواية أو القصة :**..... ١٨٤
- **العناصر الرئيسة للصيغ القصصية :**..... ١٨٥
  أ- الفكرة الأساسية أو استراتيجية العمل :..... ١٨٦
  ب- التوازن :..... ١٨٧
  ج- الاضطراب .. أو اللا توازن :..... ١٨٨
  د- الهدف والخطة :..... ١٨٨
  هـ- البطل أو الشخصية الرئيسة :..... ١٨٩
  و- القصص الفرعية :..... ١٨٩

- **المبحث الخامس (الشخصية - Character) :**..... ١٩١
- **تعريف الشخصية :**..... ١٩١
- **الفرق بين الشخصية العادية والشخصية الدرامية :**..... ١٩٣
- **الشخصية العادية والخلق الطبيعي :**..... ١٩٣
- **الشخصية الدرامية :**..... ١٩٤
- **صفات الشخصية الدرامية (صفات الخلق الطبيعي الدرامي) :**..... ١٩٥
- **الوحدة :**..... ١٩٦
- **التنوع :**..... ١٩٦
- الواقعية :..... ١٩٦
- المصداقية ١٩٦
- العاطفية :..... ١٩٧
- الوضوح :..... ١٩٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- المنطقية :..... ١٩٧
- المحدودية :..... ١٩٨
- **خواص الشخصية التلفزيونية :**..... ١٩٨
- **رسم الشخصية في العمل الدرامي :**..... ١٩٩
- **أسس خلق الشخصية :**..... ٢٠٠
- **كيف يأتي الكاتب بشخصياته :**..... ٢٠١
- **كيف نبني الشخصية :**..... ٢٠٢
- **مراحل رسم الشخصية :**..... ٢٠٣
- **الخطوط والأبعاد الرئيسة لرسم الشخصيات :**..... ٢٠٣
- **التصوير الساكن والمتحرك للشخصية :**..... ٢٠٤
- **سمات وقيم مهمة في رسم الشخصية :**..... ٢٠٥
- **التفاعل بين الشخصيات الدرامية :**..... ٢٠٨
- **أنواع الشخصيات :**..... ٢٠٩

١- شخصية رئيسية :..... ٢١٠
٢- الشخصيات الثانوية (الشخصية المعاونة – النكرات) :..... ٢١٠
٣- الشخصية المسطحة :..... ٢١١
٤- الشخصية المدورة : (المجسمة ، المستديرة ..) : ٢١٢
٥- الشخصيات التاريخية :..... ٢١٢
٦- الشخصية الشعبية :..... ٢١٣
٧- الشخصية النمطية (الطراز أو النموذج) :..... ٢١٣
٨- الشخصية البسيطة :..... ٢١٤
٩- الشخصية المركبة :..... ٢١٤
١٠- الشخصية المرضية :..... ٢١٥
١١- الشخصية الشريرة :..... ٢١٥
١٢- الشخصية حاملة الأفكار :..... ٢١٥
١٣- الشخصية الضدية :..... ٢١٦
١٤- الشخصية المناقضة (الستارية) :..... ٢١٦
١٥- الشخصية الحافزة :..... ٢١٦
١٦- الشخصية النائبة :..... ٢١٦
١٧- الشخصية الغائبة :..... ٢١٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٨- شخصية الراوي أو المعلق :..... ٢١٧
- **أسماء الشخصيات :**..... ٢١٨
- **كيفية تقديم الشخصية داخل العمل للمشاهد وتطويرها :**..... ٢٢٠
- **تطوير الشخصية :**..... ٢٢٣

- **المبحث السادس (الصراع - Conflict) :**..... ٢٢٥
- **الصراع الطبيعي والصراع الدرامي :**..... ٢٢٥
- **أنواع الصراع :**..... ٢٢٦
- **صور ودرجات الصراع :**..... ٢٢٨

أ- صراع ساكن :..... ٢٢٨
ب- صراع واثب :..... ٢٢٨
ج- الصراع الصاعد :..... ٢٢٩
د- صراع راهص :..... ٢٢٩

- **العناصر الواجب توفرها في الصراع حتى يكون جيداً :**..... ٢٢٩

- **المبحث السابع (الزمان والمكان - Time & Space) :**..... ٢٣١
- **وحدة الزمان ووحدة المكان في العمل الدرامي :**..... ٢٣٢

أولاً : الزمان :..... ٢٣٣
- **ماهية الزمن ومعناه :**..... ٢٣٣
- **مفاهيم الزمن وأنواعه :**..... ٢٣٥

١- الزمن الطبيعي (الفيزيائي) :..... ٢٣٥
٢- الزمن الباطن :..... ٢٣٦
٣- الزمن النفسي :..... ٢٣٦
٤- الزمن الصناعي :..... ٢٣٧
٥- زمن التنفيذ :..... ٢٣٨

ثانيا : المكان :..... ٢٣٩
- **أنواع الحيز الروائي :**..... ٢٤١
- **المكان (الحيز) في الفن الدرامي :**..... ٢٤٢
- **رؤية المكان الفيلمي :**..... ٢٤٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع

الإعدادات الدرامية للنص

- **الإعدادات الدرامية للنص :** ٢٤٦
- **مفهوم النص :** ٢٤٦
- **الجمهور وعلاقته بالنص :** ٢٤٨

- **المبحث الأول (السرد والسرد التلفزيوني) :** ٢٤٩
- **مفهوم السرد :** ٢٤٩
- **أشكال السرد ومستوياته :** ٢٥١
- **عناصر السرد :** ٢٥٢
- **السرد السينمائي (التلفزيوني) وطبيعته :** ٢٥٤

- **المبحث الثاني (اللغة في السينما والتلفزيون) :** ٢٥٧
- **لغة الصورة في السينما والتلفزيون :** ٢٥٨
- **الاستعارة في لغة السينما والتلفزيون :** ٢٦١
- **الاستعارة السينمائية :** ٢٦٤

- **المبحث الثالث (الحوار في السينما والتلفزيون) :** ٢٦٧
- **الحوار : مفهومه وأهميته ووظائفه :** ٢٦٧
- **طبيعة الحوار الدرامي :** ٢٧٠
- **وظيفة الحوار :** ٢٧٢
- **أنواع الحوار :** ٢٧٥

١- المونولوج : ٢٧٥
٢- الديالوج : ٢٧٦
٣- الحوار التوضيحي : ٢٧٦
٤- الحوار القافز أو المتقطع : ٢٧٦
٥- الحوار الميت : ٢٧٧
٦- الحوار الصامت : ٢٧٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **الحوار في السينما والتلفزيون :..... ٢٧٨**
- **محاذير واتجاهات مستحبة في الحوار :..... ٢٨٢**

- **المبحث الرابع (السيناريو) :..... ٢٨٦**
- **تمهيد :..... ٢٨٦**
- **تعريف السيناريو :..... ٢٨٩**
- **كاتب السيناريو :..... ٢٩٣**
- **صفات كاتب السيناريو :..... ٢٩٥**
- **موضوع السيناريو :..... ٢٩٨**
- **آليات وتقنيات بناء السيناريو :..... ٢٩٨**
- **مراحل كتابة السيناريو :..... ٣٠١**
- **بناء المشهد :..... ٣٠٦**
- **البدايات والنهايات :..... ٣٠٧**
- **أولا : البداية أو التمهيد :..... ٣٠٩**
- **ثانيا : الوسط (كتابة القصة الدرامية) :..... ٣٠٩**
- **ثالثا : النهاية أو الحل:..... ٣١٠**
- **أنواع السيناريو :..... ٣١٠**

١- السيناريو المبدئي (Master Scene Script) :..... ٣١٠

٢- السيناريو التنفيذي (Shooting Script) :..... ٣١٠

٣- رسومات التتابع (Story Board) :..... ٣١٠

- **أشكال السيناريو :..... ٣١٢**

١- الشكل المتوازي (Parallel Form) :..... ٣١٢

٢- الشكل المتقاطع (Cross Form) :..... ٣١٤

٣- الشكل التنفيذي (Shooting Form) :..... ٣١٥

الفصل الخامس

(الإعدادات الفنية والتقنية للنص ومراحل التنفيذ)

- **الإعدادات الفنية والتقنية للنص ومراحل التنفيذ :..... ٣١٨**

- **المبحث الأول (الإخراج) :..... ٣١٩**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **فن الإخراج (الميزانسين) :..... ٣١٩**
- **الميزانسين و الصورة المرئية :..... ٣٢٠**
- **المخرج** (تعريفه ، صفاته ، مهمته ..) **:..... ٣٢٢**
- **صفات المخرج :..... ٣٢٧**
- **علاقة المخرج بالنص :..... ٣٢٩**
- **المخرج وصناعة اللقطة والتكوين :..... ٣٣٠**
- **المخرج والجمهور** (علاقة المخرج بواقعه وبالجمهور) **:..... ٣٣٣**
- **المخرج والممثل :..... ٣٣٦**
- **أساليب الإخراج وقواعده :..... ٣٤١**
- **المخرج ومساعدوه :..... ٣٤٤**

أ – مساعد المخرج الأول :..... ٣٤٦

ب– المساعد الثاني (ملاحظ السيناريو – Script Girl) ، الاسكريبت :.... ٣٤٧

ج – الكلاكيت :..... ٣٤٨

- **المبحث الثاني (التمثيل) :..... ٣٤٩**
- **فن التمثيل عند العرب :..... ٣٥٢**
- **فن التمثيل وأثره في نمو الفن الدرامي :..... ٣٥٥**
- **الممثل (المشخص – Actor) :..... ٣٥٦**
- **اختيار الممثل :..... ٣٥٩**
- **معايير اختيار الممثل :..... ٣٦٠**
- **الممثل النجم : ٣٦٠**
- **موارد الممثل وتدريبه :..... ٣٦١**
- **منهج ستانيسلافسكي في إعداد الممثل :..... ٣٦٢**
- **العناصر والمهارات الفنية الضرورية للمثل في عملية الإبداع :..... ٣٦٥**
- **أولا : الإلقاء :..... ٣٦٦**
- **ثانيا : التعبير الجسدي : ٣٦٦**

١. الاسترخاء (تحرير العضلات) :..... ٣٦٧

٢. التركيز :..... ٣٦٨

٣. الخيال :..... ٣٦٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤. تقسيم العمل إلى وحدات ومهمات :..... ٣٦٩
٥. الإحساس بالصدق والإيمان :..... ٣٧٠
٦. التكيف :..... ٣٧١
٧. الممثل يعيش اللحظة :..... ٣٧١
٨. التحولات في الأداء :..... ٣٧٣
٩. الإصغاء :..... ٣٧٤
١٠. التلقائية :..... ٣٧٤
١١. الاتصال :..... ٣٧٥
١٢. التوقيت :..... ٣٧٦
١٣. الحركة واستغلال الجسم :..... ٣٧٦
١٤. التحضير :..... ٣٧٨
- الذاكرة الانفعالية :..... ٣٧٩
- الذاكرة الافتراضية :..... ٣٨٠
١٥. البعد عن التصنع :..... ٣٨٢
- **التمثيل السينمائي :**..... ٣٨٣
- **الفروقات بين التمثيل على المسرح وفي السينما :**..... ٣٨٣
- **كيف يعمل الممثل :**..... ٣٨٤
- **مذاهب الأداء التمثيلي :**..... ٣٨٧
- ١- المدرسة الكلاسيكية :..... ٣٨٨
- ٢- المدرسة الأسلوبية :..... ٣٨٨
- ٣- المدرسة التوازنية :..... ٣٨٨
- **المنهج التلقائي في الأداء التمثيلي :**..... ٣٨٨
- **توجيه الممثل في موقع التصوير :**..... ٣٨٩

- **المبحث الثالث (التقنيات العملية لتنفيذ النص – الصورة المرئية) :**..... ٣٩١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **الصورة المرئية (السينمائية والتلفزيونية) :..... ٣٩٤**
- **صفات المصور السينمائي :..... ٤٩٨**

١- التكوين الجمالي للصورة المرئية (Composition):..... ٤٠٠

- **القواعد الأساسية للتكوين :..... ٤٠٣**
- **العناصر المرئية للتكوين :..... ٤٠٤**

أولا : الأجسام (Figure) :..... ٤٠٥

ثانيا : الكتلة (Mass) :..... ٤٠٧

ثالثا : الحركة (Motion) :..... ٤٠٨

رابعا : التوازن المرئي (Balance) :..... ٤٠٩

خامسا : العمق (Depth) :..... ٤١١

سادسا : التباين (Contrast):..... ٤١٢

سابعا : تحديد الكادر (Framing) :..... ٤١٢

ثامنا : المعنى داخل الكادر (Subtext) :..... ٤١٣

- **قواعد التكوين في الصورة المتحركة :..... ٤١٤**

٢- الحركة في الصورة المرئية :..... ٤١٦

١- الحركة الفعلية (حركة الموضوع) :..... ٤١٩

٢- حركة الطبيعة :..... ٤٢٠

٣- حركة الإضاءة :..... ٤٢١

٤- حركة الكاميرا أو الحركة النسبية (Relative Motion) :..... ٤٢٢

٥- الحركة الناتجة عن المونتاج (Editorial Motion) :..... ٤٢٢

٣- اللقطات والزوايا (Shots & Angle) :..... ٤٢٣

- **اللقطات وأحجامها :..... ٤٢٣**
- **أحجام اللقطات وأنواعها :..... ٤٢٤**

أولا : (المنظر) أو اللقطات الثابتة :..... ٤٢٥

١- اللقطة الكاملة (العامة - Long Shot Wide Shot) :..... ٤٢٥

٢- اللقطة التأسيسية (Establishing or Master Shot) :..... ٤٢٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣- اللقطة العامة المتوسطة (Medium Long Shot) :..... ٤٢٧
٤- اللقطة المتوسطة (M – S) :..... ٤٢٧
٥- اللقطة المتوسطة القريبة (Medium Close up) :..... ٤٢٨
٦- اللقطة القريبة (Medium Big Close up) :..... ٤٢٨
٧- اللقطة الكبيرة (Close up) :..... ٤٢٨
٨- اللقطة الكبيرة جدا (Super Close up) :..... ٤٢٩
٩- اللقطات الاعتراضية أو المقطوعة (Cut Away) :..... ٤٢٩
اللقطة المقطوعة (Cut in) :..... ٤٣٠
١٠- اللقطة الإضافية :..... ٤٣٠
١١- اللقطة اللابؤرية (Rack Focus) :..... ٤٣١
ثانيا : حركة الكاميرا (المنظر أو اللقطات المتحركة) :..... ٤٣١
أ – ما ينتج عن حركة رأس الكاميرا ، في حال ثبوتها في مكانها :..... ٤٣١
١- اللقطة الاستعراضية (Pan) :..... ٤٣١
٢- اللقطة الرأسية (Tilt up-Tilt down) :..... ٤٣٣
ب- اللقطات المتنقلة (Traveling) :..... ٤٣٣
١- الكاميرا المثبتة على جسم المصور (Carrying) :..... ٤٣٤
٢- الكاميرا المثبتة على منصة ، أو حامل متحرك :..... ٤٣٤
٣- الكاميرا المثبتة على رافعة :..... ٤٣٥
ثالثا : (المنظر) أو لقطات حركة عدسة الكاميرا (Zoom Lens) :..... ٤٣٦
رابعا : لقطات وجهة النظر :..... ٤٣٧
١- اللقطة الموضوعية (Objective Shot):..... ٤٣٧
٢- القطة الذاتية (Subjective Shot) :..... ٤٣٧
٣-لقطة فوق الكتف (Over Shoulder) :..... ٤٣٧
٤-لقطة رد الفعل (Reaction Shot) :..... ٤٣٨
- **زوايا الكاميرا والتصوير :**..... ٤٣٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا : أنواع الزوايا من حيث علاقة الموضوع المصور بالكاميرا :..... ٤٤٠
الزاوية الرأسية (Vertical Angle) :..... ٤٤٠
١- لقطة مستوى العين (Eye - level shot) :..... ٤٤١
٢- لقطة الزاوية المنخفضة (Low – angle shot):..... ٤٤١
٣- زاوية منخفضة جدا (Extreme Low Shot) :..... ٤٤١
٤- لقطة الزوايا العليا (High – angle shot) :..... ٤٤٢
٥- زاوية مرتفعة جدا (Extreme High Shot) :..... ٤٤٢
٦- لقطة حامل الميكروفون (Boom shot) :..... ٤٤٢
٧- زاوية عين الطائر (Birds Eye View) :..... ٤٤٢
ثانيا : زوايا حركة الكاميرا أفقيا على محورها :..... ٤٤٣
الزاوية الأفقية (Horizontal Angle) :..... ٤٤٣
١- زاوية مواجهة كاملة (Full front face) :..... ٤٤٣
٢- ثلاثة أرباع مواجهة (3\4 Front) :..... ٤٤٣
٣- زاوية جانبية (بروفيل – Side Angle) :..... ٤٤٣
٤- زاوية ثلاثة أرباع خلفية (Rear 3\4) :..... ٤٤٣
٥- زاوية خلفية (Back Angle) :..... ٤٤٣
٦- زاوية الكاميرا المنحرفة أو المائلة (Oblique Angle) :..... ٤٤٤
ثالثا : أنواع الزوايا من حيث التوظيف :..... ٤٤٤
١- الزاوية الموضوعية (Objective Angle) :..... ٤٤٤
٢- الزاوية الذاتية (Subjective Angle) :..... ٤٤٤
٣- زاوية وجهة النظر (Point of view Angle) :..... ٤٤٥
٤- لقطة الزاوية المنعكسة :..... ٤٤٥
٤ – العدسات والمرشحات والتركيبات الإضافية :..... ٤٤٦
- **ما هي العدسة ؟ :..... ٤٤٦**
- **أنواع العدسات :..... ٤٤٨**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- العدسة العادية أو القياسية:..... ٤٤٨
٢- العدسة ذات الزاوية الواسعة :..... ٤٤٩
٣- عدسة عين السمكة :..... ٤٤٩
٤- العدسة طويلة البعد البؤري :..... ٤٥٣
٥- العدسة المقربة أو ضيقة الزاوية :..... ٤٥٠
٦- عدسة ماكرو :..... ٤٥٠
٧- العدسات متغيرة البعد البؤري :..... ٤٥٠
٨- العدسات المرآتية :..... ٤٥١
٩- عدسات التلسكوب :..... ٤٥١
١٠- عدسات التصوير الجوي :..... ٤٥١
١١- عدسات محولة (دوبلير) :..... ٤٥١
- **المرشحات (الفلاتر) والتركيبات الإضافية للعدسات :**..... ٤٥٢
- **أنواع وأشكال المرشحات :**..... ٤٥٢
١- فلاتر الصور المتعددة :..... ٤٥٣
٢- المرشحات الملونة :..... ٤٥٣
٣- فلاتر ومرشحات النجوم :..... ٤٥٣
٤- فلاتر الاستقطاب (Polarizing Filters) :..... ٤٥٣
٥- مرشحات التقريب (Close – up Filters) :..... ٤٥٣
٦- مرشحات قزحية :..... ٤٥٤
٧- مرشحات ذات ألوان متدرجة :..... ٤٥٤
٨- فلاتر ذات نصف عدسي :..... ٤٥٤
٩- مرشحات (A1 \ UV) :..... ٤٥٤
١٠- المرشحات والفلاتر الإضافية (Masks) :..... ٤٥٤
- **تأثيرات المرشحات :**..... ٤٥٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥- **مكملات المكان** :..... ٤٥٦
- **الإعداد الفني للمثلين ولمسرح الأحداث** :..... ٤٥٦
أ- **الديكور والإكسسوار** :..... ٤٥٨
- **وظائف الديكور** :..... ٤٥٩
- **الإكسسوار** :..... ٤٦٢
ب- **الإضاءة والألوان (الإضاءة)** :..... ٤٦٣
- **مصادر الإضاءة** :..... ٤٦٦
- **أهمية الإضاءة ووظيفتها الفنية** :..... ٤٦٧
- **أنواع الإضاءة وأقسامها** :..... ٤٧٠
أولا : إضاءة الأشخاص :..... ٤٧٠
- إضاءة رئيسية (Key Light) :..... ٤٧٠
- إضاءة خلفية (Back Light) :..... ٤٧١
- إضاءة مساعدة أو تكميلية (Fill Light):..... ٤٧١
- إضاءة غير مباشرة :..... ٤٧١
- الإضاءة غير المؤدية إلى ظلال :..... ٤٧١
- إضاءة التحكم في التباين (Contrast Control Light):..... ٤٧١
- إضاءة مؤخرة الصورة (Back Light) :..... ٤٧١
- خلفية جانبية (Side or Rim Light) :..... ٤٧١
- إضاءة الملابس (Clothes Light) :..... ٤٧٢
- إضاءة العين (Eye Light) :..... ٤٧٢
ثانيا : إضاءة الديكور والحركة :..... ٤٧٢
١- لمبات الوجه :..... ٤٧٢
٢- إضاءة المكان أو المحيط :..... ٤٧٢
٣- الإضاءة الخلفية :..... ٤٧٢
٤- المؤثرات الضوئية :..... ٤٧٢
- **أجهزة الإضاءة** :..... ٤٧٣
- **الألوان** :..... ٤٧٤
- **استخدامات اللون سينمائيا** :..... ٤٧٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **اتجاهات التعامل مع اللون :** ٤٧٩
  ١- الاتجاه الواقعي :..... ٤٧٩
  ٢- البعد الجمالي أو الزخرفي :..... ٤٧٩
  ٣- التعبير الدرامي الانفعالي :..... ٤٨٠
- **التأثيرات النفسية والانفعالية للألوان :** ٤٨٣

ج- الملابس والأزياء : ٤٨٥

د- الماكياج : ٤٩١

٦- الصوت والموسيقى : ٤٩٦

أولا :الصوت : ٤٩٦

- **تقنيات شريط الصوت :** ٥٠٠
- **عناصر شريط الصوت :** ٥٠١
- **معدات الصوت :** ٥٠١
  - الميكروفون (مواصفاته وأنواعه):..... ٥٠١
- **العمليات الفنية للصوت بعد التصوير :** ٥٠٤
  ١- مونتاج الصوت – Sound Editing :..... ٥٠٤
  ٢- الدوبلاج – Doublage :..... ٥٠٥
  ٣- المؤثرات الصوتية (Sound Effects) :..... ٥٠٧
  - مؤثرات حية :..... ٥٠٩
  - مؤثرات مصنوعة :..... ٥٠٩
- **أقسام المؤثرات :** ٥١١
- **فائدة المؤثرات الصوتية :** ٥١٢
- **الصمت في الفيلم :** ٥١٤

ثانيا : الموسيقى : ٥١٥

- **تعريف الموسيقى :** ٥١٦
- **التذوق الموسيقي :** ٥١٧
- **الموسيقى الدرامية :** ٥١٨
- **الافتتاحات الموسيقية :** ٥٢٠
- **الموسيقى والمسرح :** ٥٢١
- **أثر الموسيقى النفسي وفوائدها :** ٥٢٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **أنواع الموسيقى :**..... ٥٢٤
١- موسيقى الحبكة (الفواصل الموسيقية والأغاني) :..... ٥٢٤
٢- الموسيقى التصويرية (Back ground Music) :..... ٥٢٥
- **وظائف الموسيقى التصورية :**..... ٥٢٧
أ- موسيقى تصويرية إخبارية :..... ٥٢٨
ب – موسيقى تصويرية إيحائية :..... ٥٢٨
ج – موسيقى التضخيم :..... ٥٢٨
د – موسيقى التحديد :..... ٥٢٩
ش – الموسيقى السيكولوجية :..... ٥٢٩
و – الموسيقى الدرامية :..... ٥٢٩
ز – موسيقى المطاردات :..... ٥٢٩
ح – موسيقى الأجواء :..... ٥٢٩
ط – موسيقى التدعيم :..... ٥٣٠
ى – موسيقى الانتقال :..... ٥٣٠
ك – الموسيقى التعليقية :..... ٥٣٠
م – الموسيقى البديلة للحوار :..... ٥٣٠
٧- **المونتاج (Montage - Editing) :**..... ٥٣٢
- **تعريف المونتاج :**..... ٥٣٢
- **وظائف المونتاج :**..... ٥٣٥
- **أنواع المونتاج :**..... ٥٣٧
١- المونتاج الطولي :..... ٥٣٧
٢- المونتاج الإيقاعي :..... ٥٣٧
٣- المونتاج النغمي :..... ٥٣٧
٤- مونتاج التوافق النغمي أو (الهارموني) :..... ٥٣٨
٥- المونتاج الذهني أو الإيديولوجي :..... ٥٣٨
٦- التوليف المتوازي :..... ٥٣٩
- **نظريات المونتاج وأساليبه :**..... ٥٤٠
- **قواعد المونتاج :**..... ٥٤٥
- **الانتقالات والتتابع في عملية المونتاج :**..... ٥٤٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١. انتقال القطع المباشر :..... ٥٤٦
٢. انتقال المسح :..... ٥٤٦
٣. الانتقال التفصيلي :..... ٥٤٦
٤. انتقال الحوار :..... ٥٤٦
٥. انتقال المزج المتوازي :..... ٥٤٧
٦. انتقال العلامة الإضافية :..... ٥٤٧
٧. انتقال اللقطات الأرشيفية وبطاقات العنوان :..... ٥٤٧
٨. الانتقال عبر الاختفاء ، أو الظهور التدريجي (Fade) :..... ٥٤٧
٩. الانتقالات المتداخلة (Dissolve) :..... ٥٤٧
١٠. انتقالات المؤثر الصوتي :..... ٥٤٧
١١. انتقالات المشهد المخالف :..... ٥٤٧
١٢. انتقالات الصوت الموازي :..... ٥٤٨
١٣. الانتقالات الصوتية والمرئية :..... ٥٤٨
١٤. انتقالات الخطاب :..... ٥٤٨
١٥. الانتقالات البسيطة :..... ٥٤٨
- **أنماط وأساليب المونتاج** :..... ٥٤٩
١. مونتاج القطع المباشر :..... ٥٤٩
٢. مونتاج المزج : ٥٤٩
٣. المونتاج التاريخي :..... ٥٤٩
٤. مونتاج المسح : ٥٤٩
٥. مونتاج الازدواج :..... ٥٤٩
٦. مونتاج مرور الزمن والتواريخ :..... ٥٤٩
٧. مونتاج الإجراءات :..... ٥٤٩
- **المونتاج التلفزيوني** : ٥٥٠
١- المونتاج الإلكتروني الحي :..... ٥٥٠
٢ - المونتاج السينمائي :..... ٥٥٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣ – مونتاج الفيديو :..... ٥٥٠
- المونتاج بالكاميرا أثناء التصوير :..... ٥٥٠
- أسلوب المونتاج بالكاميرات المتعددة :..... ٥٥١
- أسلوب المونتاج اللاحق (الخطي واللاخطي) :..... ٥٥١
- مونتاج التجميع (Assemble) :..... ٥٥٢
- مونتاج الإقحام أو التلقيم أو التسقيط (Insert) :..... ٥٥٢

- **عملية المزج الصوتي (المكساج– mixing) :**..... ٥٥٣
- **الهجوم على المونتاج :**..... ٥٥٣

الفصل السادس

النظرة الكلية للعمل وتحليله

النظرة الكلية للعمل وتحليله :..... ٥٥٧
- **قياس العمل الفني :**..... ٥٥٨

أولا: الحكم : ٥٦٠

ثانيا: الوصف :..... ٥٦٠

- **المبحث الأول (مشكلات التراكب للعمل الفني وكيفية التعامل معها) :**..... ٥٦١

١– منبع الوحدة :..... ٥٦١

٢–عناصر التكوين :..... ٥٦١

٣– المنبع أو الهيئة العامة للعمل الفني (Overall Source) :..... ٥٦١

١– توجيه الانتباه :..... ٥٦٢
- **أنواع الانتباه :**..... ٥٦٢
- **عوامل توجيه الانتباه :**..... ٥٦٣

أولا : عوامل توجيه الانتباه التقليدي :..... ٥٦٣

ثانيا : عوامل توجيه الانتباه غير التقليدية :..... ٥٦٤

٢– الوحدة :..... ٥٦٦
- **أنواع الوحدة :**..... ٥٦٧

١– وحدة الحدث (الفعل) ، ووحدة المكان ، ووحدة الزمان :..... ٥٦٧

٢– وحدة الشخصية :..... ٥٦٨

٣– وحدة الفكر والمضمون :..... ٥٦٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤- وحدة الهدف :..... ٥٦٩
٥- وحدة الخطر والعقبات :..... ٥٦٩
٦- وحدة الأسلوب ووحدة الشكل :..... ٥٦٩
٧- وحدة الشعور :..... ٥٦٩
٨- وحدة الجنس الفني :..... ٥٦٩
٩- وحدة المنظور:..... ٥٧٠
٣- **الإيقاع** :..... ٥٧١
- **ماهية الإيقاع** :..... ٥٧١
- **العوامل المؤثرة في الإيقاع** :..... ٥٧٤
أولاً : السرعة (ضابط الإيقاع) :..... ٥٧٤
١-معدل السرعة(Tempo) بالنسبة للعمل :..... ٥٧٤
٢- الإحساس بالسرعة (Pace) بالنسبة للمشاهد :..... ٥٧٤
ثانيا : النبر أو النبض الإيقاعي(Beat) :..... ٥٧٥
ثالثا : الوزن أو صورة الإيقاع (Metro) :..... ٥٧٧
- **بناء الإيقاع**:..... ٥٧٧
- **أنواع الإيقاع** :..... ٥٨٠
- الإيقاع الداخلي (Internal Rhythm) :..... ٥٨١
- الإيقاع الخارجي (External Rhythm) :..... ٥٨١
٤- **الإقناع** :..... ٥٨٢
- **أهمية الإقناع** :..... ٥٨٥

- **المبحث الثاني (مشكلات الرقابة والإنتاج)** :..... ٥٨٦
١- **الإنتاج** :..... ٥٨٦
- **الإنتاج التلفزيوني والسينمائي وعناصره** :..... ٥٨٧
- **عناصر تكاليف الإنتاج** :..... ٥٨٨
- **القائمون على الإنتاج** :..... ٥٨٩
١- المنتج الممول :..... ٥٨٩
٢- المنتج المنفذ :..... ٥٩٠
٣- مدير الإنتاج :..... ٥٩٠
- **الهيمنة الأمريكية علي صناعة السينما** :..... ٥٩١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- الرقابة :..... ٥٩٤
- الرقابة في العالم العربي :..... ٥٩٨

خاتمة

النتائج والتوصيات

- واقع الدراما العربية :..... ٦٠٣
- نحو دراما مرئية جديدة :..... ٦١٠
- المراجع والمصادر :..... ٦١٦

تم بحمد الله

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الفن مرآة الحياة ؛ كلمة أرسطو التي أطلقها قبل آلاف السنين ، لتظل تتناقلها الألسن والأقلام من حينها إلي اليوم ، ولا يستطيع أيٌ من المتصدين للكتابة في الآداب والفنون أن يتخطاها ، ولا أن يغمض عينه عنها ، " وإذا كان الفن مرآة الحياة كما يقول أرسطو ؛ فإن هذا الفن ليس تهويماً في البعيد ، أو هربا من المشاكل ، وإنما هو مواجهة حقيقية ، واقتحام جرئ ، وقصد مسئول ، في هذا الزمن ، وفي هذه البقعة من العالم ، لنكون فعلاً شهوداً في هذه المرحلة "([1]). هذه المرحلة التي تحتاج منا أن نرسخ فيها لمفاهيم الفن الهادف ، الذي يخدم الأمة وقضاياها ، ويسمو بالشعوب ولا يخدرها ، ويثير فيها وعيا ذاتيا يمنحها أن تفهم واقعها ، وتواجه تحديات العصر الجديد الذي تحياه .

ذلك الفن الذي يهيئ اللقاء الكامل بين " الجمال " و " الحق " . فالجمال حقيقة في هذا الكون ، والحق هو ذروة الجمال . ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود . إن وظيفة الفن هي صنع الجمال ؛ الجمال بمعناه الواسع الذي لا يقف عند حدود الحس ، ولا ينحصر في قالب محدود .

" فالفن هو أعظم وسيلة في الوجود ، من الممكن أن تنفذ بها الأفكار إلي القلوب والعقول. وفي ظل حالة الصراع الفكري التي يشهدها العالم الآن فيما يسمي بعصر العولمة ، فإن الفن يكون ؛ هو أخطر سلاح في الوجود بعد القنبلة الذرية ، وأسلحة الدمار الشامل "([2]).

لكن هل يمكن أن يكون للفن وجود لو لم يرغب الإنسان في الحياة مرتين ؟ نعم لكل منا حياته ، لكن مع الفن نحياها ثانية ؛ إنها فرضية بسيطة ، ولكن بساطتها لا تمنع صحتها . " ومع

---

[1]- الكاتب والمنفي، هموم وآفاق الرواية العربية ، د.عبد الرحمن منيف ، دار الفكر الجديد ١٩٩٢ ، ط١ ، ص٨٤ .

[2]- ابن رشد وفيلم المصير ، ويوسف شاهين وفيلم الآخر ، وعولمة الحرب ضد الإسلاميين ، محمد إبراهيم مبروك وآخرون ، مركز الحضارة العربية ، ط ١٩٩٩ ، ص٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تطور الحياة كل شيء يتطور ، وبالتالي يتطور الفن بدوره ، بل وتظهر فنون أخري جديدة لـم تكن موجودة من قبل ؛ ولكن ظهور هذه الفنون لا يعني عزلتها عن السابقة لها بل علي العكس تتفاعل معها وتستمد منها قوة "([1]).

فالعصر الذي نعيش فيه – علي حد تعبير (فالتر بنيامين) – " هو عصر توالد الأعمال الفنية بتقنيات جديدة "([2]). فالفنون والأنواع الأدبية ، ضرب من الإبداع البشري الذي يتطـور بتطور الفكر ، سيَّما وأن الفن الخلاق ؛ هو صـورة مـن صـور الإدراك العقلـي والإنتـاج الجماعي ، والفنان شخص متأمل مبدع ، لذا فإن الفنون تبقى في تطور دائم وهي " لا تتطـور فقط ؛ ولكنها تتحور إلي أنواع أخري ، إذ أن المجتمع يتغير ، وعبقريته تجتهد فـي أن تخلـق أشكالاً أخري منسجمة مع الميول الجديدة ، وتصبح الأنواع الميتة نوعاً من الغذاء تنمـو عليـه أنواع أخري . إذا أنه لا شيء يفني في الحياة الأدبية كما.. في الحياة الطبيعية "([3]).

ففن المسرح والذي يعتبر في نظر الكثيرين أنه أبو الفنون ، علي الرغم من إغراقه في القدم ؛ فإنه لا يزال يحتفظ بأصالة مميزة لا زالت تعطيه القـوة و التـأثير ، واسـتطاع بهـذه الأصالة المميزة أن يكون أباً لكل الفنون الدرامية التي جاءت من بعده ، وأن يعطيها كـل مـا يستطيع لتنمو وتترعرع ؛ معتمدة علي الجذور الأصلية التي أعطاها لها و أمدها بها لتواصـل نموها وتطورها ، وتشكيل ذاتها دون أن تسلخ نفسها عن هذه الجذور ، علي الرغم مـن أنهـا استطاعت أن تمنح نفسها شخصية مستقلة ذات طابع خاص ومميز ، كما أنها علي الرغم مـن ذلك لم تستطع أن تلغي أيٌّ منها الأخرى.

وظهور فن السينما لم يستطع رغم عوامل الإبهار ، والتقنيات المتميزة التـي أعطتـه إمكانيات التشخيص و التجسيد ، وتجاوز حدود المكان والزمان ، أن يطمس فن المسرح بل علي العكس استطاع أن يتأثر به ويؤثر فيه كذلك ، وأن يأخذ منه ويعطيه ، وإن كان ما أخذه أكثـر بكثير مما أعطاه . وكذلك الحال مع التلفزيون فعلي الرغم من أنه اكتسح في شهرته وانتشـاره الجميع ؛ إلا أنه لم يستطع أن يلغي الفن المسرحي ، ولا حتى الفن السينمائي ؛ وإنما استطاع أن

---

[1] – الدراما التلفزيونية (التجربة السورية نموذجاً من السيناريو إلي الإخراج) ، عماد نداف ، محمد نداف ، ط١٩٩٤ ، دار الطليعة الجديدة ، سوريا دمشق ، ص١٨ .

[2] - الدراما التلفزيونية "التجربة السورية نموذجاً من السيناريو إلي الإخراج " ، عماد نداف ، محمد نداف ، ص٢٧ .

[3] – نظرية الأنواع الأدبية ، م.ل فينسينت ، ترجمة وتعليق د.حسن عون ، ط٢ ، ١٩٧٨ ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ص٤٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستفيد منهما ، وأن يترعرع في أفيائهما ويتعايش معهما ، ويأخذ منهما الكثير سواء من خصائصهما ، أو تقنياتهما ووسائلهما ، وأن يصنع لنفسه نمطاً مميزاً وعالماً خاصاً به كفن تلفزيوني .

" لقد كان من أخطاء " بوالو – Poileau " ، ومن أخطاء النقد الأدبي في القرن السابع عشر والثامن عشر الميلادي ، أن يعتبر الأنواع الأدبية كقوالب جامدة ، وصور ثابتة غير متحركة تتكون في زمن ما من أجزاء ، ولا تخضع في المستقبل لأي تغيير "([1]).

ولكن الآن بفضل المنهج النقدي التاريخي المطبق علي دراسة الأدب ؛ قد أدركنا أن كل نوع من الأنواع الأدبية يتطور " أي أنه بعد عصر بدائي تختلط فيه الأنواع ، ولا تتحدد يأخذ كل نوع في التميز ، و الاستقلال عن جيرانه الذين كانوا مختلطين اختلاطاً تاماً ، ثم هو يتكون ، ويحيا حياته الخاصة متدرجاً حتى يصل إلي درجة النضوج والكمال لكي ينتهي أمره إلي الضعف والانحلال "([2]).

تكامل الفنون الدرامية الثلاثة

ترى الكثير من النظريات النقدية اليوم أن العصر الذي نعيش فيه هو عصر الرواية ، لكن الباحث يري أننا ربما لا نكون قد بالغنا ، ولا جانبنا الصواب ؛ حين نقول : أن العصر الذي نعيش – بل وربما الذي سيأتي غداً – هو في الجانب الفني عصر الدراما المرئية . وليس هذا من باب التعسف ولا الفرض الجدلي ، ولا أيضاً تغييباً للفنون الأخرى ، ولا هضمها حقها ، ولكن لأن الواقع المرئي والمشاهد هو الذي فرض نفسه ، فإننا لا نكاد نشعر أن هناك رواية ولا ديواناً شعرياً ، علي الرغم من المقولة الخالدة التي ظلت تتردد كمسلمة من المسلمات أن الشعر ديوان العرب ، قد حظي بالاهتمام أو التأثير مثل فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني– اللهم إلا من بعض الدوائر الخاصة والنخبوية – في حين أن الأعمال السينمائية و التلفزيونية تلقي الاهتمام وتجذب الجميع بلا استثناء ؛ حيث أن طغيان ثقافة الصورة التي اجتاحت كل مجالات الثقافة ؛ قد ساهم في خفوت بريق الكلمة المقروءة بوجه عام.

---

[1] – نظرية الأنواع ، فينسينت ، ص٣٦ .

[2] – نظرية الأنواع الأدبية ، فينسينت ، ص٣٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتفق الباحث مع القول الشائع – إلى حد ما – " إن تأثير فيلم واحد أو مسلسل واحد ناجح فنياً يفوق تأثير مئات الكتب والمحاضرات ، و آلاف الخطب علي عقول الناس "([1]). ولا ينكر على أي جنس من الأجناس الأدبية دوره وأهميته في صياغة الوجدان ، وتغذية العواطف والأفكار ، ويؤمن " أن كل أداة من أدوات الفن تمتلك خصائصها وبالتالي قوتها وطريقتها في القول وتستطيع أن تساهم في خلق المناخ الملائم للتعبير "([2]). ولكن أهمية الدراما المرئية أنها مفتوحة ، ومتواصلة مع الأدوات الأخرى علي الرغم من تعقيدات إنتاجها .

ويمكن القول أن الدراما التلفزيونية علي الرغم من عمرها الذي لم يتجاوز عشرات السنين ؛ إلا أنها استطاعت أن تنجح في انتزاع مكانتها من بين غالبية وسائل التعبير الفنية الأخرى ، أضف إلي ذلك استفادتها منها جميعاً ، فهي قد ضمت في جوانبها مجمل خصائص ومميزات هذه الوسائل ؛ فالربع الأخير من القرن العشرين طرح – على حد تعبير المخرج السوري نجدت أنزور – " مؤشرات قوية لولادة فن ثامن هو فن الدراما التلفزيونية ، والآن هذه الدراما ككل الفنون التي سبقتها ، تصنع لنفسها وجها واضحا وملامح راسخة ، وهذا مسار ولادة طبيعية ، وكما أخذت السينما الكثير من صفات المسرح وبقية الفنون الست التي سبقتها ؛ تأخذ الآن الدراما التلفزيونية بعض صفاتها من السينما ومن بقية الفنون ، وهي تستخدم الكلمة والصورة والفعل الدرامي والموسيقى والإضاءة ضمن خصوصية معينة "([3]).

إنها تخاطب الوجدان وتحرضه ، وتستفز أنبل ما فيه ، مستفيدة بذلك من الشعر رغماً عن واقعيتها ، وعرضها للواقع بكل حقائقه الصارخة ، ومجمل قضاياه ، واستطاعت أن تأخذ من الرواية كل ما فيها ، بل إن الرواية هي الجزء الأساسي المكون لها ، وأهم منطلقاتها الأولي نحو واقع التجسيد و المشاهدة ، حيث أن القص والحكاية ، وبناء السرد كلها استعارتها الدراما التلفزيونية وبدأت منطلقها منها . ولكنها تفرق عنها في بعض الجوانب ونستدل بملاحظة أبداها (جورج سنتيانا) خلاصتها :

---

[1] – ابن رشد وفيلم المصير ، مبروك ، ص٦ .

[2] – الكاتب والمنفي – هموم وآفاق الرواية العربية ، د .عبد الرحمن منيف ، ص٤١ .

[3] – محاضرة للمخرج نجدت أنزور (عن الدراما والإرهاب) انظر : الموقع الإلكتروني : http://www.syriandays.com/?id=1750&page=show_det&select_page=63

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" أن الروائي قد يري الأحداث عن طريق أذهان الآخرين في حين أن كاتب الدراما يتيح لنا رؤية أذهان الآخرين عن طريق الأحداث "([1]).

فالفن الدرامي بوصفه أقدم الفنون الأدائية وأنبلها – بل وأصعب الفنون التي مارسها الإنسان – لا يستطيع أي فن آخر مهما كان أن ينافسه في ميزته الأولي كفن شعبي عرفه الإنسان منذ نشأته.

وإن دارس هذا الفن – فن الدراما التلفزيونية – لا يستطيع أن يفصله عن جذوره الأولي سواء المسرح أو السينما ، لذا فإنه حين يتناوله بالدراسة لن يستطيع في كثير من المواضع أن يفصله عنهما ، بل ربما استخدم مسمي أي واحد منهما نيابة عنه، فعلي سبيل المثال حين الحديث عن مصطلح الدراما بدون تخصيص ؛ فإنه ينطبق علي المسرح والسينما وكذا علي التلفزيون ، إلا إذا تمت الإشارة إلي ذلك بوضوح وحدد المقصود بذلك ، كما أنه في كثير من الأحيان سيتم استخدام مسمي الفن السينمائي للحديث عن بعض السمات أو الأساليب أو حتى التقنيات ، وهذا يعني أنها هي نفسها تنطبق علي الفن التلفزيوني . فالباحث حين يتحدث – مثلا – عن الدراسات النقدية سيستخدم أحياناً مصطلح السينما ، وكذلك بعض التطبيقات السينمائية ، وهذا لا ينفصل عن جوهر هذه الدراسة ، لأن أغلب الدراسات السينمائية هي نفسها ما سيعتمد عليه الباحث لتأصيل مفاهيم الدراسة لفن التلفزيون ، بل إنه حين الحديث عن النقد السينمائي فإنه لا يمكن الزعم أن هناك نقداً تلفزيونياً سيختلف معه كثيراً ، بل إن أصول الاثنين واحدة ، ولا يمكن تحديد معالم واضحة لطبيعة نقد الفن التلفزيوني إلا من خلال الدراسات النقدية السينمائية ، حيث أنها تشكل المنطلق الأساسي ؛ لاشتراك الفنيين في أغلب خصائصهما الأدبية و الفنية ، ولا يختلفان إلا في بعض الخصائص البسيطة ، والتي تعطي لكل منهما خصوصيته ، وبالذات في بعض النواحي التقنية والفنية ، وكذا من ناحية التلقي والتأثير ، وإلا فإن الفصل بين الاثنين ليس سهلا ، وإن حاولنا فصل أحدهما عن الآخر فإن هذا سيكون من التعسف وفصل أجزاء الجسم عن بعضهما البعض ، فلا قيمة لأي جزء بدون اتصاله بالكل ، وكذا في اتصالهما بالجذر الأساسي ؛ وهو المسرح والذي يعد ــ كما أسلفنا ــ أبو الدراما المرئية كلها . فمع بداية نشوء التلفزيون لم تكن هناك هوية مستقلة له ، ولم تكن هناك لغة تعبير خاصة به ، لأسباب عديدة يبين أديب خضور اثنين منها وهي:

---

[1] – الحياة في الدراما ، أريك بنتلي ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ص٨ ، ط٣ ، ١٩٨٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- جدة هذه الوسيلة .

٢- استعارة التلفزيون للعاملين في وسائل أخري "([1]) .

وهذه حقيقة لا يمكن تجاهلها ؛ وهي أن التلفزيون حين بدأ استطاع أن يستقطب إليه عاملين من المسرح ، ومن السينما ، ومن المذياع كذلك ، وهؤلاء مع قدومهم إليه بدأوا يحاولون تطويع علومهم ومعارفهم ، وممارساتهم الفنية والتقنية ؛ للاستفادة منها في تطوير فن التلفزيون ومحاولة مواءمتها معه . وإن كان هذا قد أدي – أحيانا – إلي تطبيق ما جاء في كتب دراما المسرح علي العمل السينمائي أو التلفزيوني ، حتى سادت بعض المفاهيم الخاطئة ، أو علي الأقل التي لا تتواءم مع خصائص الفن السينمائي ، وتراعي جمالياته وتطوره .

الاختلاف بين كل من المسرح والسينما و التلفزيون :

إن إحدى وظائف الفن في المجتمع الإنساني هي أنه يساعد علي تكيف المحيط الذي نعيش فيه ، وهو وسيلة من وسائل التواصل الإنساني حيث يزودنا الفن بوسيلة الإقناع التي تأتي من خلال الاستجابة الحسية والعقلية والعاطفية لما قد يمارسه الفنان ، ويحاول أن ينقله إلينا . " وكما تتباين اللغات الإنسانية المنطوقة أو المكتوبة ، تتباين الفنون بوصفها أنماطا من اللغات الإنسانية تتوسل أدواتها التعبيرية والتقنية المتباينة . إن فن التفكير باللغة المكتوبة أو المنطوقة المنزاحة (الأدب) يختلف في أدواته وتقنياته عن فن التفكير بالكتل والحجوم (النحت) ، أو التفكير بالخطوط والألوان والأشكال (التصوير) ، أو التفكير بالأصوات (الموسيقى) ، أو التفكير بلغة الصور المتحركة والصوت (السينما) "([2]).

فعلى صعيد الفنون الصورية ، كلما نشأ فن جديد ، فإن المسرح سرعان ما يثبت أنه الأب لهذا الفن الجديد ، فالسينما – كما أسلفنا – حين نشأت كانت تعتمد على المسرح اعتماداً كلياً ، وحين نهضت الإذاعة كذلك نشأت في أحضان المسرح ، بل إنها في بدايتها أخذت ميكروفونها وسارعت للنقل المباشر من أحضان المسرح . و " عندما نشأ التلفزيون وليداً اعتمد على المسرح ، بل وعلى السينما وباقي الفنون الأخرى ولم يستطع أن يستقل بنفسه ويصبح فناً مستقلاً حتى الآن ، بالرغم من أن الكثيرين يحاولون جعله فناً ثامناً .. لأن التلفزيون منذ نشأته ، وهو

---

[1] – الدراما التلفزيونية ، محمد وعماد نداف ، ص١٩.

[2] – الرواية العربية " ممكنات السرد " ، ندوة مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ، ديسمبر ٢٠٠٤ ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، (الرواية والسرود السمعية البصرية .. جهاد عطا نعيسة) ص١٦٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعتمد على السينما والمسرح ، والسينما نفسها متكلة علي المسرح ، فالتلفزيون يعتمد على الصورة والكلمة ، والصورة هي الوسيلة أو الأسلوب السينمائي ، والكلمة هي الوسيلة أو الأسلوب المسرحي .. ومازلنا نجد حتى الآن أن أكثر البرامج جماهيرية لدي جمهور التلفزيون في كل أنحاء العالم هي (الأفلام السينمائية) و(المسرحيات) "([1]). فمنذ البداية الأولى للفنون المرئية وهناك نزعة المقارنة ، بين فن الفيلم (السينما) من جانب وبين فنون الأدب والدراما من جانب آخر.

ويرى (د.أ. بوريتسكي) في كتابه " الصحافة التلفزيونية " في معرض مقارنته بين كل من السينما والتلفزيون والمسرح ؛ أن الخلاف الرئيسي بين التلفزيون والمسرح هو : " أن التلفزيون لا يقدم للمشاهد العالم الحقيقي ، بل يقدم له فقط صورة ذات بعدين ، إن المساحة (الفراغ) التي تؤطرها الكاميرا ، والتي تعرض صورتها علي الشاشة ، يمكن عرضها وإظهارها بلقطات مختلفة ، ومن زوايا متعددة كما يمكن تركيبها "([2]).

ومقارنة الفيلم بالدراما التقليدية – المسرحية – أمر لا يمكن تجاهله حيث أنه ومنذ بداية ظهور السينما ، وهناك نزعة تميل إلي اعتباره شكلاً من أشكال الفن المسرحي ، حيث أن السينما في بدايتها أخذت العديد من المسرحيات ، وبدأت بتحويلها إلي أفلام سينمائية واستمر هذا التقليد حتى اليوم وإن كان الملاحظ اليوم " أن كثيراً من الباحثين والنقاد والسينمائيين ؛ وذلك في كل البلاد عامة ، يرون أن هذه النزعة التي تميل إلي عمل أفلام من المسرحيات المشهورة في العصر القديم أو الحديث ، هي نزعة خاطئة وغير صحيحة ، ولا يمكن بأية حال من الأحوال ، أن يرتقي الفيلم الذي يلتزم بنص المسرحية ، إلي درجة مرموقة من القوة والإبداع الفني ، لأنه لا وجه للتشابه كلياً بين فن الفيلم وفن المسرحية ، والخلاف شديد وكبير بين القواعد الفنية والجمالية في كل من المسرح والسينما "([3]).

---

[1] – مدخل إلي فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٣ ، ص٢١٤.

[2] – دينامية الفيلم ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ ، ص ٩ .

[3] – دينامية الفيلم ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ص٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فمشكلة السينما الأساسية ليست مجرد خلق الموقف المثير الفعال كما في المسرحية ، والتي تعتمد أساساً على ضرورة خلق هذا الموقف حيث أن : " أصول الحرفية في الفن السينمائي– تعتمد أساساً على ضرورة خلق السياق المتتابع من الصورة المرئية "([1]).

أما الاختلاف بين السينما و التلفزيون فيمكن تلخيصها ؛ بأن السينما تقدم أحداثاً واجهت الكاميرا في الماضي ، فيما يقدم التلفزيون للمشاهد صورة الحاضر ، و بأن مكان العرض التلفزيوني أكثر ألفة علي الرغم من صغر الشاشة ، بالإضافة إلي الاختلافات التقنية ، والتي تنعكس علي المشهد البصري ، لكن (بوريتسكي) لا ينسي أن يقول: " إن التلفزيون أخذ من السينما ، لغتها ، تنوعها ، مرونتها ، انتشارها ، طرق تعبيرها المؤثرة والقوية ، وقام بملائمة هذه اللغة مع طبيعته الخاصة "([2]). ويضيف (بوريتسكي) أن القرابة الوثيقة بين التلفزيون ووسائل الدعاية والفن هذه ، واضحة تماماً . " فقد ورث التلفزيون الحوار والحدث و التمثيل عن المسرح ، كما ورث الشاشة وطرائق تعبيرها عن السينما "([3]). ويرى أن الدراما التلفزيونية في حال تشريح أدواتها ، ومقارنتها مع دراما المسرح والسينما ، " تتأثر بكل تلك الاختلافات التي تحدثنا عنها بشكل عام ، ولكن هذا التأثير لا يلغي أبداً وجود العوامل المشتركة والهامة ، والتي إذا تمكنا من اقتفاء أثارها نكتشف نقيض ما نبحث عنه ، وهو العلاقة الوشيجة بين هذه الفنون "([4]).

نشأة النقد السينمائي و التلفزيوني :

تعتبر السينما من الفنون الحديثة نسبياً ؛ وهى على حد تعبير الناقد علي أبو شادي : " بحر واسع لم يتخلق شاطئه الثاني بعد "([5]).

وقد نشأ النقد السينمائي مواكباً للعرض السينمائي ، حيث شهد العالم مولد أول عرض في ديسمبر سنة ١٨٩٥ على يد (لوميير) في قهوة جراند كافيه بباريس ، ومن ثم لتصبح الفن السابع بحسب تسمية الناقد السينمائي الفرنسي الإيطالي الأصل (ديتشيو كانورو– ١٨٧٩–١٩٢٣) .

---

[1] – دينامية الفيلم ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ص ٢٣.

[2] – الدراما التلفزيونية ، نداف ص٢٠ .

[3] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٢٠ .

[4] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٢٠.

[5] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٦ ، ص٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعد فن السينما والتلفزيون ؛ على الرغم من حداثة عهده مقارنة بالفنون الأخرى كالنحت والعمارة والموسيقي والشعر ؛أحد الأشكال الفنية المهمة التي بدأت تتبلور خلال العقدين الماضيين ، وعلى الرغم من أنه لم يحظ بالاعتراف إلا بعد ظهوره بفترة طويلة ، و" تبلورت خلالها أصوله وقواعده ، واستقرت فيها أسسه النظرية ، إلا أن هذا الفن قد استطاع أن يستحوذ على اهتمام العامة والخاصة من مشاهدين ونقاد ومثقفين ، فإلي جانب تحقيق المتعة ، يعد فن السينما أحد الوسائل المهمة التي تسهم في تشكيل وعي الجمهور ، وصياغة ذوقه ووجدانه ، وفضلاً عن كونه رسالة بهذا المعني فهو أيضاً صناعة مهمة إذا أحسن استثمارها ، والإفادة منها في زيادة الدخل القومي ، إلي جانب دورها الخطير في توجيه الرأي العام ، وإشاعة ترسيخ القيم والاتجاهات التي ينشدها المجتمع في مسيرة بنائه الحضاري "([1]).

فظروف نشأة هذا الفن الخاصة لم تعكس نفسها على المادة النقدية المحررة التي واكبت ظهور هذا الفن فحسب ؛ بل على اتجاهات النقد السينمائي فيما بعد " فاهتمام الصحافة والمجلات بذلك الفن سرعان ما أفسح المجال لتخصص جديد داخل العمل الصحفي ، كما صارت أخبار السينما مادة ثابتة ، ومعترفا بها على خريطة العمل الصحفي ، وهو الأمر الذي يقود بالضرورة إلي نشأة الصحف والمجلات الفنية "([2]).

ولأن البداية الأولي للنقد السينمائي جاءت تمشياً مع طبيعة العمل الصحفي ، فقد جاءت متسمة بالسذاجة والسطحية ، وجاءت أحكامها في الغالب ذوقية انطباعية ، مما أضعف الجوانب التحليلية التأملية ، وأدى كذلك إلى ضعف الجانب النظري ، والدراسات النقدية والجمالية الخاصة بهذا الفن الجديد . وفي المقابل كذلك لم تهتم هذه المقالات الصحفية بمناقشة قضية التلقي والمشاهدة . وإجمالاً يمكن القول أن المساهمات التأسيسية الأولي ، التي واكبت ظهور هذا الفن خاصة على الصعيد النظري ، كانت تصدر عن أناس لا علاقة لهم بالسينما ، حيث بدأوا في عمل دراسات وبحوث تحاول أن تتفهم طبيعة هذا الفن الجديد ، " وتقدم نواة معالجات نظرية قد تصلح فيما بعد أن تكون مدخلاً ، ومقدمة لنظرية عامة للفيلم السينمائي ، وتنتمي معظم تلك الدراسات إلي حقلي الفلسفة وعلم النفس ، والبعض الآخر إلي حقل اللغويات ، بالإضافة إلي مساهمات متنوعة تنتمي إلي المسرح ، والشعر السينمائي ، والرواية ، والنقد .. وغيرها . وبدأت حركات نقدية نشطة تتابع الإنتاج السينمائي ، وتدقق فيما تعرضه صالات العرض ، و تجاهد في فهم و تفسير مختلف تفاصيل العمل ، ثم تحاول أن تري القواسم

---

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٧.

[2] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة١ ، ١٩٩٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المشتركة بين الفيلم وغيره من صور الإبداع المختلفة . أو تحاول أن تصل إلي جوهر الظاهرة السينمائية باختبارها وقياسها علي ظواهر أخري مثل التخيل والتصور والإدراك ، والمحتوي التعبيري للصورة ، والمعني الظاهر ، والكامن الخفي في داخل التعبير السينمائي "([1]).

وبرز مجموعة من الكتاب الذين انبروا لهذه المهمة نذكر من بينهم على سبيل المثال : (هوجو مونستربرج) في سويسرا وكتابه (الصور المتحركة – دراسة سيكولوجية) ، وفي فرنسا كانت مجموعة أخري من بينهم : (ريفاردي و دالي و أرتو) في الأعوام مابين (١٨٩٦-١٩٣٩) ، وكانت مساهماتهم " تعالج الإبداع السينمائي من منظور أيديولوجي "([2]). وكذلك الحال في بريطانيا وإيطاليا ، نشأت العديد من الدراسات ، ولكن الجامع لكل تلك الدراسات ؛ أنها كانت تركز على القضايا الفرعية ، والمشاكل السطحية ، ولم تعالج جوهر هذا الفن الوليد وقضاياه الأساسية . وقد أدي ظهور التعصب لبعض النظريات ، والرغبة في التمايز الزائف ، والاختلاف المفتعل ، وظهور الكتابات السطحية التي كانت تهتم بأخبار النجوم ، وحكايات الكواليس التي تركز علي الانطباعات الشخصية ، أدى إلى انزواء الكثير من الدراسات الجادة الجديرة بالاحترام ، مثل دراسات (جان متري و مونتسبرج و بيلابلاش وريفاردي..وغيرهم). وتحول أحيانا الاحتفاء بهذا الفن الجديد إلي صدمة وقطيعة وعزوف عن المشاركة الايجابية ، من العديد من الكتاب والمفكرين ، وتوقف الكثير منهم عن المشاركة في إثراء البحث النظري ؛ كأمثال (رومان جاكوسبون) والذي بدأ نشاطه مبكراً في حقل اللغويات ، ثم ساهم في كتابة بعض السيناريوهات ، ثم أوقف كل ما يربطه بحقل السينما ليعود متفرغاً لحقل اللغة .

وفي العالم العربي ، شارك العديد من كبار النقاد والكتاب – وبالأخص في مصر – بالعديد من الإسهامات والكتابات النقدية ، في الترحيب بمولد الفن الجديد ، " وعلى رأسهم كل من زكي مبارك ، وطه حسين ، وأحمد حسن الزيات ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني...وغيرهم "([3]). وباستثناء بعض الكتب القليلة ، مثل ما كتبه (أحمد بدر خان) من مقالات أعيد جمعها في كتاب بعنوان (السينما – عام ١٩٣٦) ، وكتاب (محمد عبد القادر المازني) ، (السينما مفخرة القرن العشرين) ، ومجموع المحاضرات التي ألقاها (فريد المزاوي) على طلبة المعهد العالي للفنون ، فإن ما كتب في حينه لا يعدو أن يكون كتيبات

---

[1] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص١٢.

[2] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص١٢.

[3] – السرد السينمائي ، الأسود ، ص١٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صغيرة للهواة . والتي تواصلت حتى بعد تكوين وزارة الثقافة والإرشاد القومي حيث أصـــدرت بعض الكتيبات مثل (كيف تكتب السيناريو ، كيف تؤلف الأفلام ، تصوير أفلام الهواة ، أفـــلام الكرتون ، الرسم بالنور ، قصة السينما في العالم ، الفيلم وأصوله الفنية ، حرفيـــات الســـينما.. وغيرها) . ومهما يكن من شأن مثل هذه الإصدارات من ناحية المنهج والأسلوب ، فيكفي أنها خلقت نوعاً من الاهتمام العام بفن السينما.

ومن أبرز ما ظهر من الكتب المؤسسة في هذا المجال ، والتي حظيت باهتمام كبير ، وظهر لها ترجمات باللغة العربية ، والتي تتبع منهجاً ما ، وتطـــرح قضـــايا جوهريـــة علـــى المستوي الجمالي والنقدي نذكر منها :

١- كتاب (ما هي السينما - لأندرية بازان) والذي يعتبر الأب الروحي لمحبـــي الفـــن السابع ، وكتابة ما هي السينما في الأصل مجموعة من المقالات نشر بعضـــها أثنـــاء الحـــرب الثانية ، وحاول أن يقدم من خلالها للأجيال القادمة " خواطر أملتها الظـــروف وأوحـــت بهـــا الحوادث والأخبار "([1]). ولكن (أندرية بازان) كان أكثر ما يكون في كتابة ؛ أشبه بمـــدرس المرحلة الأولي الذي يأخذ بيد تلميذه خطوة بخطوة من البداية ، لينقلهم نحو أفق جديد.

٢- كتاب (اللغة السينمائية - لمارسيل مارتن) وقد ترجم إلي أكثر من خمس عشرة لغة ويمتاز بأنه كان يستند إلي حوالي ثمانية وثلاثين مرجعاً ، وكان يمتاز بأنه صمم من البداية إلي النهاية وفق منهج متكامل التأليف ، ويقسم كتابه إلي ذات الفصول كما في الكتب السابقة فيتناول الصورة والإضاءة والديكور ، والانتقالات والصوت والمونتاج ، كما تناول فصـــولاً جديـــدة ، تحدث فيها حول الرمز والاستعارة ، وفصلين آخرين عن الزمن وعن المكان لكن بطريقة شديدة العمومية والبساطة .

٣- أما الكتاب الثالث فهو (فن السينما - لرودولف أرينهايم) وهو يأتي في موقع وسط بين الكتابين السابقين فهو " خليط يجمع بين مجموعة من المقالات التي كتبها (أرينهايم) بـــين عامي (١٩٣٣-١٩٣٤) ، عندما اضطلع بمهام التدريس في المعهد الدولي للأفلام التعليمية في روما . بالإضافة إلي مجموعة مقالات أخري نشرها المؤلف في العشـــرينات المتـــأخرة ، ثـــم

[1]- ما هي السينما ، أندريه بازان ، ج١ ، مكتبة الأنجلو ، مؤسسة فرانكلين ، ترجمة ريمون فرنسيس ، مراجعة أحمد بدر خان ، ط ١٩٦٨ ، ص٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صاغها في كتاب يحمل عنوان " الفيلم فنا " وذلك قبل وصول هتلر إلي السلطة بوقت قصير "([1]).

وقد شكلت هذه الكتب الثلاثة المرجعية الأساسية ، والسطوة الأكبر ، لدي قطاع كبير من الدارسين والباحثين ، والجمهور الواسع من محبي السينما ، علي الرغم من وجود العديد من المؤلفات الأخرى في مجال النقد السينمائي ، من أمثال كتابات (جان متري – وبلابلاش – وايزنشتين..وغيرهم) ، إلا أن هذه المؤلفات لم تكن ذات فاعلية تذكر إلي جانب هذه الكتب الثلاثة . وهذا لم يكن " بفضل تماسك أو بريق ، أو موضوعية .. لقد كان الأمر في بساطة هو أن كتبهم كانت الطبق الوحيد علي مائدة الثقافة السينمائية "([2]).

وقد تأثر النقد – بشكل عام – بقبول المعارف الأخرى ؛ حيث اتسع الأفق النقدي بإقامة جسور علاقة وتلاقي مع علم النفس والاجتماع والفلسفة واللسانيات . ولكن النقد في هذه الفترة لم يكن يهتم بتحليل بنية السرد ، أو الأشكال الحكائية ، وإنما كان في مجملة نقداً انطباعياً عدائياً لا يقبل الاختلاف ، ولا يراعي الرأي الآخر " كما أنه نقد مضموني ، ورغم أن المضمون هو أحد مستويات التحليل إلا أن طبيعة معالجته تتم قسراً وبطريقة ميكانيكية "([3]). بعيداً عن سبر أغوار العمل الفني.

أما الدراسات التي اهتمت بشكل الفيلم ، ومحاولة دراسته من داخله ؛ فهي قليلة جداً رغم أهمية ذلك . وفي هذا المقام نشير إلى جهود الحركة الشكلية في روسيا القيصرية ، التي امتاز منهجها الشكلي بالسعي الجاد لامتلاك الأدوات المعرفية ، التي تثري حصيلة الناقد والتعرف على الخصائص الفنية الداخلية للعمل الفني . لكن هذه المدرسة الشكلية واجهت العديد من الاعتراضات العنيفة ، مما أدي إلي صعوبة مواصلتها البحث النقدي ، وانفراط عقدها ، وحبس العديد من الدراسات والبحوث الهامة في الفن السينمائي داخل الأدراج .

وما أن يأتي عقد الخمسينات ؛ حتى يعاد إحياء تراث المدرسة الشكلية الروسية ، وتترجم أعمالها إلي الفرنسية والإنجليزية ، مما سدد ضربة جديدة إلي آراء بازان و آرينهايم وتراخي قبضتهم على نظرية الفيلم ، وظهرت العديد من الكتابات النقدية المتأثرة بالمدرسة الشكلية ، مثل مجلة السينما الفصلية ، ومجلة النقد السينمائي ، والمرأة والسينما .. وغيرها .

---

[1] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص١٧ .

[2] – السرد السينمائي ، الأسود ، ص٢١ .

[3] – السرد السينمائي ، ص٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وانضمت إليهم المجلة البريطانية (screen) ، وكراسات السينما في فرنسا ، والتي تسمى (Cahier Du Cinema) ؛ مما أدخل معطيات جديدة إلي نظرية الفيلم مثل البنائية والسيمولوجية "([1]).

وهكذا انفتح الباب واسعاً أمام مقاربات جديدة داخل حقل النقد السينمائي . فلم يعد السؤال النقدي التقليدي قائماً . ولقد تجاوزت الأبحاث النقدية قضية الحكم و التقييم ، " وأصبحت تهتم بالتحليل الذي يبدأ باكتشاف العناصر المكونة للعمل ، وعلاقتها ببعضها البعض .. وبدأ جيل جديد من المهتمين والنقاد عصراً جديداً في دراسة الفن السينمائي ، وترسيخ قواعده النظرية والنقدية والجمالية ، فقد انتهي(إيزنشتين) وجاء (أورسون ويلز) .. وفشل (أيزنشتاين) ، وانتصر(مورناو) "([2]).

واهتمت العديد من الدراسات بترسيخ القواعد التقنية للعمل الفني ، وبدأت في الظهور دراسات متخصصة ، تتعلق بدراسة قضايا محددة في العمل السينمائي ، أو التلفزيوني . فرأينا أن هناك دراسات بدأت تتكلم عن السيناريو ، وكيفية كتاباته ، ولعل من أشهر ما ترجم إلي العربية من هذه الدراسات هو كتاب (لغة السيناريو – سيد فيلد) ، وكتابه الآخر (كتابة السيناريو) . ومنها ما اهتم بالجوانب التقنية المختلفة ، من تصوير ومونتاج وآليات عمل و إخراج ، ومنها ما اهتم بدراسة الصوت والمؤثرات والديكور ، أو الإضاءة واللون ، أو في الماكياج .. مثل كتاب (مايجراو – Television Production - MeGraw). وكتاب (ميلرسون – The Techngine of Television Production) .. وغيرهم . وقد اعتمد عليها أغلب الكتَاب العرب الذين تناولوا الحديث عن فن السينما ، والإنتاج السينمائي والتلفزيوني ، وترجموا منها الكثير.

وقد اتسعت الساحة لظهور العديد من التيارات الفكرية ، ومدارس الإخراج المختلفة والتي بدأت في الخروج علي الشكل والمضمون ، وبدأت تهتم اهتماماً عميقاً بنظرية الفيلم ولغته ، وعدم تقيده بالأشكال التقليدية ، ولعل من أبرزها السريالية والتعبيرية والدادية ، والتي بدأت بإعلان الحرب علي المجتمع وقيمة ، وعلي الفن الأكاديمي التقليدي ، وبدأت تهتم بالانفتاح علي الذاتية واللاوعي ، والبحث عن السر الكامن وراء المظهر الخارجي .

---

[1] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص١٥٠ ، ١٥١.

[2] – السرد السينمائي ، الأسود ، ص١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقول الفنان التعبيري (ماكس بيكمان) : " ما أريد أن أعرضه في أعمالي هو الفكرة التي تتواري خلف ما يعرف بالواقع ، إنني أبحث عن الجسر الذي يصل المرئي باللامرئي "([1]). فالتعبيرية – علي سبيل المثال – تجاوزت محاولات الانطباعيين للقبض علي الفروق الدقيقة التي لا تكاد تدرك في اللون ، أو الإمساك بمتع الحياة البرجوازية الصغيرة ، وراحت تهتم بالتنافر و التكثيف ، و الانفعال العنيف والتشويه ، وصارت أشبه بالدودة الخفية التي تنخر في مقومات المجتمع .

أما السريالية فكانت أكثر النزعات ارتباطاً بالسياسية ، وكانت تهتم بالإدراك أكثر من اهتمامها بالنزعة الجمالية ، وتسعي لهدمها ، كما كانت تهدف إلي " تدمير أسس الوضع الراهن ؛ الكنية ، الدولة ، العائلة ، الرموز القومية ، والمثل والمفاهيم البرجوازية .. وتحطيم جميع أشكال الرقابة ، وتحرير بواعث الإنسان الليبيدية (الطاقة الجنسية) ، والفوضوية (العجيبة) ، من كل قيد وكبت . كما طالبت السريالية بالعودة إلي اللاعقلانية وإلي سحر الأحلام ، كوسيلة إلهام وتحرر ذاتي (ومن ثم اجتماعي) ، وقد سحبت إلي صفوفها كل من (دوستويفسكي ، إدجار آلان بو ، بودلير ، مالارميه ، رامبو ، وبولينير..) ويتمثل الحس السريالي في تعريف (لوتربامون) للجمال حين قال : " جميل كالتقاء آلة خياطة ، ومظلة علي طاولة تشريح ، " فالفنان السريالي هنا ، يمارس فعل التحرر من قيود الواقع ومن قوانين المجتمع والعائلة والدولة ([2]). وهذا الفعل يمثل " الإمكانية اللا متناهية للخلاص بواسطة الحلم والحب والرغبة "([3]).

أما الداديون فقد انتهكوا " المنطق والحقيقة الموضوعية ، ووجهوا انتباههم إلي المواد والعناصر البالغة الصغر في الواقع ، بهدف تدمير البناء الكبير..لقد أرادت الدادية أن تستبدل تفاهة البشر المنطقية ، بتفاهة مخالفة للمنطق .. كل شيء كان مباحاً من أدوات ومواد وموضوعات وحالات ، وكلما كان الشيء أكثر ابتذالاً وعادية ، كان أكثر نفعاً وملائمة لهدفه "([4]). والدادية مثلها كمثل السريالية ، تؤكد علي أهمية الاحتمال والصدفة ، مغتبطة لعدم

---

[1] – السينما التدميرية ، أ.فرغل ، ترجمة أمين صالح ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط١ ، سنة١٩٩٥ ، ص٤١ .

[2] – من أفلامها " كلب أندلسي ، لويس بونويل وسلفادور دالي ، فرنسا ١٩٢٩ " ، " سحر البرجوازية الخفي ، لويس بونويل ، ١٩٧٢ " .

[3] – السينما التدميرية ، ص٤٨ ، ٤٩.

[4] – السينما التدميرية ، ص٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قابليتها للتنبوء ، وهي لا تقبل قيوداً أو قوانين ، إنها تخرج الأساليب والمواد ، وتناقض وتهاجم كل شيء حتى نفسه .

وقد أدرك " السرياليون والداديون – وإلي حد ما التعبيريون – الطاقة التدميرية الكامنة في الكوميديا السينمائية ، لذلك أولوها اهتماماً خاصاً وتابعوا فعالياتها بجدية تامة . لقد شكل كل من (سينيت ، فيلدز، الأخوة ماركس ، لانجدون ، كيتون وشابلن) جبهة أمامية مسلحة بجنون وافر ، تشن هجوماً مباشراً وضارياً – بأساليب مختلفة – ضد المفاهيم البرجوازية عن الكون المتجانس والمستقر "([1]).

ويؤكد (روبرت ديزنوس) في كتاب له يحمل عنواناً دالاً وذا مغزى (ماك سينيت ، محرر السينما) يؤكد نقطة جوهرية حين يقول: " نحن ندرك جيداً الجنون الذي يوجه أعماله ، إنه جنون الحكاية الخرافية ، وجنون أولئك الحالمين ، الذين يقيد العالم أحلامهم بازدراء رغم أنه يدعيه لهم بكل ما هو مبهج في الحياة .. إن ثورة هؤلاء الفوضويين تمتد إلي جميع رموز الحياة البرجوازية ، وإلي كل ما هو مقدس . تندروا بالنهايات السعيدة ، وعمليات الإنقاذ في اللحظة الأخيرة ، لوثوا قدسية الوطن والعائلة ، سخروا من العالم كله ولم يستثنوا أحداً أو شيئاً "([2]).

الدراسات النقدية والدراما التلفزيونية :

تخضع الدراما التلفزيونية في أسس تكوينها ، سواء الأدبي أو الفني وحتى التقني ، لنفس المعايير التي تخضع لها الدراما السينمائية ، بل وتنطبق عليها نفس المعايير الجمالية ، مما دفع العديد من الكتاب والباحثين في هذا المجال إلي تسميتها بتسمية مشتركة تجمع بين الفنين ، وهو ما عرف بمصطلح (دراما الشاشة) ، أي الشاشة الكبيرة (السينما) ، والصغيرة (التلفزيون) ؛ كما عند الأستاذ (حسين حلمي المهندس) في كتابة (دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون) . ويميل الباحث إلي هذه التسمية ، وخاصة من الناحية النظرية والفنية ، ولا يري اختلافاً في هذه الأسس بين الفنيين ، اللهم إلا الاختلاف في بعض الأمور التقنية ، والتي ستتضح معنا في ثنايا البحث– بإذن الله – ولذا فإن البحث حين يتعرض للحديث عن النظريات النقدية التي تناولت السينما ، فإنه يري ضمناً أن هذا الأمر يتعلق أيضاً بالدراما التلفزيونية ، وأن هذه النظريات هي نفسها التي تتعامل مع الفنين السينمائي والتلفزيوني علي السواء .

---

[1] – السينما التدميرية ، ص٦١ .

[2] – السينما التدميرية ، أ.فوغل ، ص٦٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعل الباحث يتفق مع ما طرحه الأستاذ (هيثم حقي) : من أن فن الدراما التلفزيونية " لا يمكن أن يأخذ مكانه الصحيح ؛ إلا إذا نظر إليه باعتباره فناً سمعياً وبصرياً يستخدم اللغة السينمائية ، شأنه شأن الفن السابع (السينما) "([1]). ويري أن الاختلافات بين كل من الدراما السينمائية ، والدراما التلفزيونية ، ما هي إلا اختلافات بسيطة أتاحتها تقنية الفيديو ، وهي ليس لها " أي علاقة بالجانب (اللغوي) الفني فهي ليست أكثر من تنوعات علي اللحن الأساسي ، كما يقول الموسيقيون "([2]). ويطالب في نفس الوقت بتغيير تام للعقلية التي تحكم واقع الإنتاج التلفزيوني العربي ، وأن العمل التلفزيوني يجب أن يصنع بلغة سينمائية .

وقد " كنا دائماً نفتقر إلي كتب بالعربية ، تشرح فنون السينما والتلفزيون بوجه عام ، وفن قواعد كتابة السيناريو بوجه خاص ، ثم صدرت بعض المترجمات – بعضها من كتب قديمة تخطاها الزمن – وقليل من المؤلفات ، ولكنها لا تشفي الغليل ، وقد أدي ذلك إلي أن صار البعض ، يطبق ما قرأه في كتب الدراما للمسرح علي العمل السينمائي ، حتى سادت بعض المفاهيم الخاطئة ، أو علي الأقل التي لا تتواءم مع خصائص الفن السينمائي وتراعي جمالياته وتطوره "([3]).

برز العديد من الكتَاب في عالمنا العربي ، ممن اهتموا بالكتابة حول الفن السينمائي ، وبرزت العديد من الدراسات التي بدأت تؤرخ للفن السينمائي في عالمنا العربي ، وقد اشتهر في هذا المجال مجموعة من الكتاب الباحثين ، من بينهم (سمير فريد ، سعيد مراد ، فريد المزاوي ، محمد فايد ، علي شلش ، محمد بسيوني ، فاضل الأسود ، محمد كامل جمعة ، ومجدي وهبة ، وأحمد موسي .. وغيرهم) . ولكن علي الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت الفن السينمائي ، إلا أننا لم نجد الكثير من الكتابات التي تعلقت بالحديث المفصل عن الدراما التلفزيونية بصورة خاصة . ولعل ما كتبه (حسين حلمي المهندس) في كتابه (دراما الشاشة) – والذي أشرنا إليه فيما سبق – يعتبر الأكثر من بين الكتب التي وقعت بين يدي الباحث اشتمالاً علي كيفية الكتابة للدراما التلفزيونية ، والمراحل التي يمر بها النص الدرامي ، من لحظة كونه فكرة في مخيلة الكاتب إلي أن يري النور ويصل للمشاهد . كما يعتبر أيضاً كتاب الأخوين (عماد نداف ومحمد نداف) ، (الدراما التلفزيونية–التجربة السورية من السيناريو إلي

---

[1] - الدراما السورية ، نداف ، ص٢١١ .

[2] – الدراما السورية ، نداف ، ص١٢ .

[3] – الدراما السورية ، نداف ، ص١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإخراج) ، من الكتب المهمة في هذا المجال ، ومن التجارب الرائدة ، وإن كان ينقصها الكثير من الجوانب ، إلا أنها تظل من الدراسات المهمة وخاصة في التأسيس لدراسة الدراما السورية .

وسيحاول الباحث في هذا البحث ، توضيح معالم " الدراما المرئية " ، في منظومة متكاملة يجمع فيها ما بين الأدب و الإعلام ، ووسائل الاتصال ، لأنه يوقن أن دراسة الدراما التلفزيونية ، دراسة شمولية يدخل فيها أكثر من مجال من مجالات الأدب ، كالرواية ، والمسرحية ، والموسيقي ، واللغة بجمالياتها ، وعلي ناقدها أن يكون ملماً بتقنيات الفن ، من تصوير ومونتاج وإضاءة وصوت ، إضافة إلى فهم لطبيعة الوسيلة الإعلامية ورسالتها .

وتهدف هذه الدراسة إلى تقديم فكرة متكاملة عن آليات صناعة ، وإنتاج الدراما المرئية عامة ، والتلفزيونية خاصة ، وتفاصيل الحرفة والأصول الجمالية والفنية لها ، بطريقة متسلسلة تشمل آليات إنتاج الدراما التلفزيونية ، من بدء الفكرة إلى أن يتم تقديم العمل على الشاشة ، ومشاهدته وتقيمه ، وذلك بأسلوب يسهم في خلق المتعة لدى المشاهد ، ويساعد المختص على تدريب حسه النقدي ؛ بالتعرف على العناصر الأساسية في عملية صناعة الدراما المرئية ، ويساعده على الفهم والتذوق بشكل أفضل ، ويعمل على تدريب حسه النقدي ، ويعين الناقد الدرامي على التمييز بين الجيد والرديء ، من خلال ما يشاهده من أعمال على الشاشة ، ويسهم في ترسيخ أصول ممارسة العملية النقدية ذاتها .

المنهج السيموطيقي ودراسة السينما :

تعامل المنهج النقدي التقليدي مع النص السينمائي في مراحل تاريخية سابقة تعاملا انطباعياً في مجمله ، وفسر النص تفسيراً يعتمد علي شرح ما هو مشروح بالفعل ، حيث لا يملك من أدوات البحث ، إلا أن يعيد إنتاج العمل الفني نفسه بكلمات وتعبيرات أخري مختلفة ، يظن أنها تيسَر الفهم وتقرب المعني للقارئ والمشاهد . وقد تجاهل هذا النقد قضايا السرد ، حيث لم يكن يعرف عنها إلا القليل ، خاصة وأن علم القص (Narratolog) ؛ هو علم جديد أسهمت العديد من العلوم الحديثة ، في إخراجه إلي حيز النور ، وركزت الانتباه إلي أهميته البالغة في بناء الفيلم السينمائي ، لأنه يقوم على أساس واضح ، من الكشف عن عناصر تكوين الصورة والمشهد ، ومن ثم الفيلم ، وصولا إلى توضيح الروابط والعلاقات ، التي تجمع تلك العناصر والمكونات . وقد أسهمت اللغويات الحديثة ، وعلم المنطق ، والرمزيات ، وكذلك علم النفس ، في صياغة ما يعرف الآن بنظام العلامات (السيموطيقا) ، والذي قد أسهم – بالإضافة إلي التطور الحادث في دراسة علوم الاتصال – في استكشاف اللغز الإنساني ، وفهم الإنسان

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لغاية وجوده ، واتصاله بغيره من البشر ، حيث تسعى الدراسات السيموطيقية لـربط المعرفة الإنسانية بشمولها دون تجزئه ؛ بعد أن أصبحت حقول المعرفة مثل جزر متباعدة معزولة ، وقد أسهم التخصص المبالغ فيه في هذه العزلة ، ولكن تقارب الأنشطة المعرفية يوثق الصلة فيما بينها ، ويضاعف من فرص التأثير المتبادل بين حقول المعرفة المختلفة .

وللتعريف بهذا المنهج على نحو عام ، علينا أن نعرف أن تاريخ هذا العلم يكشف عن : " ظهور تيارين متزامنين في الوقت نفسه : تيار الفيلسوف الأمريكي (ساندرز بيرس – ١٨٣٨ – ١٩١٤) الذي أطلق على العلم اسم (السيموطيقا) . والتيار الثاني الذي عرف باسم (السيميولوجيا) من نحت العالم السويسري (فرديناند دو سوسير–١٨٥٧–١٩١٣) . فيما تتمتع العلامة في السيميوطيقا بتفريع ثلاثي ، تكتسب لدى صاحب السيميولوجيا تفريعا ثنائيا "([1]). ومصطلح السيميولوجيا أكثر شيوعا في الدراسات الفرنسية ، أما مصطلح السيميوطيقا فهو أكثر شيوعا في الدراسات الانجليزية ، والتسميتان تعكسان مفهوما واحدا مع اختلاف مصدر التسمية .

والسيميوطيقا أو السيميولوجيا : " هي العلم الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس . ومن المؤكد أن السيميوطيقا شهدت تطورات مهمة ، منذ جون لوك وشارل سندرس بيرس وغيرهما .. وهناك اتجاهات عدة في المجال السيميائي ، أبرزها الاتجاه البيرسي القائم على ثلاثية العلامة ، واتجاه سوسير الذي تنبأ بميلاد علم جديد – هو علم السيميولوجيا – يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية "([2]). وهذا العلم يوجه اهتمامه نحو دراسة مختلف أنواع العلامات ، اللسانية وغير اللسانية ويدرس العلامة بأنماطها المختلفة في حياة المجتمع ، أو دراسة الأنظمة والشفرات التي تساعد على فهم الأحداث والأدلة ، بوصفها علامات دالة تحمل معنى ما .

ويتفق الباحث مع غيره من الباحثين – من أمثال فاضل الأسود – في اعتبار أن المدخل السيموطيقي " هو أكثر المداخل صلة بمجال الفيلم السينمائي ، حيث يقوم علي أساس واضح ، من الكشف عن عناصر تكوين الصورة و المشهد ، ومن ثم الفيلم السينمائي ، وهو أيضاً – من

---

[1] – مجلة جامعة دمشق ، المجلد١٨، العدد الثاني، ٢٠٠٢ (السيميولوجيا بقراءة رولان بارت ، بقلم د.وائل بركات) ص٥٥ .

[2] – النقد المغربي والمناهج العلمية المعاصرة : من الاستقدام إلى الاستخدام محاولة لقراءة " ديناميـة الـنص " لمحمد مفتاح ، بقلم فريد أمعصنشور، موقع الندوة العربية الالكتروني .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعد ذلك – يحاول تحليل تلك العناصر التي تكون بنية الفيلم ، وصولاً إلي نتائج علمية ، في توضيح الروابط والعلاقات التي تتجمع حولها تلك اللبنات والعناصر المكونة "([1]).

وقد يتصور البعض أن الدراسة تحاول أن تلوي عنق الحقيقة ، وخاصة حين تستعير أحكام وقواعد النقد الأدبي ، كيما تطبقها علي دراسة حقل إبداع مختلف . إن الباحث يعي تماماً خصوصية الفن السينمائي – ومن ثم التلفزيوني – ولذا فإنه لا يساويه بغيره من مجالات الإبداع الأخرى ، ولا يستعير له أحكاماً جاهزة ، ولكنه يتعامل معه علي أنه حقل إبداع زاخر بالإيحاءات والمعاني والمجازات ، " وأن الكادر السينمائي الواحد ، قد يحوي العشرات من التفاصيل ، التي من خلالها يتم لنا التعرف علي محتويات اللقطة ، سواء علي المستوي الإخباري ، أو علي المستوي الدرامي ، وتلعب هذه التفاصيل المرئية دورها بوصفها إشارات ، أو علاقات لغوية ، تكوَن فيما بينها جميعاً أكواد ذات قرابة أو اتصال "([2]).

فاللغة السينمائية حافلة بعناصر المجاز والتشبيه والكناية ، سواء من خلال استخدام اللقطات وتجاورها وتركيبها ، أو استخدام الجزء بديلاً عن الكل ، أو العكس ، فاستخدام اللقطة المكبرة ، تمثيلاً للكل من خلال الجزء ، أو العكس ، أو استخدام زوايا خاصة للتصوير ، أو استخدام العرض البطيء أو السريع ، و حتى تحركات الممثلين أنفسهم تعمل في أغلب الأحيان علي خلق إيحاءات وتعبيرات خاصة .

وكما أن باحثي الأدب استطاعوا أن يصلوا إلي توافقات خاصة بهم ، تنظم عناصر البناء الفني داخل الأشكال الأدبية المختلفة ، فإنه يتوجب علي الباحثين في فن السينما ، أن يتأسوا بهم ، وأن يقوموا بجهد مشابه في رحلتهم لسبر أغوار هذا الفن المتطور ، ليحققوا ما حققه البحث الأدبي من قبل في ميدانه ، متخذين من المنهج السيموطيقي الشكلاني مدخلاً لدراسة هذا الفن ، وسبر أغواره ، وترسيخ قواعده ، وإلقاء الضوء عليه ، من الناحية الأدبية الجمالية واللغوية ، بغض النظر عن طبيعة هذه اللغة ، سواء كانت حوارية أو صورية ، وذلك انطلاقا من إيمان الباحث بأن وظيفة وأهداف الآداب والفنون بصورة عامة لا تختلف عنها في الدراما .

---

[1] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص١٠٨ .

[2] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود، ص١١٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أفق البحث وأدواته :

يعد اختيار موضوع أي بحث ، أو دراسة علمية جادة من أشق الصعاب وذلك لأن الباحث يسعى بحق إلى أن يسهم في إثراء المعرفة الإنسانية ، وأن تكون الدراسة ذات جدوى حقيقية ، تسهم بشكل فعال في إيجاد الحلول لمشاكل المجتمع وقضاياه ، وتزويد المكتبة بأحد الإسهامات المعرفية الجادة ، وتزداد أهمية هذه البحوث حينما تضيء الطريق أمام الدارسين وأصحاب القرار ، حتى يضعوا خططهم ، ويصدروا قراراتهم وفق أسس علمية صحيحة . وإن شعور الباحث بقلة الدراسات التي اهتمت بالدراما التلفزيونية – بصورة عامة – وعدم وجود أي دراسة بحثيه تقوم بإلقاء الضوء علي الدراما التلفزيونية – بصورة شمولية – في وقت صارت فيه الدراما التلفزيونية تحتل المساحة الأوسع في دائرة الاهتمام لدي جمهور المشاهدين للتلفزيون ؛ والذي أخذ في السيطرة علي أغلب الأجهزة الإعلامية والفنية ، واستقطاب كافة شرائح المجتمع ، ومحاولة تفعيلها في عملية البناء المجتمعي وخاصة ونحن ندرك جميعاً أهمية هذه الوسيلة – الدراما التلفزيونية – وكيف تلقى إقبالا جماهيريا منقطع النظير ، وكيف تسهم في عملية التأثير في اتجاهات الجمهور وتعديل آرائهم ، قد دفع الباحث إلى دراستها ومحاولة وضع الأسس الفنية التي تسهم في تشكيلها ، ومحاولة جمع ما تناثر من مقوماتها في منظومة واحدة ، ليوضح من خلالها معالمها الأساسية ، ويجمل ما تعارف عليه من أنواعها ، وأشكالها ، وقواعدها ، وطرق تنفيذها ، لتسهل علي القارئ العربي والمختص الإلمام بها ، خاصة وأننا نلمس بوضوح افتقار مكتبتنا العربية إلي كتب تشرح فنون الدراما التلفزيونية بوجه عام ، وفق قواعد كتابتها بوجه خاص ، وكذا آلية تنفيذها . ولم يكن الغرض من هذا ، هو استعراض واستظهار ما تجمع من بحوث ودراسات ، ولا حشد الأقوال والاستشهادات والنقول ، بل أردنا أن يكون هذا الفن وقضاياه الرئيسة ، هو محور الدراسة ، وذلك لأننا لا زلنا نري أن الاهتمام به علي أنه فرع من شجرة الأدب ، وشكل من أشكاله ، لا يؤخذ علي محمل الجد ، وخاصة في الجامعات والدوائر الأكاديمية .

وقد آثر الباحث خوض هذا الغمار على الرغم من إدراكه صعوبة الأمر ، خاصة أن النشاطات البحثية في الجامعات تأخذ بأحد موقفين من مثل هذه الدراسة ، فالبعض ينظر إليها علي أنها خارج نطاق البحث الأدبي ، ويستهجن أن يتم التطرق إلي دراستها أكاديمياً علي أنها فرع من فروع الدراسات الأدبية . وأما البعض الآخر فينظر إليها بعين الحذر والترقب ، ويري أن الظروف لم تنضج بعد لمثل هذه الدراسة ، وأن هذه الدراسة يفضل لها – إن أردنا أن نبحثها – أن يتم بحثها والتطرق إليها من خلال الكليات الإعلامية وليس الأدبية واللغوية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والباحث لا ينكر عليهم هذا الإدعاء ، حيث أن هذا البحث لا يستطيع أن يستغني في العديد من جوانبه عن الدراسات الإعلامية ، بل وربما اعتمد علي الكثير من نظريات الإعلام ، إلا أننا يمكننا القول أنه منذ متى كان باستطاعة أحد في عصرنا الحالي أن يفصل بين العلوم الأدبية والإعلامية ، كما أنه لا يستطيع أحد أن ينكر أن الصحافة بدأت من خلال الأدب ، بل إن أشهر روادها وكتَابها كانوا من الأدباء ، ثم أليس اعتمادها في البداية والنهاية علي اللغة ، والباحث في هذه الأطروحة لا يستطيع إلا أن يصف نفسه بمن يسير علي الحد الفاصل بين كل من الأدب والإعلام ، و لا يمكن أن يغفل عن حقيقة أن الأدب ، هو الشجرة التي انبثقت منها الكثير من العلوم الإنسانية الأخرى واعتمدت عليها بشكل أساسي .

فصناعة عرض تليفزيوني يعني : " أن تكون هناك فكرة ، ويكون هناك النص ، والمؤلفون والكتاب ، والمعدون ، والمذيعون ، ومقدمو البرامج ، وممثلون ، وفنانون من كل نوع ، فضلاً عن ذلك العدد الهائل من الفنيين المتخصصين ، في مجالات تصميم وتنفيذ الديكورات ، والإضاءة ، والماكياج ، والخطوط ، والرسوم ، والتصوير ، والصوت ، والمونتاج ، والأفلام والأشرطة .. فصناعة العرض التلفزيوني علي هذا النحو ؛ إنما هي عملية كاملة ومتكاملة لإنتاج الفن .. فهي عملية لا تقتصر علي الجانب المادي فحسب ، بل تقوم أيضاً علي الجوانب الجمالية والإبداعية ، والفنية ، وليست الأجهزة والآلات والمعدات – رغم أهميتها وضرورتها – إلا أدوات تعمل في خدمة الإبداع ، وتكثيف الإقناع والإمتاع ، وتحويل النص المكتوب من حيز الأفكار المجردة ، إلي واقع تجسده الصورة ، وحيوية الحركة ، وإيحاء الإيقاع ، وفاعلية الصوت ، ودلالة الكلمات .. وذلك هو موضوع هذا البحث علي وجه التحديد "([1]).

والباحث يدرك وهو يتعامل مع وسائل الفنان في صناعة الدراما المرئية ؛ أن " الأهمية الحقيقية هي للقيم الإنسانية ، التي يعبر عنها الفنان ، وليس لابتكار زاوية جديدة للتصوير ، أو تركيب الفيلم ، أو خلق إيقاع يتسم بالحساسية والذكاء ؛ بل إنه ينبه إلى خطورة البراعة في استخدام هذه الأدوات ، وقدرتها على الإقناع ، حين تستخدمها أيد غير أمينة تسهم في تضليل المشاهد ، وتزييف وعيه ، وتعمل على تكريس واقعه ، في مجتمع قد يكون خلاصه الوحيد هو التغيير "([2]).

---

[1] – الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج ، د.كرم شلبي ، مكتبة التراث الإسلامي ، ص٨ .

[2] - سحر السينما ، أبو شادي ، ص١١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهنا لا يمكن التطرق إلي تفنيد هذه الآراء والرد عليها ولكن يكفي أن ينقل الباحث ما يراه أحد أعلام الأدب و النقد ، الناقد والأديب عبد القادر القط – في توجيهه إلي أهمية دراسة هذا الجانب من خلال المتخصصين في الأدب والنقد – يقول :" إن المسلسل التلفزيوني يحظى باهتمام بالغ من المشاهدين ، ويؤثر تأثيراً كبيراً في عقولهم ووجدانهم وسلوكهم ، بما يتضمن من امتداد زمني ، وعناصر من التشويق والتمثيل والإخراج ، تغري بالمتابعة . ومع ذلك لم يظفر حتى الآن بنقد جاد يحلل طبيعته ، ومقوماته الفكرية والفنية ، ويكاد ما يوجه إليه من نقد ينحصر في ملاحظات مختصرة سريعة في الصحف تهدف إلي إصدار الأحكام النهائية بالجودة أو الرداءة ، دون عناية بالتحليل أو بالتفصيل ، وقد يتضمن هذا النقد في كثير من الأحيان بعض المجاملة الواضحة ، أو التحامل المقصود "([1]).

في خضم هذا العصف المتناثر من الدراسات المختلفة ، حول السينما والتلفزيون ، يجد الباحث نفسه أمام مسؤولية مهمة ، تجاه محاولة تجميع بعض هذا العصف المتناثر من هنا وهناك ، ووضعه في إطار أكثر شمولية ، يسهل علي من يريد دراسة الدراما التلفزيونية محاولة الإلمام بجوانبها المختلفة ، والوقوف علي إطارها النظري العام ، وتقسيماتها ، خاصة " إذا أريد لهذا الشكل الجديد أن يكون ذا أثر طيب في حياتنا الفكرية والفنية والجمالية ، وأن نعترف به ونؤمن بأنه جدير بالدراسة والتقويم "([2]).

وقد أخذ الباحث كل هذه الأمور – وغيرها – في اعتباره ، وبحثها بحثا مستفيضا ، وعلى مدار سنوات طويلة ، وهو يفكر في موضوع البحث ، ويصنع خيوط نسيجه الأولى ، حتى وهو في داخل السجن ، ولا يملك إلا النذر اليسير من الكتب والمراجع ، والتي نجح في تهريب أغلبها ، ليصوغ المسودة الأولى للبحث ، والتي كانت هي عماد الدراسة بعد ذلك ، وكان اختيار الباحث لهذا الموضوع انطلاقا من الفرض الرئيس الذي أفترضه : وهو أن الدراما عموما ، والدراما التلفزيونية على وجه الخصوص ، تلقى إقبالا منقطع النظير من الجمهور ، ويكاد يفوق الإقبال الجماهيري على كافة البرامج الأخرى ، وبالتالي فهي تلعب دورا فعالا في

---

[1] – الكلمة والصورة ، عبد القادر القط ، مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط ١٩٨٩ ، ص١٩١.

[2] - الكلمة والصورة ، عبد القادر القط ، ص١٩١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تشكيل اتجاهاتهم ، وتعديل آرائهم ، وهذا يؤكد ما قاله أرسطو " من أن محاكاة الحياة أشد استهواء للعوام من الناس من الحياة نفسها "([1]).

ولذا برز السؤال الأهم : ما دامت الدراما التلفزيونية تلقى هذا الاهتمام من الجمهور فلماذا لا تطوع لخدمة قضايا المجتمع ؟ ولم لا تسهم في تزويدهم بمفاهيم الحق والخير والجمال ، وبث الفضيلة ومحاربة الرذيلة ؟

ويُعتقد أن هذا الفن الهام ، إذا انطلق في معالجته لقضيا المجتمع ، من منطلق أخلاقي لا يعارض ولا يعاكس ديانة المجتمع ، أو عاداته وتقاليده ، وفق الأصول الفنية والجمالية الصحيحة لهذا الفن ، فإنه سيحقق إنجازات هائلة ، تعجز عن تحقيقها آلاف الخطب والمواعظ والكتب المخطوطة ، وذلك لسعة انتشارها وتأثيرها ، وأنها تقتحم على الناس بيوتهم ، وتطبع أفكارهم وعواطفهم بطابعها ، وتقدم للجمهور فلسفة حياة زاخرة بالقيم والمعايير . " ويكفي أن ندرك أن عدد مشاهدي التمثيلية الواحدة – إذا كانت محبوبة شعبيا – يساوي عدد مشاهدي المسرحية لو استمر عرضها أكثر من ثلاثين عاما في المسرح "([2]). و من هنا كان لا بد من الإجابة عن مجموعة من التساؤلات من بينها :

- هل الدراما المرئية لغة تعبير ؟
- كيف بدأت الدراسات النقدية للدراما المرئية ؟
- ما هو مفهوم الدراما بصورة عامة ؟ وما هي الدراما التلفزيونية وكيف نشأت ؟
- ما هي طبيعة النص الدرامي وقواعد بنائه ؟
- ما هي الإعدادات الدرامية والفنية اللازمة للنص الدرامي ؟ والمراحل التي يمر بها حتى يتم تنفيذه ؟
- كيف يتم تقيم العمل الدرامي بعد إنتاجه ؟ وما هي المشكلات التي تواجه القائمين على الإنتاج ؟

---

[1] – الدراما التلفزيونية والشباب الجامعي ، محيي الدين عبد الحليم ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص١٧.

[2] – الدراما التلفزيونية والشباب الجامعي ، محيي الدين عبد الحليم ، ص٢١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد قسم الباحث الدراسة إلى مجموعة من المباحث والفصول معتمدا في ذلك المنهج الوصفي التحليلي .

- ففي الفصل الأول : يتعرض بالدراسة لمفهوم الدراما ، ونشأتها وأهميتها بصورة عامة ، ويتناول بالتفصيل أنواعها المختلفة ، والقوالب الفنية التي توضع فيها .

- أما الفصل الثاني : فيخصصه لتعريف الدراما التلفزيونية ونشأتها وأهميتها موضحا العلاقة بينها وبين الآداب الأخرى ، ويتعرض بشيء من التفصيل لأشكال التأليف الدرامي التلفزيوني .

- ويتناول الفصل الثالث : النص الدرامي موضحا طبيعته ، وقواعد بنائه بصورة شمولية بحيث يتحدث عن الفكرة في النص الدرامي ، ويتناول كذلك الحديث عن الحدث والحبكة والشخصية والصراع والزمان والمكان .

- في الفصل الرابع : يتناول الباحث الإعدادات الدرامية للنص ؛ موضحا مفهوم السرد التلفزيوني ، واللغة الدرامية في السينما والتلفزيون ، ويوضح مفهوم الحوار ، ويفصل في تعريف السيناريو ، وأهميته ، ومبادئ كتابته .

- أما الفصل الخامس : فيخصصه للحديث عن الإعدادات الفنية للنص الدرامي ، ومراحل التنفيذ – مرحلة ما بعد السيناريو – بحيث يتناول فيه الإخراج ، والتمثيل ، وتقنيات تنفيذ النص ، كالتصوير ، والحركة ، والتكوين ، والمكان ، والمكملات ، وتصميم المناظر (الديكور – الإضاءة واللون – الملابس – والماكياج) ، وكذلك التوليف والتركيب (المونتاج) ، وتقنيات الصوت ، والموسيقى .

- أما الفصل السادس والأخير : فيتحدث عن النظرة الكلية للعمل وتحليله ، ويتناول مشكلات التراكب وكيفية التعامل معها ، كما يتناول مشكلات الرقابة والإنتاج ويخلص الفصل في النهاية إلي توضيح الأسس الفنية التي يتم بناءً عليها تقييم العمل الدرامي ونقده .

ولعل الباحث يري أن هذا الترتيب الذي عرض فيه الدراسة ، لم يقم أحد بعرضه بهذه الطريقة ، وأن هذه الدراسة ربما تكون الأولي في مجالها ، من حيث طريقة التناول بهذه الشمولية – علي الأقل علي الساحة الفلسطينية – فالباحث يعلم جيداً أن هذه الدراسة تعتبر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأولي في مجالها ، والتي تتناول النص الدرامي المرئـــي (الســـينمائي والتلفزيـــوني) بكـــل حيثياته ، مع ربطه بالأشكال الدرامية الأخرى ، التي تشـــترك معـــه ســـواء فـــي الإعـــدادات الدرامية ، أو الفنية ، ويوضح طبيعة وخصائص كل واحد منها بحسب ما تقتضـــيه الحاجـــة ، ليمهد الطريق أمام الدارسين والنقاد والعاملين في المجال ، لمعرفة الأسس والضـــوابط الفنيـــة التي تحكم هذا الفن ، وتسهم في عملية إنتاجه ، وتحليله وفق أسس علمية وفنية صحيحة .

وما هذه الدراسة إلا محاولة ؛ فإن أخطأت فمن نفسي والشيطان ، إن أصبت فبنعمة مـــن الله وفضله .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

مفهوم الدراما ونشأتها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

مفهوم الدراما ونشأتها

تمهيد

خلق الله الإنسان فوق هذه الأرض واستخلفه فيها لعمارتها ؛ " وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً "([1]) ، وقد هبط الإنسان إلي هذه الأرض مزوداً بقدرة التفكير والاستنباط ومفطوراً علي الاجتماع " وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا "([2]).

منذ اليوم الأول للإنسان على الأرض ، لم يكن له خيار سوى أن يعيش في جماعة ، ومنذ ذلك اليوم والحياة في نمو وتطور ، وكأنها سلسلة طويلة متشابكة الحلقات . ولأن الإنسان – بطبعه – عاقل ، وله احتياجات ، فهو الوحيد القادر على مواجهة مستجدات الحياة ، وإعطاء إجابات منطقية ، تدفعه حاجاته النفسية للتجريب لإشباع رغباته ، وتحصيل اللذة والخبرة ، فهو لديه خاصية قابلية التعلم ، ويستفيد من تجارب الآخرين ويطورها ، مما جعل عملية التوريث والتطوير هما أساس الحضارة . ومن هنا بدأ في صياغة مفاهيمه المستندة إلى خبرته الشخصية وقدراته الفعلية .

أشكال التعبير الإنساني وأنواعه :

لا يمكننا أن نتصور أن الإنسان ظل صامتا إلى أن عرف الكتابة ، بدليل " وعلم آدم الأسماء كلها " ، فمما لا شك فيه أن الإنسان تكلم ، ووضع أسس منظومته اللغوية الخاصة به ؛ بغض النظر عما إذا كانت هذه المنظومة توقيفية ، أو ابتكارية اصطلاحية ، أو الاثنتين معا ؛ إلا أن متابع التاريخ البشري يعرف أن : " الإنسان قد سجل خواطره قبل معرفته بالكتابة في صور مختلفة وبأشكال متعددة "([3]).

---

[1] – سورة البقرة ، الآية (٣٠) .

[2] – سورة البقرة ، الآية (٣١) .

[3] – فاضل الأسود ، السرد السينمائي ، ص٥١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالإنسان في ظروف حياته الصعبة ، لم يجد من طريق يخفف عنه ضيقه وأحزانه ، ويبعد عنه الخوف والرعب إلا وسائل التعبير المختلفة ، من كلمة ، أو نكته ، أو أسطورة ، أو أغنية ، أو لغز ، أو رسم فوق جدار ، أو نقش على الحجارة ، وكلها وسائل للتعبير لجأ إليها البشر – ولا زالوا – لتسجيل لحظات في حياتهم . "ولا بد أن الإنسان القديم ظل يصرخ ، أو ينادي قبل أن يعرف طريقاً للكلام المنظم ، إن غناءً أو ترتيلاً أو حكاية وقصاً ، وهو أيضاً ظل يرسم ، أو يحفر ويلون ما يرسم ، أو يحفر قبل أن يدرك القيمة الجمالية لما يبدع في مجال الأدب والفن "([1]).

وحاجة الإنسان للتجاور والعيش في جماعة ، فرضت عليه البحث عن وسائل للمشاركة والتجاور ، ولذا فقد لجأ إلى أخف الأشياء وأيسرها ، وهو الصوت والذي يمتاز بأنه لا يثبت ولا يستقر ولا يزدحم ، فهو على خفته ويسره يحمل فائدة الإعلام . وقد فرض تطور العمل والعلاقات علي الإنسان وسائل جديدة ومبتكرة للتعبير والتواصل ، وهذه الوسائل تنحصر في مجموعتين أساسيتين هما:

١- وسائل تعبير لفظية :

وقد عرَفها عبد الحليم فتح الباب وإبراهيم ميخائيل بأنها : " هي تلك التي تعتمد علي نظام لغوي ملفوظ ويمكن كتابته وتتميز بتحديد رموز لغوية لها دلالة محددة .. حيث يوجد معني لكل رمز مفرد ، وبإمكان تعريف رمز برمز آخر.. وبأن المعني يأتي نتيجة لتتابع (لتتالي) الرموز معاً في جملة معبرة ، كذلك وجود قواعد محددة "([2]) . واللغة اللفظية إما أن تكون منطوقة (باستخدام مثير حسي هو الصوت) أو مكتوبة (مثير حسي مرئي) . واللغة اللفظية من أهم وسائل التواصل استخداما وشيوعا في الحياة اليومية ، ويعود ذلك إلى سهولة استخدامها وتداولها ، وسرعة الاعتياد عليها ، وتعلمها منذ مرحلة الطفولة . " وقد ثار جدل كبير بين تيارين من علماء اللغات ، حيث يرى البعض منهم أن مصطلح لغة لا يجوز إطلاقه إلا على اللغة الملفوظة والذين من بينهم عالمة اللغويات (سوزان لانجر) وتطلق عليها بأنها اللغة

---

[1] – السرد السينمائي ، الأسود ، ص٥٧ .

[2] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود. نقلا عن كتاب وسائل التعليم والإعلام فتح الباب ، إبراهيم ميخائيل ، القاهرة عالم الكتب ط١ سنة ١٩٨٥ ، ص٢٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحقيقية .. ويرى هؤلاء أن إطلاق تسمية لغة على وسائل التعبير غير اللفظية مثل الصور والحركات .. وغيرها ، بأنها تسمية غير دقيقة وخداعة "([1]).

والباحث لا يتفق مع هذا الرأي ، خاصة أننا نعلم جيدا أن الوظيفة الأساسية للغة هي القدرة على التواصل ، والتعبير عن الأفكار والمشاعر ، وهذا الأمر يمكن تحقيقه عبر العديد من الوسائل التي يمكن للإنسان من خلالها أن يعبر عن أفكاره ومشاعره سواء كانت صورة أو إشارة أو حركة أو فعل . ولا أن ينكر قيمة اللغة اللفظية ، وكيف أنها الأسهل والأوضح والأعمق والأكثر انتشاراً ؛ بل إنه يؤكد علي مالها من قدسية وخصوصية ، إلا أن هذا لا يعني تجاهل اللغات الأخرى والانتقاص من قيمتها ، خاصة حين نرجع إلي الوراء ، إلي العصور السحيقة ، لنري كيف أن القدماء ومنهم قدماء المصريين ، قد استخدموا طريقة التعبير بالصور كلغة للتواصل ونقل الوقائع . يقول جاردنر : " إن المصريين قد ابتكروا في زمن سحيق ، يسبق مرحلة الأسرات طريقة للتعبير بالصورة فقط ، حيث يتم استغلال الرسم أو الصورة كناية عن معني. وشاعت هذه الطريقة في التعبير عن الحكمة أو اللغز... بحيث تنقش أو تصور مجموعة من الصور تحكي قصة إيحائية أو تمثيلية تعبر أو تفيد معني ما. ويظل هذا السجل المرئي للأحداث والوقائع ثابتاً يسهل الوصول إليه لمن كانوا لسبب أو لأخر بعيداً عن ساحة الأحداث لحظة وقوعها "([2]). ويعود (جاردنر) ليؤكد بأن الكتابة المصرية القديمة هي أحد الفروع الأصلية لفن التصوير. وأن روابطها العضوية إنما تتبع فقط من قواعد فن الرسم والتصوير ، وليست من قواعد اللغة الملفوظة . ويرى (إرنست فيشر) : " أن وسيلة التعبير (الإيماءة ، أو الصوت ، أو الكلمة) هي أداة ، شأنها شأن الفأس اليدوية أو السكين . ما هي إلا وسيلة أخرى لبسط سيطرة الإنسان على الطبيعة "([3]). ولعل ما تركته لنا الحضارة المصرية القديمة – والصينية أيضا – يعطينا صورة واضحة عن كيفية استخدام الصورة في نقل رسائل تعبيرية ، ظلت خالدة إلي يومنا هذا كما هو الحال في أقدم لوحات العصر الفرعوني القديمة ، والمعروفة باسم لوحة الملك (نعرمر) ، والتي تمثل بالصور انتصارات الملك (نعرمر) ، وغيرها .

ويتفق الباحث مع ما ذهبت إليه الكاتبة (ماري تريز عبد المسيح) في كتابها (التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب) ، حيث تقول : " إن كانت الثقافة تعني مخزون التصورات

---

[1] – السرد السينمائي ، الأسود ، ص٦٠ .

[2] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص٧١ ، ص٧٢ .

[3] – ضرورة الفن ، إرنست فيشر ، ترجمة أسعد حليم ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ٤٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمعاني المتفق عليها من قبل المجتمع ، فاللغة هي الوسيط ، واللغة لا تشير إلى التراكيب والمعاني المعجمية ، ولكنها وسيط تمثيلي تلتقي معانيه قراءة عبر علامات عدة ، فقد تكون نغمات ، أو كلمات منطوقة – مكتوبة ، أو وسائط مرئية ، يتم إنتاج معانيها عبر تداولها بين الأفراد "([1]).

٢ – وسائل تعبير غير لفظية :

منذ فجر التاريخ وظف الإنسان العديد من وسائل التعبير المختلفة ، ولم يكتف فقط باللغة اللفظية ، حيث استخدم الحركات والإشارات والصور والرقص ؛ للتعبير عن معتقداته ومشاعره . ولعلنا نعرف من خلال تجاربنا الشخصية ، ومن خلال نشاطنا اليومي ، أننا نجد أنفسنا في حاجة إلي الكثير من وسائل التعبير الأخرى ، خلاف اللغة اللفظية ، لنوصل من خلالها رسائل دلالية ، فكل واحد فينا يحتاج إلي أكثر من لغة في شرح وجهة نظره وفهم ما يطرحه الآخرون ، ولذا لجأ الإنسان إلي " ابتداع لغة من الأشياء نفسها ، وحاول تطويع كل ما وقعت عليه يداه من وسائل ، أو هداه إليه تفكيره ، من طرق وابتكارات ويصنف (جيرجن روشي ، وكيس ويلدن) الوسائل غير اللفظية المستخدمة في التعبير على النحو التالي:

ا– **لغة الإشارات :** وتشمل الإشارات المختلفة التي يستخدمها الإنسان في التفاهم مع غيره ابتداء من الإشارات البسيطة الأحادية ، إلي الإشارات المعقدة ، مثل الإشارات المستخدمة في التفاهم مع الصم.

ب– **لغة الحركة والأفعال :** كالأفعال مثل المشي والجلوس والشرب.. ولكل منهما وظيفتان: " الأولي : للوفاء بالحاجة الشخصية للفرد .. والثانية : يمكن أن تغير في إعطاء دلالة ، كما يمكن أن تستنتج منها معاني أبعد من مجرد البناء الخبري للصورة "([2]).

ج – **لغة الأشياء :** لقد عرفها عبد الحليم فتح الباب وإبراهيم ميخائيل بأنها : " هي اللغة الناتجة من مختلف الأشياء والموجودات ، وتشتمل أيضاً علي جسم الإنسان ومتعلقاته الشخصية ، وهذه الأشياء جميعاً يمكنها أن تنقل إلي المشاهدين جملة من المعاني والأحاسيس ، بالإضافة إلي المعلومات التي قد تصاحب رؤية ، أو التعرف علي هذه الأشياء ، ومثال ذلك

---

[1] – التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب ، ماري تريز عبد المسيح ، المجلس الأعلى للثقافة ، ص٧ .

[2] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص٦٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اكتشاف قطع أثرية من الحضارات القديمة "([1]). ومهما كان من قول أو اختلاف حول وسائل التعبير وأنواع اللغات ، إلا أننا لا يمكننا أن ننكر أن الصورة هي وسيلة من وسائل التعبير ؛ بل هي لغة لها قواعدها وأصولها وهذا مالا يمكن أن نتغاضى عنه ، خاصة بعد أن بدأنا نلمس أهميتها وأثرها في حياتنا المعاصرة . " فمنذ اختراع السينما ، والصورة تفرض سطوتها وتثير الرهبة والخوف والدهشة ، فحين وصل (قطار لوميير)([2]) إلي تلك المحطة في عام ١٨٩٥ متجهاً مباشرة نحو الكاميرا ، صرخ المتفرجون وقفزوا من أماكنهم خشية أن يدهسهم القطار . الشيء ذاته حدث مرة أخرى ؛ عندما شطر (بونويل)([3]) عين امرأة إلي نصفين بموس حلاقة . لقد أصيب الجمهور بالدوار والإغماء ، أثناء مشاهدته أفلاماً تصور العمليات الجراحية وتقيأ أثناء مشاهدة الولادة ، ونهض ثائراً في حماسة عفوية لدي رؤيته أفلاماً دعائية ، وذرف الدموع علي البطلة المصابة باللوكيميا (سرطان الدم) ، والتي تحتضر في مشهد مطول وممطوط ، كما شعر بنوع من القلق إزاء وباء الكوليرا المعروض علي الشاشة نتيجة إحساسه الداخلي بأنه مكشوف ، ومعرض للعدوى "([4]).

وعلي ضوء هذه التأثيرات للصورة يمكننا القول : إن الصورة كوسيلة تعبيرية سبقت في وجودها زمنياً اللغة المنطوقة والفكر ، وبالتالي فإنها تملك القدرة علي الوصول إلي أعمق وأقدم طبقات النفس..أكثر من الكلمة أو الفكرة ، لقد كانت الصورة مقدسة في العصور البدائية – مثلما هي اليوم – وبالنتيجة كانت مقبولة ومسلم بها كما لو كانت هي الحياة والواقع و الحقيقة ، وهذا القبول لم يتم بواسطة العقل ؛ بل علي المستوي الشعوري . " إن لغة الإشارة (البصرية) ولغة الصوت هما من اللغات الطبيعية علي حد سواء . فما يتاح لنا بالبصر أكثر تنوعاً ، وأبلغ تعبيراً مما يمكننا سماعه من خلال التلفظ"([5]). ونحن اليوم نعاصر عالما أصبحت فيه الصورة ، عبر تكنولوجيا المعلومات والاتصال – عصر المستنسخات الإلكترونية التي نشأ عنها عوالم وهمية جديدة (simulacra) – تثير المخاوف من طغيان سلطان الصور كما حصل مع الرسالات الداعية إلى تحطيم الأوثان . فكلنا يعيش التناقض الناجم عن ثقافة الصورة . " وهذا التحول نحو ثقافة الصورة يربط بين عصرنا الراهن والعصور السالفة التي ساد فيها القلق إزاء التمثيل الثقافي المتمثل في الأصنام المشيدة بدءا من عصر ما قبل التاريخ ، وحتى زمن

---

[1] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص٦٨ .

[2] – إشارة إلي فيلم لوي لوميير "وصول القطار عام ١٨٩٥".

[3] – إشارة إلي فيلم بونويل "كلب أندلسي عام ١٩٢٩".

[4] – السينما التدميرية ، أ.فوغل ،ص٩،ص١٠ .

[5] – السرد السينمائي ، الأسود ، ص١٠٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكولونيالية . فحينما تطغى صورة بعينها على الواقع الثقافي حتى تغدو الصنم المعبود ؛ يجد البشر أنهم في حاجة إلى مراجعة ثقافة التمثيل .. لذا تظهر الحاجة إلى نقد الثقافة المرئية على المستوى العالمي ، للكشف عن التفاعل بين التصويري بكافة أشكاله والخطاب السائد في الأجهزة والمؤسسات ، وكذلك تفاعل هذا الخطاب واللغة الاستعارية ومشتقاتها "([1]).

يقول الروائي المغربي بهاء الدين الطود : " لقد بات متداولا راهنيا أن الزمن المعاصر هو زمن الرواية ، بحيث أصبحت الكتابة الروائية هي الشكل الإبداعي المهيمن في الثقافة الأدبية ، وهو ما جعلها تسمو وترقى إلى أعلى مستويات التجريب ، لكن لكل شيء إذا ما تم نقصان ، فقد كان لا بد من أن يكون هذا الرقي مؤشرا على النهاية والانقراض ، بعد أن برزت أشكال إبداعية أخرى تعتمد الصورة ، في عصر أصبحت فيه ثقافة الصورة مستحوذة على العقول والألباب والأذواق ، شيء لا يصدقه العقل ، عقل من لم يعش بعد في الألفية الثالثة من هذا القرن "([2]). ومن هنا تأتي أهمية الفنون المرئية ، التي تعتمد لغة الصورة في توصيل رسالتها بشكل إبداعي ، يخاطب الفكر والوجدان ، وينتج بداخلنا ردود وأفعال معينة إزاء معاني محددة . لقد حصل تغير كبير على مستوى الثقافة البشرية ، فالناس تحولوا من ثقافة الأدب إلى ثقافة الصورة ، مثلا ، ثقافة الدراما ، ثقافة السينما . وهذا يستدعى منا التعرف على هذه الثقافة الجديدة ، ودراستها دراسة نقدية منهجية ، بوصفها الثقافة التي بدأت تسود وتسهم التكنولوجيا الحديثة في ترسيخ جوانبها الجمالية . فن الدراما – بوصفة أحد أهم فنون الصورة – راسخ الجذور في الطبيعة الإنسانية ، وإن أية محاولة لدراسة هذا الفن "يجب أن تبدأ بالاعتراف بالدافع الإنساني نحو التقليد المحض"([3]) . فالدراما تسهم إسهاماً أصيلاً في نقل التجربة الإنسانية ، وتحكي الحقائق عنها ، كما أنها تسهم في تقديم الأفكار والحكمة العملية ؛ التي من شأن الأدب عادة أن يوصلها إلينا . ولكن قبل البدء في الحديث عن الدراما بشكل تفصيلي ، يري الباحث أنه لا يستطيع أن يتعدي التقليد المألوف في وضع التعريف والنشأة لهذا الفن ، كأساس أولي للبدء في الدراسة .

---

[1] – التمثيل الثقافي ، ماري تريز ، ص٣٧.

[2] –الأندلس مقيمة في نصوصي الروائية ، بهاء الدين الطود ، لجريدة الزمان بواسطة موقع الجريدة على الإنترنيت ، حوار حسن اليملاحي وعبد الإله المويسي .

[3] – الحياة في الدراما ، أريك بنتلي ، ترجمة جبرا جبرا ، ص١٣ . وانظر : كذلك " مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، الهيئة المصرية العامة ١٩٩٣ ، ص٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول

تعريف الدراما

كلمة دراما (Drama) هي كلمة يونانية الأصل ، وهي : " مشتقة من الفعل اليوناني القديم (spaua) بمعنى اعمل (دراؤ – Drao).. فهي تعني إذن أي عمل أو حدث ، سواء في الحياة أو على خشبة المسرح "([1]) . ولكن استعمالها عنواناً لنوع من الفن ، جعل من الصعوبة بمكان وضع تعريف محدد لها ، أو تفسيرها في بعض الكلمات أو الجمل . " فجوهر المسرحية إذا (الفعل) ، الذي يشكل موقفا فنيا ، وهذا هو المعنى الحقيقي لكلمة دراما .. وهذه لا تعني المسرح ، لأن المسرح إن هو إلا منصة ، ورموز تصويرية لا يمكن ترجمتها إلى لغة الحوار المصاحبة لحركة الأداء التمثيلي ، ولكن يجب أن نتذكر دائما : أن الدراما والمسرح لا يمكن فصلهما إلا من الناحية النظرية "([2]).

وإذا نظرنا إلى مصطلح (الأدب الدرامي) وجدناه يتضمن شيئا من التخالف بين طرفيه ، " فالجزء الأول منه وهو (الأدب) يعني . شيئا يكتب . بينما الجزء الثاني منه وهو (الدرامي) يعني : شيئا يؤدى أو يمثل .. وبذلك فهي تتضمن أي عمل في الحياة ، أو على المسرح ، ومعظم المشكلات والاهتمامات في دراسة الأدب الدرامي إنما تتبع من هذا التناقض "([3]).

وقد شاع هذا اللفظ (دراما) في اللغة اليونانية ، ومنها انتقل إلي سائر اللغات الأخرى. وهذه الكلمة عندما انتقلت إلي العربية انتقلت كلفظ لا كمعني . فالدراما ليست من لغة العرب ، وإنما هي لفظ مترجم يحمل معاني اصطلاحية ، وأصلها في العرف الأجنبي أن تكون : مسرحية حوارية يقوم بها شخص واحد أمام الجمهور ، ثم ظهرت فناً مسرحياً لإبراز الشعائر الدينية النصرانية ، ثم صارت عرفاً لأدب المسرح ، إلا أنها جامعة لطرفي عمل المسرح ، وهما التراجيديا ، والكوميديا ، وأصبحت تقتضي مسرحاً ، وممثلين ، وجمهورا . إنها حوار ، وفعل ، وحركة ، ولا بد في الدراما من مكان واضح ، وزمان معروف ، وإنسان تعرف من

---

[1] – البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون ، عدلي رضا ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص٣٥ .

[2] – دراسات في النقد الأدبي ، أحمد كمال زكي ، دار الأندلس ط٢ ، القاهرة ١٩٨٠، ص٥٢ .

[3] – في الدراما " اللغة والوظيفة نصوص وقضايا" ، سعد أبو الرضا ، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٩، ص١٦٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلاله ما حدث في ذلك المكان من أحداث ، ومن علاقة بين الحاكم والشعب ، ومن مظاهر متنوعة لحياة الناس ومجرى الأمور.

الدراما هي تَمَثُّل لامع لواقع معين ، في زمان ومكان معينين ، لآلام جماعية ومعاناة شعبية ، ولثقافة أمة ومشكلاتها الاقتصادية والدينية والسياسية في عصر من العصور . " وما أن حل القرن العشرون – أو قبيله – حتى تألقت الدراما وارتقت إلى قمة الإبداع ، ولا سيَّما في أعمال أبسن النرويجي ، وهوثمان الألماني ، لتغدو الدراما بوتقة تفرغ فيها النظريات الاجتماعية والفلسفة والأدبية ، ويتهاوى كل تحديد منطقي لها ، وتصبح الفن التمثيلي الوحيد الذي يحتل آفاق الأدب والفكر "([1]). فالدراما : هي ليست تصوير الفعل فحسب ، وإنما هي الفعل نفسه . وقد حددها أرسطو عندما قال : " إنها فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة ، في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح ، بواسطة ممثلين "([2]).

وأظن أن أي باحث يريد الحديث عن الدراما ، لا يستطيع أن يتجاوز أرسطو ، خاصة أنه يعتبر أول من وضع قواعد الدراما ، وأحد الرواد الأوائل في نقد وتحليل الدراما ، ولسنا هنا في معرض نقل كل أرائه ، ومناقشتها ، ولكننا نختار هنا تعريفه الذي تناول فيه الحديث عن المأساة أو التراجيديا ، والتي تعتبر الصيغة العليا من الدراما ، يقول أرسطو: " فالمأساة إذن هي محاكاة فعل جليل كامل ، له عِظَمٌ ما ، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات "([3]). ويمكن الإشارة هنا إلي أن أرسطو ، استخدم في التعريف كلمة المأساة ؛ وهي الصيغة العليا من الدراما ، وفي هذا تضييق 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 "([4]).

---

[1] – انظر : الموقع الإلكتروني :http://www.montada.com/showthread.php?p=2767001

[2] – كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية ، حسن مرعي ، رشاد برس للطباعة والنشر ، بيروت ط١سنة٢٠٠٣ ، ص١٦١ .

[3] – كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي ، حققه مع ترجمة حديثة شكري محمد عياد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ، ص٤٨ .

[4] – كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ترجمة شكري عياد ، ص٣٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمحاكاة أو التقليد في مجال الدراما المرئية ، رحبة واسعة ، لما تتمتع به كل من السينما والتلفزيون ، من حرية في استخدام عنصري الزمان والمكان ، و الانتقال بالكاميرا إلي عوالم لم يكن في الإمكان من قبل الوصول إليها ومحاكاتها . " فالأشياء التي ننظر إليها بحد ذاتها بـــألم ، نسر بتأملها عندما نراها تقلد بأمانة ودقة .. ولذا فإن السبب في تمتع الناس برؤية شبه ما ؛ هو أنهم يجدون أنفسهم .. يقولون: نعم ، ذلك هو .. "([1]). ومما لاشك فيه ، أن البـــوادر الأولـــي للدراما ، كانت عبارة عن محاولات لنقل صورة منظمة للأحداث الجارية والأساطير المعروفة ، وكانت تستقي مادتها من الحياة ، بل إن مداها يتسع ليشمل الحياة بأسرها .

وقوله " لها عظم ما " أي طول معلوم وهنا لا يتم الحديث عن طولها في عهد أرسطو ، أو قبله ، ومقدار ما كانت تستغرقه في عرضها ، وإنما يجري الحديث عن الزمن الحالي الـــذي تستغرقه الأعمال الدرامية التي نشاهدها ، سواء علي الشاشة الكبيرة أو الصغيرة ، سواء منها ما يعرض في سهرة واحدة ، أو علي حلقات متسلسلة ، ولكن المهم في ذلـــك أن يـــتم مراعـــاة " تناسب الفعل مع زمن العرض ، بحيث يسهل استيعاب العمل من الجمهـــور وتحقيـــق المتعـــة الجمالية منه ، دون ازدحام بالأحداث يربك المشـــاهد ويشـــتت انتباهـــه ، أو إطالـــة تصـــيبه بالملل "([2]).

وأما قوله في التعريف : " في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيـــه.." فالمقصود هو الكلام المنطوق ، وهو ما يعرف في عرفنا بمســـمي "الحـــوار" وســـيتم تناولـــه بالتفصيل.

وقوله : " محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص " يقصد أنها تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية ، فهي تعتمد علي أشخاص ، يقومون بأداء الفعل أمام المشاهد ، وهذه الشخصيات المقصود بها الشخصيات الدرامية ، وهي غير الطبيعة التي نراها في الحياة ، وهذا هو الحدث الدرامي ؛ وهو الذي " يكون له ارتباط عضوي بالعمل ، مما ينتج عنه تغيير يؤثر في مساره – بالضرورة – وبذلك يكتسب صفة الدرامية "([3]). فالأحداث ليست دراميـــة بحـــد ذاتها ؛ لأن الدراما تتطلب عين المشاهد ، فرؤية الدراما في شيء ما تعنـــي وجـــود عناصـــر

---

[1] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص١٣ .

[2] – دراما الشاشة (بين النظرية والتطبيق) للسينما والتلفزيون ، حسين حلمي المهنـــدس ، الهيئـــة المصـــرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ج١ ، ص٣١ .

[3] – دراما الشاشة ، حسين حلمي المهندس ، ج١ ، ص٣٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صراع فيه ، والاستجابة عاطفياً إلي عناصر الصراع هذه ، فنحن نتأثر بالصراع وندهش له ، لأن الصراع ليس دراماً بحد ذاته ، فلو قضي علينا جميعاً في حروب نووية ، لبقي الصراع قائماً– في ميدان الفيزياء والكيمياء – وهذه ليست دراما ، إن الدراما شيء إنساني قبل كل شيء. والدراما ليست أحداثاً فحسب بل هي أيضاً استجابتنا العاطفية .

ثم في نهاية التعريف نجد أن أرسطو يحدد وظيفة المأساة بقوله : " وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات ". وقد تعرضت هذه الوظيفة لجدل واسع علي مر العصور، ولم يعد بالإمكان الآن مع التطور الهائل في دراما الشاشة وتنوعها ، أن يتم تحجيم وظيفتها في التطهير فقط ، حيث أن وظائفها وأشكالها التي تؤدي من خلالها أصبحت تفوق هذا التحجيم ، لأن الدراما تتناول الترويج والتحريض ، والتعليم ، والغوص في أعماق النفس ، ونقل الأفكار والاهتمام بها ، وإطلاق العنان للخيال البشري ، وإثارة الدهشة .. بل إن العمل الواحد أصبح يحتوي علي العديد من الوظائف . وإضافة لما سبق يمكن القول : 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 أيضاً يسمو الفن علي الطبيعة ، فهو الذي ينظم ما كان مفككاً لا صلة بين أجزائه ، وهو الذي يجعل الأحداث تأخذ طريقها من القانون الذي يعتبر مصدراً لها ، ثم هو في نفس الوقت يشرح حقيقتها "([1]).

وأن الدراما تقدم العلاقات الإنسانية ، وما يفعله الناس بعضهم لبعض " فمن طبيعة الفن الدرامي ، أن يعرض لا حالات الكينونة ، بل ما يفعله الناس بالناس"([2]) . ومهمتها الأساسية تنحصر في الحادث وفي تحليل الأشخاص .

" قالت (فرجينيا ولف) : مرة ، في حديثها عن الرواية – إنها امتداد لكلامنا عن الناس – فبوسعنا أن نعتبر الدراما ، لكونها إجمالاً مظهراً أعنف من الرواية ، امتداداً لكلامنا عن الفضائح ، كلا النوعين من الأدب شاهد علي حب الإنسان سماع أخبار الآخرين ، وبخاصة تلك التي من عادة الناس أن يتكتموا بها "([3]). والدراما إجمالاً هي : " شكل من أشكال الفن ، قائم علي تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث ، هذه القصة تحكي نفسها عن

---

[1] –نظرية الأنواع الأدبية ، فاينسنت ، ص١٧٥.

[2] – نظرية الأنواع الأدبية ، فاينسنت ، ص١٧٥.

[3] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص١١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات ، فالكلمات هي وسيلة التعبير عن أفكـــار ومشـــاعر و رغبات الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب "([1]).

ويطيب لبعض الدارسين والمهتمين أن يطلق لفظ الدراما علي المواقف المحزنة ، والتـــي تنبثق فيها الابتسامة من خلال الدموع ، " كشعاع يضئ بين سحابتين ممطرتين ، وهنا تكـــون الدراما وسيط بين التراجيدي والكوميدي ، أو هي تراجيدي مخففة بقليل من الكوميـــدي "([2]) . ولعل هذا المفهوم هو السائد عند العامة ، حيث يرون أن الـــدراما : هـــي تعريـــف مخـــتص بالتمثيليات ذات الطابع القريب من التراجيدي .

والدراما بما أنها تشير إلي نوع من الفن ، فلا بد وأن تتوفر لها عدة مقومات وشروط كي يتسنى لنا أن نطلق عليها اسم دراما ، فهي كسائر الآثار الفنية الأخرى : " يجب أن تكون هيكلاً كاملاً ، وأن تتكامل فيها الوحدة .. ويجب أن تحتوي علي العرض والعقدة والحـــل ، الـــذي لا نصل إليه كما أننا لا نصل إلي أي أمر من أمور الحياة .. إلا من خلال مفاجآت ، أو أحـــداث طارئة "([3]).

وما دامت الدراما هي فن المواقف القصوى ، فإن العقدة هي الوسيلة التي عـــن طريقهـــا يدخلنا المسرحي في هذه المواقف ، ويخرجنا – إذا أراد – منها . لذا فإنها تطلب الفعل النهائي الذي يماثل الحقيقة النهائية . " ويقيناً أن الدراما ، أسرع إلي معالجة الشر منها إلـــي معالجـــة الخير ، وأسرع إلي معالجة الإخفاق منها إلي معالجة النجاح ، والأدب علي وجه العموم كذلك . فأحسن شخصية في (الفردوس المفقود) هو الشيطان ، والجحيم في (الكوميديا الإلهية) أروع عند القراءة من الفردوس " ([4]).

الدراما في الحياة :

قد يتساءل البعض هل الأحداث التي تجري في حياتنا يمكن أن نطلق عليها درامـــا ؟ أو بصورة أخرى هل الدراما موجودة في حياتنا ؟ وما مدي الدرامية في حياتنا ؟ . ممـــا لاشـــك فيه ، أن الكثيرين يرون أن العناصر الدرامية في حياتنا قليلة ، وأن حياتنـــا اليوميـــة مملـــة ،

---

[1] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٣٥.

[2] – نظرية الأنواع فاينسنت ، ترجمة حسن عون ، ص٢٤٢ .

[3] – نظرية الأنواع ، فاينسنت ، ترجمة حسن عون ، ص٢٠٨ ، ص٢٠٩ .

[4] – الحياة في الدراما ، ص٣٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وينقصها الصراع ، وأنها تسير في دائرة لا تنتهي من الرقابة ، ولكننا نعلم أن الدراما ليست أحداثاً فقط ؛ بل هي أيضاً الاستجابة العاطفية لعناصر الصراع .. لذا فإن ما يجده البعض عادياً يراه الآخرون مثيراً " وحتى الذي يري الحياة إجمالاً غير درامية ، سيلحظ ما يشذ عن ذلك "([1]). ولعلنا لو تابعنا قصص الحوادث في صحفنا اليومية ، فسنري كم هي المواقف والأحداث الدرامية في حياتنا ، فالحياة التي نعيشها فيها الكثير من الدرامية ، ولكن دراميتها لا يمكن تحديدها وتقديمها ، ولكن يمكن القول : أن الحياة درامية في حد ذاتها وليس أدل علي ذلك من برامج تلفزيون الواقع ،التي صارت صيحة العصر في الأعمال التلفزيونية ، وكيف أصبحت تجسد درامية الحياة ، وجعلت من الأحداث اليومية المعاشة واقعاً درامياً مثيراً .

مولد الدراما ونشأتها :

غريزة المحاكاة مغروسة في الإنسان منذ طفولته ، وهي ما يميزه عن سائر الحيوانات الأخرى ، بل إن الإنسان يعد أشد المخلوقات الحية محاكاة ، فمنذ اللحظات الأولي التي وطأت فيها قدم الإنسان الأرض ، وبدأت نوايات المجتمع الإنساني تنشأ فوق سطحها ؛ بدأ مسلسل الصراع الإنساني في نسج خطوطه الأولي ؛ صراع الإنسان مع الطبيعة من حوله ، وصراع الإنسان مع أخيه الإنسان .الذي نجده مسجلاً في أصدق الوثائق كافة ، في القرآن الكريم ، حين يحتدم هذا الصراع بين ابني آدم هابيل وقابيل . " وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ، لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ ، إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ ، فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ "([2]).

إن هذا المشهد الرائع في وصف حالة الصراع الأولي التي جرت علي الأرض ، وأول وصف للشخصيات التي تورطت في هذه الأحداث ، عبر حوار متبادل تعبر فيه هذه الشخصيات عن أفكارها ومشاعرها . بل إن الأحداث لا تقف عند نتائج هذا الصراع الأولية ، وإنما يعقبه خط آخر تتطور فيه الأحداث في اتجاه أخر ، حيث تبدأ الآيات في وصف أول مشاهد المحاكاة التي سجلت علي هذه الأرض . " فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ

---

[1] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٨ .

[2] – سورة المائدة ، الآيات ٢٧ – ٣٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النَّادِمِينَ "([1]). وهنا تصف الآية الكريمة أول مشهد تمثيلي تم علي مسرح الحياة ، حيث يبعث الله غرابا حيا إلى غراب ميت ، فجعل يبحث في الأرض ويلقي التراب على الغراب الميت ليعلم ابن آدم كيف يواري سوأة أخيه ، ومحاكاة لما حصل بينهما في مشهد حي أمام نظر الأخ القاتل ، والذي بدوره يقلد ويحاكي محاكاة أمينة ما يجري أمامه ، في استكمال للحدث ، ويقوم بمواراة جثة أخيه التراب. وبتحليل بسيط لهذه الحادثة ، نجد أنها تعتبر أول مسرحية – صامتة – يتم تمثيلها علي مسرح الحياة . أبطالها اثنان من الغربان " الملائكة " يقومان بتمثيل هذا المشهد التعليمي الصامت ، والذي يحاكي ويقلد الصراع بين ابني آدم ، بشكل درامي مقفولاً بخاتمة تحمل رسالة للمتفرجين . وكأنها رسالة إلهية للبشر ، تدلهم علي أهمية الدراما في حياتهم ، ووضع أولي لبناتها علي الأرض في هذه الحياة .

" لا بد أن البداية الأولى للدراما كفن تمثيلي نشأت عن هذا الميل الغريزي للمحاكاة عند الإنسان "([2]). فالدراما مرتبطة بالإنسان " والإنسان مرتبط بالأرض منذ هبوط آدم – عليه السلام – من الجنة ، فلابد أن تكون الدراما مرتبطة بالإنسان منذ هذا الوقت وحتى الآن ، إذا فمن الطبيعي أن تكون الدراما قد نشأت مع نشأة الإنسان على الأرض "([3]).

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 "([4]). ولكن يكاد يتفق الجميع علي 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 "([5]).

---

[1]- سورة المائدة الآية ٣١ .

[2] – البناء الدرامي ، عبد العزيز حمودة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص١٦.

[3] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص٧ .

[4] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٣٩ .

[5] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٣٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويرجع أصلها عند اليونان – كما يشير المؤرخون والنقاد – إلي نوع من الرقصات الغنائية ، تؤديها مجموعة من المنشدين وتسمي بالجوقة ، بمصاحبة الناي في مهرجانات أعياد الإله " ديونيسيوس–إله النبيذ " وكانوا يرتدون علي ظهورهم جلود الماعز ، أثناء قيامهم بأداء الأغاني والرقص ، " ويعتبر المسرح اليوناني ، هو أصل الفكر الدرامي 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 احتفاليه 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 مونولوجاً ، قد يحسن تصحيحه كما يلي : ولدت الدراما عندما خرج اثنان من صفوف الكورس ، وجعلا يتحاوران ، أو أن الفرد الأول جعل من الكورس رفيقاً له يخاطبه ، واخترع الحوار علي هذا النحو ، وفي كلتا الحالتين إنما هي المجابهة التي تصنع المسرحية الممثلة كما نعرفها "([2]). وارتباط المسرح بالعبادة أضفي عليه قدسية خاصة ، واحتراماً مميزاً . " ويضاف إلي ذلك أن الإغريق ، قد رفعوا من شأن الحوار والصراع إلي مستوي الطقوس المسرحية "([3]).

ويرى بعض المؤرخين : أن الدراما كانت موجودة في العصر الفرعوني قبل سنة ٣٠٠ ق.م ، مستدلين علي ذلك ببعض الرسوم الفرعونية ، التي تجسد الكهنة وهم يلبسون أقنعة يمثلون بها الآلهة ، " وهناك اتفاق عام بين الكثير من العلماء ، علي أن مسرحية (أبيروس) العاطفية مثلت فعلاً في مصر ، في الفترة ما بين سنة ٣٠٠٠ قبل الميلاد ، وهي تحكي قصة مقتل (أوزوريس) ، وبتر وتشتت أعضاء جسمه ، ثم قيام (إيزيس وهوارس) بتجميع هذه

---

[1] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٤١ .

[2] – الحياة في الدراما ، ص٦٦ ، ص٦٧ .

[3] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٤٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأعضاء ثانية . ورغم أن أحداً لم يعثر علي نص المسرحية ، إلا أن سرداً للقصة وجد في بعض كتابات المادة القديمة "([1]).

وقد أشار المؤرخ الإغريقي هيرودوت إلي ذلك ، كذلك كشف العديد من الباحثين في التاريخ الفرعوني – من أمثال (كونتر – سنة ١٩٢٢ ، وكورت – سنة ١٩٢٨ ، وسليم حسن سنة ١٩٢٧) – نصوصاً تمثيلية قديمة وتدور أغلبها حول إيزيس ، وأوزوريس ، بعضها كان يقع في أربعين مشهداً ، ولكن اندثر هذا المسرح بعد ظهور المسيحية ، لأنه كان يرتبط بالعبادة الوثنية ، وقد أشار العالم الفرنسي (بنديت) حين كتب عن مصر ، في كتابه الصادر سنة ١٩٠٠ " أنه كان للمصريين مسرح شبيه بالمسرح اليوناني "([2]).

ويري عبد الرحمن ياغى " أنه كان لمصر القديمة مسرح له أهمية كبري ، لا يقل في أهميته عن المسرح اليوناني ، وهذه الأهمية يعرفها كل مشتغل بنشأة الدراما . وأن الدراما المصرية ، أقرب إلي الكمال من الدراما عند (اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس) ، ولكن مهما كثر الجدال ، وتباينت الآراء ، وتزاحمت المناقشات ، فإن مما لاشك فيه : أن المسرح اليوناني كانت له بصماته الواضحة ، وتعتبر الجهود التي بذلت فيه فترة ازدهار– بحق – في تاريخ المسرح كله ، وأن ما حدث في مصر ما هو إلا بدايات صغيرة جداً لم تأخذ الجانب الفني و التشكيلي .. ومهما كان القول هنا أو هناك فإنه لا يستطيع أي دارس للدراما ، أن يتجاوز هذه الحقيقة ، ولا أن يتخطي هذه البدايات الأولي للدراما ، ولا أن يغفل الدور الرائد لليونان في ذلك ، ولا يسعه إلا أن يسلم بما قاله أفلاطون: " إن أثينا أمة مسرحية "([3]).

---

[1] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص ٣٣ .

[2] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٤٠ .

[3] – المرجع السابق ، ص٤٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني

أهمية الدراما وخصوصيتها ، وطبيعة اللذة الدراماتيكية

تعتبر الدراما – كما عرفنا – وسيلة من وسائل نقل التجارب الإنسانية ، وتقديم الأفكار وتسهم كذلك في الحكمة العملية ، وهي كذلك تقدم رؤية للحياة ، وعلى حد تعبير أرسطو : فإن " الأشياء التي ننظر إليها بحد ذاتها بألم نسر بتأملها عندما نراها تقلد بأمانة ودقة "([1]). ولذا فإن السبب في تمتع الناس برؤية شبه ما ؛ هو: أنهم يجدون أنفسهم يقولون : (نعم ، ذلك هو) . وبعبارة أخري يمكن تقديم شريحة نيئة من الحياة علي أنها فن ، فليس الانحراف عن الحياة هو ما نتمتع به . والمحاكاة وحدها تكفي لأن تحول الألم الذي نقاسيه في الحياة إلي سرور حين نراه مجسدا أمامنا .

" والمساهمة في هذه الرؤيا وهذه الحكمة ، لا تعني تسلم المعلومات أو النصيحة ، بل المرور (بتجربة مهمة) .. سينجم عنها فرح أو غبطة أو نشوة أو غيرها "([2]). فنحن حين نتفرج علي الأعمال الدرامية ، لا نستطيع إلا أن نكون متورطين عاطفياً بقدر ما . لأن الإنسان " يطمح إلى أن يكون أكثر من مجرد كيانه الفردي .. يريد أن يكون أكثر اكتمالا ، فهو لا يكتفي بأن يكون فردا منعزلا ، بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية إلى كلية يرجوها ويتطلبها .. إنه يسعى إلى عالم أكثر عدلا ، وأقرب إلى العقل والمنطق.. إنه يريد أن يحوي العالم المحيط به ويجعله ملك يديه "([3]) ، فنحن نتفرج ، وكذلك نتمتع ، وفي نفس الوقت نعاني ؛ نخاف ونندهش ونذرف الدموع أحياناً ، ونضحك في أحيان أخرى ، وما هذه الدموع إلا ترويح عن النفس بالبكاء ولنا أن نطلق عليه ، ما أطلقه أرسطو من قبل (التطهير) ، والذي يقوم بالإحساس بالشفقة ، والإحساس بالخوف ، والدراما تمنحنا الاستمرار ، والحرية الشعورية التي لا نستطيع الحصول عليهما في الحياة الحقيقية ، فهي طوق النجاة الذي ينقذنا من بحر اللا معني ، وبها نكتشف كرامتنا الشخصية ، بل واكتشاف كرامة الآخرين ، وكرامة الحياة الإنسانية بحد ذاتها . فهي عندما تهزنا وتزعزعنا نتلذذ ، وهذه الزعزعة تصلنا بالحياة ، والنشاط الفني عموماً هو تخط لليأس ، وهو علاج وإيمان ، فيساعدنا علي فهم أنفسنا فهماً أفضل . فنجد أن أرسطو يرى – والذي كثيرا ما أسيء استخدام كلماته – " إن وظيفة الدراما هي تطهير

---

[1] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص١٣.

[2] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص١٤٧.

[3] – ضرورة الفن ، إرنست فيشر ، ترجمة أسعد حليم ، ص١٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الانفعالات ، والتغلب على الخوف والشفقة ، بحيث يتمكن المتفرج الذي يطابق بين شخصه ، وبين (أورست أو أوديب) من التحرر من تلك المطابقة ، ويتسامى فوق صروف القدر العمياء ، وبذلك يلقى عن كاهله مؤقتا قيود الحياة وأعباءها "([1]).

ويري (سان مارك جيراردان) أن : " العاطفة التي يحس بها الإنسان نحو أخيه الإنسان ، هي أساس التأثير الدراماتيكي . وتوجد هذه العاطفة – وبصفه خاصة – في الحاجة إلي إثارة اهتمامنا ولذتنا نحو إخواننا من الناس ، وإلي معرفة طبيعتنا ، وذلك حينما نري وندرك الإحساسات والآلام وأنواع الخصام ، التي تصوغ قانون حياتنا ومستقبلنا . وربما كان هذا النوع من اللذة خلاصة اللذة الدراماتيكية ، وبعد ذلك فإننا نذهب إلي المسرح لنشفق ونبكي علي آلام التعساء ، أو بالأخرى لنشفق ونبكي علي أنفسنا ، إذ أن كل واحد منا يري نفسه بين هؤلاء الذين يتألمون ويبكون .. ونحن في المسرح لا نأخذ " من شقاء الآخرين ، متعة لنا ، ولكن متعتنا نأخذها في مواساتهم بالنسبة لآلامهم " ([2]).

كما تكمن أهمية الدراما في أنها :-

- لا تكتفي في إثارة الشفقة في داخلنا بل إنها أيضاً تثير فينا الإحساس بالإعجاب ، وهو بدوره " يسمو بالروح ويجعلها جديرة بالبطولة "([3]).
- كما تثير فينا الشعور بالخوف ؛ حين تكشف لنا عن مدي ضعفنا أمام مآسي الحياة فيدفعنا هذا الشعور ، إلي التفكير المتزن والتأملات الرزينة حين يشعر بضعفه أمام هذه القوي الطائشة العمياء .
- والدراما بطبعها " أخشن من الشعر الغنائي والرواية ، في أنها لا تخفي صلتها بالعناصر الفظة التي تثير فينا متعة (لا مسئولة) ، وهذا يفسر الحقيقة المعروفة ، من أن المسرحية الجيدة ، يمكن التمتع بها علي مستويات متباينة من قبل مشاهدين متفاوتي الرهافة والثقافة "([4]).

---

[1] – ضرورة الفن ، إرنست فيشر ، ص١٦ .

[2] – نظرية الأنواع ، فاينسينت ، ص٢٣٨ .

[3] – نظرية الأنواع ، فاينسينت ، ص٢٤١ .

[4] – الدراما في الحياة ، بنتلي ، ص١٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- كما تكتسب الدراما أنها تجسد فظاظة الفعل ، ونحن كبشر نميل إلي الشعور بـــأن حياتنا يعوزها العنف ، فنسعى جاهدين إلي محاولة رؤية ما نفقده في هذه الحياة ، " نميل إلي السأم ، فيلذ لنا أن نؤخذ باثارات الغير ، إننا عدائيون ، فنتمتع بمشـــاهدة العدوان إن ظلمتنا الحياة ، فنود أن نري الآخرين يظلمون أكثر منا .. وإنه يلذ لنـــا عند ساعة الأصيل ، وخفوت الأنوار ، أن نفتح التلفزيون ، لنري أناســاً يقتــل الواحد منهم الآخر .. وعلي هذا النحو نضمن استمرار العنــف فــي حياتنــا بــلا انقطاع ، وهو لن ينقطع أثناء الليل ، عندما نحلم "([1]).

- إن مشاهد الدراما – وبالأخص المرئية – يترك نفسه طواعية أمام سيل الصــور المتدفق وتوهجها ، ولا يستطيع أن يمنع نفسه عن متابعتها ، أو صدها أو تحــدي سحرها ، ويترك لذاته ولوج الحلم و الاندماج مع الدراما المعروضة ، وينتشــي " بذلك الخذر اللذيذ الذي يدغدغه ، ويسمو به فوق الواقع وفوق العالم ، عندئذ يحرر (اللاشعور) من الكوابح العرفية . بينما تكبت ملكاته العقلية المنطقية "([2]).

وفي تحليل الباحثين لحالة وطبيعة المتفرج أثناء عملية المشاهدة نجد ما يلي :

(ستيفنسون و ديبريه) يوضحان : "بأنه فيما عدا حاسة السمع والبصر ، يكون الجســد وسائر الحواس الأخرى في حالة نوم عميق ، الأمر الذي يتيح للخيال المهــيج بواســطة أدوات المخرج ، المعبأة عاطفياً ، والمنتقاة خصيصاً لهذا الغرض ؛ لأن يمارس هيمنة ، وبالتالي تأثيراً أعمق ، وأكثر استمرارا "([3]).

فالمتفرج هنا يكون خاضعاً لتأثير الدراما عليه ، مسلوب الإرادة أمام ســحرها ، وفنــون عرضها المختلفة مما يجعله ؛ " يلبث في مكانه مأسوراً مسحوراً ، مركزاً انتباهه علي التتــابع السريع والمتعذر اجتنابه للصور ، ولا يستطيع أن يحيد ببصره جانباً أو أن يمنع تدفق الصــور الغازية .. خاصة عندما تكون هذه الصور– بقوتها وهيمنتها ودرجة سرعتها وسياقها وتسلسلها واستمراريتها – مركبة ومرسومة بعناية ودقة ، في سبيل إحداث أقصي حد من التــأثير "([4]) . فيستسلم لقدراتها المذهلة ، وتأثيرها عليه ، ويصبح عرضــة لأن تغــزوه بقيمهــا ومفاهيمهــا

---

[1] – الدراما في الحياة ، بنتلي ، ص١١ ، ص١٢ .

[2] – السينما التدميرية ، أ.فوغل ، ص١١ .

[3] – السينما التدميرية ، أ.فوغل ، ص١٢.

[4] – السينما التدميرية ، أ.فوغل ، ص١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأفكارها ، إن كان خيراً فخير ، وإن شراً فشر ، ومن هنا فإننا جميعاً نعي أهمية الدراما وقيمتها ، وذلك من خلال معرفتنا بأنها تثيرنا وتجذبنا ، ومن ثم فإنها تغزونا وتؤثر فينا ، بواسطة طرف ثالث هو صانعها . وهي تثبت دائماً أنها مؤصلة وقادرة علي تحقيق التغيير داخل الأفراد وكذلك في المجتمعات . وقد كتب (برتولد بريخت) عن خاصية الغبطة التي تمتاز بها الدراما والتي تحرر نفس الإنسان فقال : " إن مسرحنا يجب أن ينمي لدى الناس متعة الفهم والإدراك ، ويجب أن يدربهم على الاغتباط بتغيير الواقع . لا يكفي أن يسمع متفرجونا كيف تحرر (بروميثيوس) ؛ بل يجب أن يتدربوا على تحريره ، والاغتباط بهذا التحرير "([1]).

فالدراما تأخذ المشاهد وتمسك بقيادة حتى أنه ليصبح جزءاً من ذلك العالم الذي تقوم بعرضه ، فيرضي ويسخط ، يبكي ويضحك ، يحب ويكره ، يفزع ويطمئن ، يتحرك ويندهش ، ويترقب ويحس بالصدمة ، ويمرح وينفعل ، أو حتى قد يتثاءب من الملل .

" إنها فن ساحر حقاً واسع التأثير ، له أبعاده الكبيرة في حياة البشر ، والسيطرة علي العقول ، بل لقد أصبحت مجالاً واسعاً للدعاية ، وترويج الأفكار والمبادئ ، وإشعال الثورات وتحريك الشعوب ، أو تحريرها أو إغراقها في غياهب الوهم والحلم الزائف ، أو إفسادها وإصابتها باللامبالاة وتحييدها إزاء القضايا الملحة في مواجهة القوي المعادية التي تحاصرها ، أو بتقديم كل ما هو سطحي "([2]). وقد تهدف إلى التقدم والبناء وتحقيق العدل والوقوف إلي جانب الحق ، وتكون وعاء أو ذاكرة للتاريخ وتسجل اللحظات الحاسمة للشعوب وتقدم المعلومات ، وأروع إبداعات الإنسان المعمارية والفنية والأدبية ، وأحدث إنجازات العلم والتكنولوجيا ، وأسرار الطبيعة والحياة .

---

[1] – ضرورة الفن ، إرنست فيشر ، ص١٧ .

[2] – الدراما المرئية ، عبد المجيد شكري ، العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث

أنواع الدراما وأجناسها " ألوانها "

كلنا يعلم أن القصة –غالباً– ما تعتبر أنها هي العمود الفقري لكل الألوان الدرامية . والناس جميعاً ومنذ طفولتهم " يعرفون القصة سماعاً وقراءة ومشاهدة وسرداً في حياتهم اليومية ، وفي أساطيرهم وحكاياتهم الشعبية "([1]). ولكن الفرق بين الرواية والدراما كما يراها (جورج سنتيانا) خلاصتها أن : " الروائي قد يري الأحداث عن طريق أذهان الآخرين ، في حين المسرحي يتيح لنا رؤية أذهان الآخرين عن طريق الأحداث "([2]).

ومن خلال التعريفات السابقة للدراما ، والتي كان خلاصتها أن الدراما هي : (شكل من 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 ورغبات الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب) ، وبناءً عليه فإننا يمكننا أن نتعامل مع الدراما ونتذوقها ، إما بالسمع أو البصر ، أو بالاثنين معاً . فالدراما يمكننا أن نسمعها أو نبصرها ، أو حتى نسمعها ونبصرها ، فليس شرطاً في الدراما أن تكون مرئية فقط .

ومن هنا يمكننا تقسيم الدراما من حيث الوسيلة إلي: دراما سمعية ، ودراما مرئية .

أ– دراما سمعية :

سبق وأن أشار الباحث إلى أن : وسائل التعبير منها ما هو لفظي (صوتي) أي سمعية ، وأخرى بالصورة أي لغة مرئية . والدراما كفن تعبيري منذ انطلاقتها الأولي ، اعتمدت علي جوقة الإنشاد (صوت) ، مع الأداء التمثيلي (صورة) . ويري الباحث : أن الدراما لا يضيرها بأي وسيلة يتم عرضها سواء كانت وسيلة سمعية أو مرئية ، ما دامت تحتضن في ذاتها شروط العمل الدرامي ؛ وإلا فإننا إن قصرنا الدراما علي ما هو مرئي ، فإننا حينها سنقصر الدراما علي شريحة المبصرين فقط ، وأن الدراما لا يمكنها أن تتحقق لدي الذين لا يبصرون ، وكذلك بالتالي لن يكون هناك دراما مكتوبة ، أي أن المسرحية أو السيناريو قبل التجسيد لن يعتبرا بحسب هذا الرأي دراما .

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ص٤١.

[2] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فأداء الدراما (صورياً) ، أي عرضها بصورة مرئية ، ليس شرطاً ليكسبها صفة الدرامية ، ولا أعتقد أن أحداً يختلف معنا في هذا ، وإلا لخرجت الدراما الشعرية من دائرة الأعمال الدرامية ، ولخرجت الدراما الإذاعية أيضاً من دائرة الدراما . ومن هنا يمكن تقسيم الدراما السمعية إلي : ١- الشعر الدرامي ، ٢- الدراما الإذاعية

١- الشعر الدرامي :

من المعروف أن الأنواع الأدبية هي عبارة عن صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة ، " وهي تحتوي علي فصول أو مجموعات ، ينتظم خلالها الإنتاج الفكري علي ما فيها من اختلاف وتعقيد "([١]). والشعر الدرامي كأحد أنواع الشعر له قوانينه الخاصة فهو : " عبارة عن عمل وتمثيل .. نجد فيه أشخاصاً من لحم ودم يتحركون أمامنا ، وموضوع هذا النوع من الشعر الإرادة الإنسانية ، معترضة إما الأحداث الخارجية ، وإما العواطف الإنسانية ، فالدراما في الواقع عبارة عن معركة "([٢]) . وذلك بخلاف القصيدة الغنائية التي " تعبر بشكل مباشر عن عواطف الشاعر دون أن تحمل غرضا اجتماعيا فهي ليست تعليمية أو روائية ، ولا يهم الشاعر فيها سوى التعبير عن نبض داخلي غامض ، مستعينا في ذلك بحصيلته من اللغة الشعرية ، بإيحاءاتها وموسيقيتها ودلالاتها التاريخية ، دون أن يعرف بالضبط ما الذي سيضطر إلى قوله إلا بعد أن يقوله بالفعل .. أما في القصيدة الدرامية فيتحدد الشكل – رغم أي تغيرات قد تطرأ عليه أثناء الصياغة – على هيئة خط عام أو سيناريو يشمل القصيدة كلها "([٣]).

وبصورة أوضح فإن الشعر الدرامي : هو عبارة عن تمثيل صوري عبر الكلمات لحادث تاريخي ، أو خيالي من الحياة الإنسانية ، " والشاعر في هذا النوع يُمحَي تماماً ، ونحن نشهد منظراً كما لو كنا عملناه بأنفسنا في مكان عام ، إذ تمضي الأحداث نفسها أمامنا ، وتمر الأشخاص أمام أعيننا فنراهم حين يعملون وحين يتكلمون . وعلي العكس من ذلك في الأنواع الأخرى ، حيث نجد الشاعر يفرض نفسه بيننا وبين الحقيقة إذ أنه يقص أو يصف . وهذا التمثيل صوري أو تقليد "([٤]).

---

[١] – نظرية الأنواع ، فينسنت ، ص٣١.

[٢] – نظرية الأنواع ، فينسنت ، ص٣٢

[٣] – المونولوج بين الدراما والشعر ، أسامة فرحات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ، ص٢١ .

[٤] – نظرية الأنواع ، فينسنت ، ص١٦٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويسهل كذلك أن يتم تحويل الشعر الدرامي إلي دراما مرئية ، وحينها يمكن أن نطلق عليه الدراما الشعرية . وفي الدراما الشعرية – كما يقول (ت.س.إليوت) في كتابه (الشعر والشعراء) – : " في الدراما الشعرية ، يفرض البناء الدرامي للشخصيات على الشاعر أن يحدد لكل منها نصيبا من الحوار الشعري . الأمر الذي يدفع الشاعر إلى محاولة استنطاق تلك الشخصيات – كل على حدة – الشعر الذي يعبر عنها . ويصعب هنا تمييز صوت الشاعر في أي منها ، إذ تتحدث كل شخصية بصوتها الخاص . أما في الشعر الدرامي فيمكننا تمييز صوت الشاعر ، وإن تخفَى وراء شخصية خيالية أو تاريخية "([1]).

وقد ارتبط المسرح من فجر بزوغه بالشعر ، فسمي كتَابه بالشعراء ، ووجدنا أن أرسطو أول منظري الدراما قد وضع دستوره الأول في قواعد الدراما في كتابه الذي أسماه (فن الشعر) . يقول عبد العزيز حمودة : " إن المسرحيات التي توارثتها البشرية ، منذ أول مسرحية إغريقية ، حتى المرحلة التي تسمي بمرحلة الكوميديا الجديدة في تاريخ المسرح الروماني ، كانت جميعاً مسرحيات شعرية ، الأمر الذي يعني أن المسرح حينما بحث عن أداة للتعبير اللغوي لم يجد أمامه أفضل من الشعر "([2]).

والشعر الدرامي بوصفه جنسا راقيا من أجناس الشعر ، وأكثر أنواع الشعر صعوبة وتعقيداً ؛ فإنه لا يزدهر إلا في أمه قد وصلت إلي النضوج الفكري والفني ، فهو عند اليونانيين لم يصل إلي درجة الكمال ، إلا حوالي منتصف القرن الخامس قبل الميلاد ، " إذ أن الشعراء يتناولون فيه تأليف الحياة ، لا في مظاهرها الحسية وأحداثها المادية فقط ، ولكن في روحها الدفينة ؛ كأهواء النفس ، والإحساسات والحركات الإرادية التي تعبر عن المظاهر الخارجية المرئية . وذلك يحتاج إلي معرفة بالقلب الإنساني ، ولا تتوفر هذه المعرفة إلا في عصور تزدهر فيها الفلسفة ، بحيث يمكن ملاحظة النفس الإنسانية وتحليلها . وذلك يحتاج أيضاً إلي إدراك علمي وخبرة فنية دقيقة ، هي نتيجة صبر وجهد طويل . إن الشعر الدرامي يحدد الوقت الذي يرقي فيه الفرد والمجموع إلي مراتب التفكير "([3]).

---

[1] – المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات ، ص٢٢.

[2] – المسرح الفلسطيني ، كمال غنيم ، ص٥٠٥ .

[3] – نظرية الأنواع ، فاينسينت ، ص١٦٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- الدراما الإذاعية :

" الراديو مسرح الخيال " مقولة لا يمكن لأحد منا أن ينفيها ، حيث أننا علي أمواجه نتخطى حدود الزمان والمكان ، ونحلق بخيالنا في عوالم لا حصر لها ، وعلي الرغم من ظهور وسائل أخرى كالسينما والتلفزيون ، إلا إنهما لم تستطيعا أن تؤثرا علي تلك الحميمة الخاصة التي يمتاز بها الراديو مع مستمعيه ، حيث أنه يمكن أن يصحبهم إلي أماكن لا يمكن للسينما ولا للتلفزيون أن تنتقل إليها ، واعتماد الراديو علي حاسة السمع يجعل أمكانية التخيل تنطلق بلا حدود ، بعكس الصورة التي تحد من الخيال لدي المشاهد وتكتفي بأن تجعل المشاهد يجلس أمامها مبهوراً ، مسلوباً من الخيال الفعال كما في الراديو .

" فالراديو لا حدود له من ناحية المكان أو الزمان ، وكذلك نوعية المواقف والشخصيات التي يقدمها ، فالكاتب هنا يستطيع أن يتحرك بحرية كبيرة ، ويستطيع أن يطوف بخيال (المستمعين) . إن كاتب النص الإذاعي للراديو ، يستطيع أن ينتقل بنا عشرين ألف سنة في المستقبل ، بمجرد استخدام نقله موسيقية أو مؤثر صوتي ، إنه يمكن أن يقدم لك شخصية في غرفة نوم ، ثم ينتقل بهذه الشخصية إلي أبعد الأماكن ، فالراديو ليست له حدود مرئية "([١]). ويعتبر الراديو من وسائل الإعلام القومية ، وهو أكثر أجهزة الإعلام انتشاراً التي يمكن أن تصل إلي جميع السكان بسهولة ، متخطية حاجز الأمية والحواجز الجغرافية ، ويتخطي حدود السن والعمر ، ويستطيع أن يصل إلي مختلف الجماعات والفئات والمستويات ، وغير ذلك من الجماعات المختلفة ، التي قد يصعب الوصول إليها بوسائل الإعلام الأخرى ، " ولا يحتاج الراديو إلي أي مجهود من جانب المستمعين ، وحيث أن غالبية الناس أصبحوا مشغولين وليس لديهم وقت للتفرغ للقراءة ، أصبح الراديو هو الوسيلة السهلة التي تجعلهم علي علم بالأحداث والمجريات "([٢]).

كيف بدأت الدراما الإذاعية :

ليست الدراما الإذاعية كشفا جديدا يستمد وجوده من شيء غير مسبوق ، " ولكنها شأنها شأن كل كائن صغير ينمو في أسرة كبيرة تمتد جذورها إلى العائل الأول ، وهو دراما المسرح ، " فكانت تقلدها كما يقلد الصغير والده الكبير ، إلى أن تبنت الدراما الإذاعية من خلال

---

[١] - البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص١١٢ .

[٢] - البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٢٥،٢٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العديد من التجارب ، وعلى مر السنين ، ومن خلال الصواب و الخطأ في تلك التجارب ، تبينت ملامحها الخاصة بها ، وبدأت تعمقها وتبلورها "([1]). وعندما نقول الدراما الإذاعية ، " فنحن لا نعني الحديث عن التمثيلية الإذاعية وحدها . فالتمثيلية الإذاعية بمختلف أشكالها دراما إذاعية ، لكن دائرة هذه الدراما تتسع لتشمل العديد من الأشكال البرامجية (Formats) التي تدخل الدراما الإذاعية في جوهر بنائها .. فهناك الدراما الوثائقية والبرامج البيوجرافية ، وبرامج السرد الدرامي ، والأداء الدرامي ، والقراءة الدرامية ، التي نجد لها مثالا في أحد أشكال المسرح فيما يعرف بمسرح المفسرين ، أو مسرح المنصة ، أو مسرح الغرفة ، أو القراءة الممسرحة ، أو مسرح القراءة . بل نحن نجد أشكالا برامجية أخرى تستوعب وجود الدراما بما يطلق عليه المؤثرات الدرامية ، مثل المجلة الإذاعية ، وبرامج المنوعات ، والتحقيق الإذاعي ، بل والبرامج الإخبارية ، والأغنية الدرامية ، والأوبريت الإذاعي ، والديالوج الغنائي الدرامي ، والمونودراما الإذاعية . إنها أشكال برامجية متنوعة تتسع وتتسع لتقدم لنا فنا إذاعيا دراميا له خصوصيته وله سحره وروعته ، وهو فن خلقه وجود الراديو "([2]).

مع نهاية عام ١٩٢١ بدأت في الإذاعة البريطانية ، فكرة نقل المسرحيات من المسرح لتبث عبر الراديو مباشرة إلي المستمعين في منازلهم ، وبالفعل بدأت التجربة بنقل مسرحيات شكسبير ، ولكن هذا النقل المباشر شوه العمل حيث " وجد الإذاعيون أن المسرحية المنقولة إنما أعدت لكي تشاهد وتسمع ، بينما لا يعتمد متلقوها عبر المذياع إلا علي حاسة السمع فقط ، فتضيع منه نقاط كثيرة هامة" ([3]). فكان أن لجأ الإذاعيون إلي طريقة جديدة أضافوها إلي عملية النقل ، حيث بدأ أحد المذيعين ، أو المعلقين يشرح ويصف للمستمعين ما يجري علي خشبة المسرح ، ليكمل الأجزاء الناقصة والتي لا يراها المستمع – وخاصة الحركة – لتصبح الصورة المتخيلة واضحة في ذهن المستمع. ومن ثم بدأ الأمر في التطور ، فوجد مذيعو الإذاعة البريطانية أنهم بحاجة إلي عمل درامي خاص بالإذاعة . " فكما أن الدراما المسرحية تختلف عن دراما السينما تبعاً لخصائص كل من المسرح و السينما ، وكذلك فإن الإذاعة باعتمادها علي حاسة السمع فقط تتطلب عملاً دراماياً خاصاً بها ، يمكن أن يوحي للمستمع بكل ما يريد العمل أن يقوله بالكلمة "([4]). وكان أن بدأت الجهود نحو تحقيق هذا الهدف ، وبذلت جهود كثيرة ،

---

[1] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص١٥٤ .

[2] – الدراما الإذاعية (فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية) ، عبد المجيد شكري ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، سنة ٢٠٠٠ ، ص٨ .

[3] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص ١٠٥ .

[4] – البناء الدرامي ،عدلي رضا ، ص١٠٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكان أن أذيعت أول تمثلية إذاعية في العالم من إذاعة لندن عام ١٩٢٤ ، وقد كانت بعنوان (خطر) حيث لأول مرة يكتب كاتب درامي ، عملاً درامياً يعتمد علي الكلمة فقط ، ويشكل عن طريق الحوار ، دراما متفاعلة تخاطب ذهن المستمع عن طريق أذنيه . وكان أن وقف الممثلون لأول مرة أمام الميكروفون في استديو مغلق ، ليحاولوا تجسيد أحداث الدراما بالكلمات فقط ، دون الملابس أو الماكياج أو الحركات . وبدأ التنافس بعد نجاح تمثيلية (خطر) يشتد فيما بين الإذاعات المختلفة ، وخاصة الإذاعات الأمريكية و الألمانية ، والتي دخلت في منافسه كبيرة مع الإذاعة البريطانية ، مما ساهم في تطوير هذا الفن الدرامي ، وترسيخ قواعده ليصبح فناً بذاته ، وبدأت تتبلور خامات إبداعية تمتهن الكتابة الإذاعية ، والتمثيل الإذاعي ، وكذا الإخراج الإذاعي . وكما كانت تمثيلية خطر ؛ هي الخطوة الأولي في سبيل تمهيد هذا الطريق نحو بروز الدراما الإذاعية ، فقد كانت تمثيلية (حرب الكواكب) الأمريكية عام ١٩٣٦ ، والتي أخذت عن قصة الكاتب (هربرت جورج ويلز) ؛ هي التي ساهمت في ترسيخ قواعد فن الدراما الإذاعية ، وارتباط الجماهير بها ، حيث استطاع مخرج هذه التمثيلية " أورسون ويلز " ببراعته المتميزة ، أن يجعل جمهور المستمعين الأمريكيين ، يعتقدون أن غزو أهل الكواكب للأرض حقيقة ، مما دفع بهم أن يخرجوا إلي الشوارع مذعورين ، ناسين أن الأمر لا يعدو كونه تمثيلية تبث عبر الراديو ، وقد مثلت هذه التمثيلية فعلاً مرحلة مهمة من مراحل تطور الدراما الإذاعية وخاصة حين اعتمد مخرجها علي عنصر الإثارة والذي اتبعه كأساس من أسس الدراما الإذاعية الهامة.

الدراما الإذاعية العربية :

إننا حين نتحدث عن بدايات الدراما الإذاعية العربية ، فإننا بداهة نتحدث عن الدراما الإذاعية المصرية ، حيث أنها الأسبق في الظهور من غيرها من الدراما الإذاعية العربية ولأنها تعد رائدة التمثيلية الإذاعية في الوطن العربي ، والتي يمكن تلخيص تاريخها بحسب ما أورده عدلي رضا في كتابه البناء الدرامي في الإذاعة والتلفزيون : أن الدراما الإذاعية بدأت في مصر سنة ١٩٣٦ ، بنقل أولي المسرحيات مباشرة ، من المسرح من خلال الميكروفون إلي المستمعين في منازلهم ، دون أن يحسوا بما يحدث من حركة و أجواء عامة داخل المسرح ، وإن كان المذيع يحاول أن يعوض المستمعين ما يفقدونه من عناصر الرؤية التي تدور علي المسرح (ملابسهم – حركاتهم – تعبيراتهم – الإضاءة – الماكياج...). " لكن كل هذا لم يحقق الظاهرة الإذاعية التي تمليها طبيعة الراديو.. مسرحيات بيومي أفندي ، وكرسي الاعتراف ، ورجل الساعة ، وبنات الريف ، والجحيم ، والفاجعة ، والاستبعاد ، وقد قدمت هذه المسرحيات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من خلال الراديو ، بصورتها التي تعرض بها علي المسرح ، دون إعداد يتفق وطبيعة الراديو"([1]). بعد ذلك بدأ الكتاب يحاولون البحث عن سبل أيسر ، من نقل الفرق المسرحية إلى المسرح ، " فلجأوا إلي الآداب الأجنبية يترجمون ويقتبسون ويكتبون تمثيليات خاصة بالإذاعة ، وكذلك لجأوا إلى التراث الشعبي ينهلون منه ، لأنه أيسر من غيره في ملائمتة تلك الوسيلة الجديدة (الإذاعة) ، حيث إن التمثيليات المستمدة من التراث الشعبي تعتمد على راو ، أو قاص يسرد على المستمعين سير الأبطال ، وملاحمهم عن طريق القص ، أو الحكاية "([2]).

في سنة ١٩٣٧ تم بث أول مسمع إذاعي ، عبر فرقة من الهواة كونها المذيع في الإذاعة المصرية (محمد فتحي) ، حيث مثلت الفرقة مشهد الشرفة ، من مسرحية (روميو وجوليت) والذي لم يكن يتطلب أكثر من ممثل وممثلة ، ولكنه كلن مليئاً بالمفارقات خاصة وأنه لم يكن قد عرفت المؤثرات الصوتية بعد . وكان الأداء التمثيلي حينها ، أقرب ما يكون إلى الأداء المسرحي ، وكان الذين يقومون بالأداء موظفو الإذاعة والمذيعون " وقد كونوا لأنفسهم جمعية أسموها "جمعية هواة التمثيل بالإذاعة "([3]). وأثناء الحرب العالمية سنة ١٩٣٩ ، وافتقاد الناس للسينما والمسرح لملازمتهم بيوتهم ، زادت أهمية الراديو ، وبدأ ينتشر في البيوت ، وارتفعت بذلك أسهم التمثلية الإذاعية . وقد كانت التمثيليات تبث علي الهواء مباشرة ، حيث لم يكن التسجيل قد عرف حينها ، مما خلق الكثير من المواقف الطريفة للفرق التي كانت تقوم بالبث .

وقد بدأ الكتاب البحث لتقديم تمثيليات ، تناسب طبيعة الراديو فلجأوا إلي الترجمة والاقتباس من الآداب الأجنبية ، والبعض اتجه للتاريخ الإسلامي وألفوا تمثيليات من السير التاريخية ، " فكتب محمد سعيد لطفي ، تمثيليات الحجاج بن يوسف الثقفي ، وهارون الرشيد ، وأبو مسلم الخراساني .. وكان أن كتب عبد الوارث عسر سنة ١٩٣٩ ، تمثيلية بيت العيلة من واقع المجتمع ، عرض فيها ما يحدث بين الأزواج من مشاكل حين رحيلهم من الريف إلي المدينة . وكان أن بدأ العديد من الكتاب بالسير علي هذا المنوال ، وبدأت تخرج التمثيلية من مرحلة الترجمة والاقتباس ، إلي مرحلة التأليف من واقع المجتمع .. وبدأ المؤلفون في دراسة البناء الفني للتمثيلية الإذاعية ، ودراسة الحرفية التي تستلزمها التمثيلية الإذاعية ، وذلك من

---

[1]– البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص١٠٧ ، نقلاً عن (التمثيلية الإذاعية ، طه مقلد ، مجلة الفن الإذاعي ، عدد٦٠ يوليو سنة١٩٧٣، ص٥).

[2]– مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص١٥٧ .

[3]– البناء الدرامي ، رضا ، ص١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلال الكتب الأجنبية التي تناولت هذا الشكل الجديد ، ومن هنا بدأت التمثيلية الإذاعية ، تتخذ أسلوباً خاصاً بها يميزها عن غيرها من الأشكال ، وبخاصة المسرحية والقصة "([1]).

ومن ثم في عام ١٩٤٥ ظهرت التمثيليات الإذاعية ، التي كانت تعالج دنيا الناس ، حيث نري سيد بدير يقدم تمثيلية اجتماعية جرت أحداثها معه . وبدأت الدراما الإذاعية تتخذ لنفسها خطاً خاصاً بها يتناسب مع طبيعة الراديو ، وإن كانت لا زالت تحتفظ ببعض خصائص المسرح ، ولكنها بدأت تهتم بالحوار ، فجعلته قصيراً مركزاً ، سهلاً علي السامع ، وبدأت تنتقل من مكان إلي أخر ، وبدأت تتعرف علي المؤثرات الصوتية ، مما ساعد علي خدمة النص الدرامي ، وخاصة عبر الانتقال في الزمان والمكان . وفي الفترة من ١٩٤٠ – ١٩٥٠ تقدمت الدراما الإذاعية ، وبدأت تعتمد علي الحوار والموسيقي والمؤثرات الصوتية ، وبدأت الدراما الإذاعية تتناول مواضيع متنوعة ، كحياة الناس ، ومشاكلهم الاجتماعية ، والقومية والسياسية . وبدأت تقدم في أشكال جديدة فظهرت التمثيليات الغنائية ، والتي كانت تجمع بين الغناء والشعر والموسيقي ، في أسلوب درامي ممتع ، فرأينا (بيرم التونسي) يقدم أوبرا (عزيزة ويونس) و(مرسي جميل عزيز) يقدم (أوبرا عواد) و(عذراء الربيع – لعبد الفتاح مصطفي) .

ويبقي أن نشير إلي أن أول مسلسل إذاعي ظهر في عام ١٩٤٥ ، وكان ذلك علي يد المخرج الإذاعي القديم (كامل يوسف) ، الذي بدأ بتقديم المسلسل علي ثلاثين حلقه علي مدار الشهر ، ليربط المستمع بالراديو ، وقد أخذ ذلك عن الإذاعة البريطانية ، وكان أن قدم أول مسلسل له في إذاعة الإسكندرية المحلية ، وبعد نجاح التجربة قدم أول مسلسل درامي في إذاعة البرنامج العام ، وكان بعنوان (حب وإعدام) في أغسطس سنة ١٩٤٥ وكان من تأليف (محمد كامل حسن) ، ومن إخراج (كامل يوسف) . ثم في " شهر سبتمبر من نفس العام قدمت إذاعة البرنامج العام مسلسلها الثاني بعنوان (العقد اللولي) من تأليف زكريا الحجاوي ، وإخراج كامل يوسف . وفي أكتوبر سنة ١٩٥٤ قدمت مسلسل (ثار بايت) من تأليف إبراهيم حسن العقاد وإخراج السيد بدير "([2]).

الإذاعة الفلسطينية :

" تأسست الإذاعة الفلسطينية في القدس العام ١٩٣٦ ، وتولي الشاعر إبراهيم طوقان إدارة القسم العربي في المحطة منذ تأسيسها إلي يوم وفاته في العام ١٩٤١ ، وتولاها بعده عجاج

[1] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص١٠٩.

[2] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص١١٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نويهض إلي غاية ١٩٤٨ ، وقد ساهم هذان الأديبان مساهمة كبيرة في دفع عجلة الحركة المسرحية الفلسطينية ، لا بتأليفها وترجمتها واقتباسهما فقط ، بل بما أفسحاه من مجال للشباب الفلسطيني للتأليف ، والإخراج ، والتمثيل الإذاعي ، الذي امتد إلي المسرح ، وقد قدمت تحت إشرافهما مئات المسرحيات عبر أمواج الإذاعة الفلسطينية في سنيها القصيرة ، فضلاً عن الدور الذي قامت به الإذاعة في تقديم عدد من الكتاب والأدباء الفلسطينيين الذين تعاملوا مع المسرح وأهمهم : (الأرشمنديت ستيفان جوزيف سالم) ، من الناصرة وأهم مسرحياته : السجناء الأحرار، غرام ميت ، قبلة المحبة ، صراع بين القلم والإيمان ، صديق حتى الموت ، يوم الجيش ، دقت الساعة يا فلسطين، الموسيقي خير علاج . (أسمي طوبي) وأهم مسرحياتها : نساء و أسرار ، صبر وفرج ، مصرع قيصر روسيا ، أصل شجرة الميلاد . (صليبا الجوزى) ، وأهم مسرحياته : أمي ، لا بد للحب أن ينتصر. (نصري الجوزى) ، وله ست عشرة مسرحية وأهمها : الحق يعلو ، الشموع المحترقة ، العدل أساس الملك ، أشباح الأحرار ، أمه تطلب الحياة ، ذكاء القاضي "([1]).

البناء الفني للدراما في الراديو :

والبناء الفني الدرامي في الراديو يشمل :

١- اختيار الموضوع :

والذي يجب أن يكون ممتعاً وواضحاً ، يتسم بالفكاهة أكثر من المأساة ، قريب من تجارب المستمعين ، وشخصياته محليه قريبة من المستمع من الطبقات المتوسطة ، وأن ينتهي الموضوع بنهاية محببة للمستمعين ، تتحقق فيها العدالة بالاقتصاص من الشر. وأن يكون يعالج قضية تهم المستمعين ، ويضع الكاتب له حلولا مناسبة .

٢- اختيار عنوان للتمثيلية :

خاصة وأن الكاتب الدرامي للإذاعة ، يواجه مشكلة أن الجمهور لا يراه ولا يعي به ، ومن هنا توجب عليه ، أن يختار للتمثيلية التي يقدمها عنواناً جذاباً ، يوحي بمضمون العمل الدرامي الذي يقدمه ، دون الكشف عنه تماماً ليشعر المستمع بالمتعة في متابعته .

---

[1] – دراسة عن المسرح الفلسطيني من البدايات حتى عام ٢٠٠١ ، نهي العايدي ، مجلة أقواس ، فصلية ثقافيه تصدر عن بيت الشعر الفلسطيني ، العدد الخامس ، ربيع٢٠٠٢ ، ص١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣- الحبكة :

وهي ضرورية في دراما الراديو ، كما في أي شكل درامي أخر ، ويراعي فيها توافر الفكرة المناسبة ، والصراع ، والعقد والأزمات ، والذروة ، حتى الوصول إلي الحل والنهاية المناسبة . ويراعي فيها عناصر الإثارة والتشويق ، علي أن تتميز هذه الحبكة في الراديو بالبساطة والإيجاز ، والإقلال من الحبكات الفرعية ، مراعاة للزمن الممنوح لها في الراديو ، ولكن في حال المسلسل يمكن أن يتم تجاوز ذلك ، والاعتماد فيه علي حبكة قوية.

٤- الشخصيات :

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

٥- الحوار :

وهو له أهمية كبيرة في الدراما الإذاعية ، لأنه يفترض فيه أن يكون متكاملاً ، بحيث يؤدي احتياجات المستمع ويساعده علي إكمال مالا يراه ، من خلال وصف الحركة أو الألوان ، ويتمتع بصفة التجسيد القوي للمرئيات ، وأن يتميز بالبساطة ، وسلامة التعبير ، والجمل القصيرة ، والكلمات المعروفة المناسبة لكل مستويات المستمعين ، وأن يبتعد عن الخطابية والبلاغية الشديدة ، وأن يكون أقرب ما يكون إلي طبيعة المحادثات العادية ، بدون تكلف ولا صنعة . ويعتبر الصوت بالنسبة للدراما الإذاعية ، كالصورة بالنسبة لدراما الشاشة ، وتلعب الموسيقي والمؤثرات الصوتية ، دوراً مهماً في الدراما الإذاعية ولعل أبسط هذه الأدوار للموسيقي ، والتي تستخدم جسراً للانتقال من مسمع إلي أخر ، وكمقدمة وخاتمة ، بل إنها أحياناً تؤدي دور الإضاءة في المسرح ؛ فتزيد من أثر العواطف ، وتساعد في تكوين المسامع. وأما المؤثرات الصوتية ، فإنها تستخدم للدلالة علي المكان ، أو الانتقال من مكان إلي أخر ، ومنها ما هو طبيعي ، ومنها ما هو صناعي ، وللمؤثرات قيمة إيحائية للتعبير عن المكان و الزمان ، وكذلك عن الحركة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب- الدراما المرئية :

من الممتع أن يقرأ الإنسان قصيدة من الشعر ، أو رواية ما ، أو حتى مسرحية عظيمة مثل " هاملت " ، ولكن " ليس ثمة متعة أعظم من متعة مشاهدة رائعة درامية ، وقد أخرجت إخراجاً بارعاً ، فالذي يضاف إليها ، له شأنه الكبير من الناحية الحسية الآنية .. أهمها ذلك التجسيد النهائي الحاسم ، الممثل الحي"([1]).

ويظن الباحث أنه لا يختلف أحد في أن الدراما بدأت مرئية ، وتعتمد علي التشخيص والمشاهدة . ومتعة المشاهدة تفوق غيرها من المتع الأخرى ، في التعامل مع الدراما ، وإن كنا لا نستطيع أن ننفي متعة القراءة والاستماع وأهميتها ؛ إلا أن " الدراما المرئية تشتمل علي عدد كبير من المجالات ، ذات أهمية كبري في حياتنا ، وتمثل كل واحدة منها وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري.."([2]). وهي : المسرح ، خيال الظل ، الدمى ، السينما ، التلفزيون ، وكل واحد من هذه المجالات يشكل عالماً بحد ذاته ، من حيث المميزات والخصائص وأسلوب العرض ، إلا أنها كلها تتحد في الأصل والبنية الدرامية والتكوين . وسنعرض لكل واحدة منها باختصار ، بهدف توضيح الصورة أمام القراء والدارسين المعنيين بالتعرف علي الدراما ، خاصة وأنه اختلط في أذهان الكثيرين مفهوم الدراما وظل المصطلح – لدي الكثيرين – مقتصراً في مفهومه علي التمثيليات والمسلسلات التلفزيونية .

١- الدراما المسرحية (المسرح) :

لقد تعرض الباحث إلي الحديث عن المسرح ، حين تكلم عن منشأ الدراما ، حيث أن أول الفنون الدرامية ظهوراً كان المسرح ، " والذي شكل ظاهرة رافقت الإنسان البدائي برغم فقر وسائله التعبيرية ، وقلة محصوله من أوليات الكلمات الأساسية المنطوقة ، كانت وسيلته الشائعة في التعبير عن أعمق مشاعره ؛ هي الحركة الرتيبة الموزونة ، ذلك لأن الطبيعة من حوله كانت تتحرك حركة إيقاعية ، وحركات الأمواج المائية ، وتموجات الحقول التي تداعبها أنامل الريح ، كان طبيعياً أن يخلق الحركات الإيقاعية ، ويعكس بها ما يخامره من فرح وبهجة "([3]).

---

[1] – الحياة في الدراما ، أريك بنتلي ، ترجمة جبرا جبرا ، ص١٥٠.

[2] – الدراما المرئية ، عبد المجيد شكري ، ص٥.

[3] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٨٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد ولدت المسرحية حين احتاج الإنسان القديم ، أن يتواصل مع من حوله من أفراد قبيلته ، وينقل لهم ما كان يحدث من مغامرات الصيد ، وكيف تغلب علي الحيوانات ، فوجد أن أفضل وسيلة ، يمكن أن ينقل لهم تجربته ويحكي لهم قصته ، هو أن يقف أمامهم ويمثل لهم ما حدث معه ، وعلي الرغم من أن المسرح الفرعوني هو الأسبق في تاريخ المسرح – كما يري العديد من المؤرخين – إلا أن أحدا لا يستطيع أن ينكر أن : " البداية الحقيقية للمسرح ، بصورة هي الأقرب لما نعرفه اليوم ؛ كانت في بلاد الإغريق ، وجاء أرسطو ليستنبط قواعد المسرح ويقننها ، وهو صاحب أبسط وأدق تعريف للمسرح .. ، إنه هو ذاته الذي حدثنا عن أسس المسرحية من خلال الوحدات الثلاث المعروفة ، وحدة الموضوع ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان ، وهو الذي قال : إن الإنسان يتمتع بمشاهدة المسرحية أو تمثيل الحياة ، إذ أنه بعمله هذا يمكَن لمشاعر الشفقة والخوف ، أن تستثار بعنف ، ثم تزال بالتطهير ، وذلك بإحساس التفريج المتولد عن أن الكوارث التي عانتها الشخصيات علي خشبة المسرح لم يصبه شيء منها "([1]).

وقد مرت الدراما المسرحية بمراحل عديدة " بدءاً بالكلاسيكية الإغريقية القديمة ، والرومانية ، والتي كانت تتصف بالاتزان وعدم الإسراف العاطفي ، مروراً بالرومانسية والتي تميزت بالإسراف العاطفي ، والتمرد علي المنطق ، ومن ثم ظهور الميلودراما الضيقة المليئة بالأحداث ، الغير خاضعة لأي منطق ، ومع ظهور طبقة الموظفين وأصحاب المهن ، ظهرت المسرحية الدرامية البرجوازية ، ومن ثم بدأت الواقعية بالظهور ، بشقيها الواقعية الغربية المتشائمة ، والواقعية النقدية المتفائلة ، التي سادت المجتمع الاشتراكي ، ثم تتابعت الأشكال والمذاهب المسرحية كالطبيعية ، والرمزية والسريالية ، والمسرح الملحمي ، وكذلك المستقبلية ، والسريالية ، والتعبيرية ، والتكعيبية والباتافيزيقية ، أو فلسفة العبث ، وظهر مسرح الغضب ، و(الأوتشراك) وهي : "مسرحية تعتبر ريبورتاجاً درامياً ، أي استطلاعاً لنتائج حدث ، أو ظاهرة سياسية ، أو اجتماعية كبيرة ، وعرض نتائج هذه الدراسة أو الاستطلاع مجسمة في صورة درامية ، أي في شكل أحداث وشخصيات وحوار"([2]).

وبعدها ظهرت أنواع كثيرة من المسرح فظهر المسرح الحي ، ومسرح الشارع ، ومسرح الكابرية السياسي ، والمسرح الشعبي – أو مسرح السوق – ومسرح التنشيط الذاتي ، والمسرح الزنجي ، كما ظهر المسرح التسجيلي أو الوثائقي ، ومسرحية الدعاية ، ومسرحية الدعوة ،

---

[1] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٩٠ .

[2] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٩١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومسرحية الدعوة إلي التمرد .. وكذلك المسرحية الأخلاقية ، والدراما الدينية ، ودراما الأفكار ، ومسرح الطفل ، ومسرح المدرسة ، والمسرح التعليمي .

٢- دراما الدمى وخيال الظل :

منذ وجد الإنسان علي هذه الأرض وبدأ في تكوين أول لبنات الأسرة ، حرصت الأم – بغريزتها كأم – أن تحافظ علي وليدها وأن تعده للمستقبل ، فكانت تحميه وتعلمه كيف يحمي نفسه ، وكيف يتعامل مع الطبيعة من حوله ؛ فعلمته رموز الأصوات وتعريف الأشياء وتكوين الكلمات ، وكيف يحصل علي طعامه ، وكيف يدافع عن نفسه ضد أخطار الطبيعة ، واشترك الأب كذلك في هذه العملية ، فكما أن الأم كانت تحكى وتعلم ، كان الأب – كذلك – يحكى ويعلم ، " وكانا بالضرورة يمارسان نوعا من التمثيل .. وربما كانت الحكاية عن رحلة صيد قام بها الأب ، أو صراع مع وحش مفترس . وأنه كان يمثل كيف استطاع مواجهة الخطر والتغلب على الوحش ، لقد كان يسمع أصوات الطبيعة .. خرير الماء .. صفير الرياح.. زقزقة العصافير وهكذا تذوق الموسيقى ، وعزف الإيقاع ، وميز بين الأصوات ، وهكذا عرف كيف يقلد هذه الأصوات بفمه وجهاز النطق لديه ، أو بواسطة عصا من البوص صنع منها (الناي) . ثم دق الإيقاع على خشب مجوف ثم على طبلة صنعها بيده.. وهو قد عرف كيف يصنع الأقنعة .. واستخدمها في السحر .. واستخدمها في الرقص على الإيقاعات التي علمته إياها الطبيعة .. وربما عرفت الأم كيف تصنع دمية لطفلها ، ولم يكن الأمر بحاجة إلى الانتظار ، حتى يعرف الإنسان النسيج والخيوط ، فقد كانت المواد الخام متوفرة تماما ، كان هناك الصلصال والطين وعظام الحيوانات والحجر والخشب وأوراق الشجر، بل لقد صنعت مثل هذه الدمى تتماثل صغيرة لأغراض العبادة لدى الشعوب البدائية "([1]).

وقد عرفت العرب قبل الإسلام صناعة الدمى والتماثيل " الأصنام" كتجسيد للآلهة وقد كانت تصنع أحياناً كثيرة من " العجوة " فيعبده العربي وإذا جاع أكله. والحضارة الفرعونية عرفت هذا النمط من الألعاب وقد عثر علي نماذج كثيرة منها في المقابر الفرعونية سواءً دمي من الحيوانات أو دمي من البشر ، وكانت تصنع إما من الخشب أو العاج أو الصلصال والعظام والبرونز ، وهي كانت رموزاً للعبادة أو لعباً للأطفال حسب بعض الاحتمالات .

[1] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٣٩ ، ص٤٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" وعرف الإغريق اللعب المتحركة (الأرجوز) ، واستخدمت العرائس في البلاد الكاثوليكية لتمثيل ميلاد المسيح ، وكان بعضها تحفاً فنية رائعة ، ومنذ القرن الخامس عشر ، شاعت في أوروبا دمي ذات ملابس أنيقة ، كان الملوك يتبادلونها كهدايا "([1]). كما استخدمت كوسيلة من نشر "موضات" الملابس ، وقد اشتهرت العديد من المدن في القرن السابع عشر مثل (سوفنبرج) بألمانيا في صناعة العرائس ، وكذلك اشتهرت باريس بصناعة دمي ، متحركة وجميلة وذات ملابس أنيقة .

ولا ينسي الباحث هنا أن يشير ؛ إلي تأصل صناعة الدمى في الموروث الشعبي لذي العديد من الشعوب ، كصناعة العروسة المحشوة بالقطن للأطفال ، وصناعة العرائس من عجين الخبز ، أثناء صناعة الخبز أو الكعك ، والدمى الثلجية لدي سكان الأسكيمو والبلاد المثلجة ، وصناعة العروس الورقية ووخز عينها بدبوس ، أو حرقها في النار كتجسيد لعين الحاسد . وقد حاول الإنسان في كل مراحل صناعته للدمى ، أن يجعلها كأنها كائن حي تتحرك وتسمع وتري ، ويحدثها ويتكلم معها . ولا ينسي كذلك أن يشير إلي (دمية بجماليون) في الأسطورة الإغريقية ، وكيف أنها تحولت إلي فتاة رائعة الجمال . وكذلك ما احتلته الدمية (باربي) الأمريكية ، وكيف أنها أصبحت سلعة تجارية رائجة علي مستوي العالم كله .

وكما عرف العرب دمي وتماثيل الآلهة المصنوعة من البلح ، أو الجلد ، أو وبر الجمل والصوف ، فقد "عرفوا دمي الخيال ، أو خيال الظل ، والدمى هنا مسطحة مقصوصة بالطريقة المعروفة بـ(السيليويت – Silhouette) ، وهي صورة شخصية عبارة عن (بروفيل) ظهور جانب الوجه ، أو ترسم ككتله صماء ، وقد سمي بهذا الاسم علي اسم وزير مالية في فرنسا ، في القرن الثاني عشر ، كان يغالي في تحصيل الضرائب حيث قالوا أنه لا يترك للشخص شيئاً مما يملك غير ظله . والدمية المسطحة هنا يظهر خيالها علي شاشة بيضاء ، أو ملاءة بيضاء خلفها ضوء . ومسرح خيال الظل أو العرائس ، أو دمي الخيال ، خاصية شرقية ، عرفته اليابان والصين وجزيرة جاوة (اندونيسيا) وتركيا ، وعرف في مصر أيضاً ، ثم انتقل منها إبان الحروب الصليبية إلي أوروبا "([2]).

وقد عرفت فلسطين هذه الدمى قبل البلاد الأخرى كما يشير إلى ذلك الباحث كمال غنيم في رسالته حول المسرح التلفزيوني يقول : " خيال الظل الذي استقدم في القرن العاشر

---

[1] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٤٠ .

[2] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٤٥ ، ص٤٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الميلادي ، إلي الشرق العربي من الشرق الأقصى ، سواء أكان من الهند أم الصين ، وأقدم الإشارات العربية التي وردت عنه عام ١١٧١م ، ذلك أن السلطان صلاح الدين الأيوبي ، حضر مع القاضي الفاضل هذا الفن ، فلما انقضي قال صلاح الدين : كيف رأيت دولاً تمضي ودولاً تأتي .. وإذا المحرك واحد "([1]).

وقد بدأ العالم يعرف الدمى بجميع أشكالها ، بدءاً من القرن الثاني عشر ، فعرفت دمية الولد (كاشبار) في روسيا ، و(بولشفلا) في إيطاليا ، والدمية (بتش وجودي) في إنجلترا ، وفي مصر عرفت اللعبة المعروفة بالأرجوز ، وتبلورت استخدامات الدمى أو العرائس ، وبدأت تستخدم في الدراما المسرحية في مسرحيات خاصة ، وتبلورت لها مسارح خاصة سميت مسارح الدمى ، أو مسارح العرائس ، وكانت عادة تستخدم بصورة خاصة للأطفال ، وإن أصبحت الآن تشكل اهتماماً عاماً ، وأصبح لهذه الكائنات الصغيرة سحرها وجاذبيتها ، وصارت تؤدي دراما خاصة بها قد يعجز عن أدائها الممثلون البشر ، لاعتبارات كثيرة ، واستطاعت أن تثبت أنها جزء لا يتجزأ من تاريخ الشعوب ، وأنها راسخة في الوجدان الجماهيري . ومع ظهور السينما والتلفزيون انتقلت الدمى من العرض المسرحي إلي المشاركة ، كذلك في صناعة الدراما السينمائية والتلفزيونية .

أنواع الدمى :

أ- الدمى الخيطية (الماريونيت - Marionette) :

وفيه يتم تحريك الدمية بواسطة خيوط متينة ، رفيعة بلون شفاف لا تري بوضوح ، ويتم تثبيت هذه الخيوط بجسم الدمية بأسلوب فني دقيق ، يستطيع محركها أن يتحكم بالحركات المفصلية للدمية بسهوله ويسر ، " لكن يراعي فيها أن تكون كاريكاتورية التصميم زاهية الألوان ، ويراعي التنسيق بين ألوان الملابس والديكور والإضاءة ، التي يمكن أن تغير من الألوان .. ويتم تشغيل أو تحريك الدمية بواسطة الخيوط المثبتة في حامل علي شكل صليب في معظم الأحيان "([2]) . ومسرح الدمى الخيطية يتمتع بإمكانيات واسعة ، ويقدم مسرحيات للصغار والكبار تلقي رواجاً كبيراً مع توافر القصة الجيدة ، و التصميم الصحيح للعرائس ، من جميع النواحي ، والأداء المتميز لفريق الممثلين والمحركين ، الذين يؤدون الأصوات والذين عادة ما يكونون وراء ستارة . وقد عرفنا العرض المتنوع (الليلة الكبيرة) ، من تأليف الفنان صلاح

---

[1] - المسرح الفلسطيني ، كمال غنيم ، ص١٨ .

[2] - المسرح الفلسطيني ، كمال غنيم ، ص١٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جاهين وتلحين السيد مكاوي . ومسرحية (شقاوة سمسم) من تأليف وإخراج الفنان محمد شاكر.

ب- دراما ومسرح عروسة القفاز : (Glove Puppet) :

وهي دمية يدوية يتم تحريكها بواسطة يد اللاعب وأصابعه - بصفة خاصة - وهي بسيطة جداً في صناعتها وتحريكها ، وقد يُكتفي فيها في الأغلب علي الرأس والرقبة وحدهما ، وهي مجوفة ليضع اللاعب يده داخلها ، ومصممه علي شكل اليد ، وهي سهلة في نقلها حيث يمكن للفنان أن يحملها بنفسه ، أو داخل حقيبته ، ويمكنه أن يلعب بأكثر من واحدة مع تغيير الصوت في أثناء الأداء .

ج- دراما ومسرح الأرجوز :

" يتفق الدارسون على أن كلمة أراجوز الشائعة .. ما هي إلا تحريف لكلمة (قره قوز) التركية ، التي تتكون من مقطعين هما : (قره) بمعني (سوداء) ، و(قوز) بمعني (عين) ، وبذلك يصبح المعني العام لكلمة (قره قوز) : هو (ذو العين السوداء) ، وذلك دلالة على سوداوية النظر إلي الحياة "([1]) . وهي أبسط أشكال مسرح الدمى القفازية ، حيث أن الأرجوز عبارة عن دمية لإنسان أو حيوان ، يحركها شخص تختفي يداه تحت ملابس الدمية ، أي داخل العكاز الذي يمثل جسم الدمية ، " وقد ظهر الأرجوز منذ القدم ولا يعرف بالضبط تاريخ ظهوره ، إلا أن اليونانيين عرفوه في القرن الخامس قبل الميلاد ، وعرف ببلاد شرق أسيا قبل ذلك التاريخ بفترة طويلة ، وعرف في أوروبا في نهاية القرن السادس عشر ، وأقبل الجمهور عليه في نهاية القرن الثامن عشر ، وأشار إليه (شكسبير ، وشوسر ، وجونسون ، وبوب ، وأريسون) .. وغيرهم من الكتاب الغربيين . وكتب له (جيتي) ، كما لحن له (موزار وهايدن) . وفي اليابان ألف له المؤلفون المسرحيون من مؤلفي القرن الثامن عشر والفت عنه كتب كثيرة "([2]) . وهو مشهور في مصر وكان يحمله وينتقل به فنان شعبي جوال ، يعرض أمام الناس في التجمعات والموالد وغيرها . ويعرف في تركيا باسم القراقوز ، ويطلق علي خيال الظل . وأهم ما يمثل الأرجوز هو طبيعة الصوت الصافر في الأداء ، وأسلوبه التهكمي المرح وسخريته اللاذعة .

---

[1] - خيال الظل والعرائس في العالم ، مختار السويفي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص٨١ .

[2] - الدراما المرئية ، شكري ، ص٥٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

د- دراما دمي العصا " Rod Puppet " :

وهي عبارة عن دمي مثبته علي عصا في أيدي وأرجل الدمية ، ويتم تحريكها من الأسفل وهي قريبة الشبة بعرائس القفاز.

ه- دراما عرائس خيال الظل (Shadow Puppets) :

عرائس خيال الظل هي عرائس مسطحة تصنع من الورق المقوي ، أو الجلد وأحياناً تكون شفافة ، ويصنع لها مفاصل تحرك بأسياخ حديدية رفيعة ، تثبت في سطح الدمية ليستطيع اللاعب أن يضغط بها الدمية علي الستارة البيضاء المشدودة ، وخلفها ضوء فتظهر الدمية بشكل خيال علي هذه الستارة ، وتستخدم في الأداء الدرامي . ويعتبر مسرح عرائس خيال الظل هو الأقدم بالنسبة إلي جميع أشكال مسرح الدمى . وهو يصلح لعرض الحكايات الأسطورية و الخيالية ، وتستخدم فيه الموسيقي و المؤثرات ، " وخيال الظل أسبق بالنسبة للشرق من نشأة المسرح ، ولا يمكن معرفة نشأة خيال الظل تماماً ، ولا من أين انتقل إلي البلاد العربية ، وقد يمكن القول بأنه نشأ في اليونان القديمة ثم انتقل عن طريق بيزنطة .. وقد يكون المغول هم الذين نقلوه إلي العرب في القرن الثالث عشر و الرابع عشر ، ومن الثابت أن مصر عرفت هذا النوع في القرن الثالث عشر ، وإن كان من الراجح أنها عرفته قبل ذلك ، إذ لدينا مثلاً تمثيليات من تأليف محمد بن دانيال ، الطبيب المصري (١٢٤٨-١٣١١) مكتوبة نثراً وشعراً ، هي كل ما بقي من الآثار الثقافية في هذا الميدان في القرون الوسطي "[١]. ومن التمثيليات التي تركها ابن دانيال هي : (طيف الخيال ، وعجيب وغريب والمتيم) ، وهي ذات مستوي ثقافي متقدم ، مما يوحي بأنها لم تكن الأولي ، وأن هناك تمثيليات أخري قبلها . وهي مسرحيات درامية متكاملة لا مجرد عرض ترفيهي . ويروي (مختار السويفي) في كتابة (خيال الظل والعرائس في العالم) : " أن السلطان سليم الأول ، قد شاهد خيال الظل في مصر عام ١٥١٧ ، وكان اللاعب يعرض فيه طريقة شنق السلطان (طومان باي) ، فانشرح لذلك وأنعم علي اللاعب ثم اصطحبه معه إلي تركيا كي يتفرج ابنه عليه "[٢]. وقد تأثر خيال الظل بظهور السينما وانتهي أمره أو كاد .

ز- دراما المسرح الأسود أو المسرح السحري :

---

[١] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٥٧ .

[٢] – خيال الظل والعرائس في العالم ، مختار السويفي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة١٩٦٥ ، ص٢٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المسرح الأسود يعتمد علي استخدام الأشعة فوق البنفسجية ، التي يتم تسليطها علي فضاء المسرح والذي يعتمد علي خلفية سوداء ، وحين تسليط الأشعة لا يظهر في فضاء المسرح سوي الأشياء ذات اللون الأبيض ، وهكذا يقوم اللاعبون بإمساك الدمى والعرائس البيضاء وهم يلبسون الأسود ، ويقومون بتحريكها حسب دورها ، " وقد ابتدع تقنيات هذا المسرح فنان تشكيلي في أوائل الستينات يدعي (جوزيف زوفوبودا) "([1]). وقد حاول جماعة المسرح السحري التشيكية هدم الهوة بين الصورة والحقيقة " عن طريق الجمع بين العرض المسرحي والسينمائي ، والشرائح المصورة معاً ، فالتشيكيون جعلوا ممثليهم يصاحبون حدث الفيلم وأحياناً يغزونه.. (رواتيمان) سلط الفيلم علي جسد الممثل "([2]) . وأول من استخدم في مصر تقنية المسرح السحري هو الفنان "سيد بدير" في الستينات علي مسارح التلفزيون .

٣- الدراما السينمائية (السينما) :

السينما هي ميدان سحري تتحد فيه عوامل كثيرة منها البيئي والسيكولوجي لخلق أفق مفتوح أمام الدهشة و الإيحاء ، وهي فن جماعي له لغته الخاصة والتي أساسها الصورة سواء كانت صامته أم ناطقة . " وإن قوة الصورة، وخوفنا منها، وتلك الرعشة التي تنتابنا وتشدنا نحوها هي أشياء حقيقية وفعليه لا يمكن إنكارها، والوسيلة الوحيدة التي يمكن أن يدافع بها المرء عن نفسه إزاءها هي أن يغمض عينيه..ولأن هذا فعل صعب في السينما ، فإنه يظل بدون حماية أو دافع "([3]). وتعتبر السينما هي الفن السابع في سلسلة الفنون الإنسانية " حيث جاءت قبلها ستة ، فنون العمارة ، والرسم ، والنحت ، والموسيقي ، والرقص ، و الشعر ، وهي من ساحر يأخذ بالألباب ، وتتوحد معه شخصيات المشاهدين ، حيث يتضح فيه التجاوب و التقمص الوجداني (Empathy) ، أو التجاوب بشكل كبير ، حيث يتوحد المشاهد مع الشخصية المحورية بصفة أساسية ، والتي يشاهدها علي الشاشة ، ويصبح جزءاً من ذلك العالم الذي يعرضه الفيلم السينمائي "([4]).

ظهرت السينما في العام ١٨٩٥ ، وإن كان يمكن أن نرجع بداياتها إلى ما دوَنه العالم الفنان ليوناردو دافنتشي ، من ملاحظات في كتابه السحر الطبيعي عام ١٥٥٨ ، من خلال

---

[1] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٦١.

[2] – السينما التدميرية ، فوغل ، ص٦٤.

[3] – السينما التدميرية ، فوغل ، ص٩.

[4] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٤٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مكتشفه الذي عرف حينها بالغرفة المظلمة ، والتي عليها قامت التطورات المختلفة على نظرية التصوير ، ولكن " لا يوضح التاريخ بالضبط عمن له الفضل في المساهمة في نقل التصوير إلى أبعاد أكثر من مجرد الصور الثابتة .. ولكن في أمريكا كان المخترع العظيم (توماس اديسون) .. الذي اخترع مع مساعده (وليم دكسون) آلة التصوير التي يمكنها التقاط ١٢ صورة ، أو أكثر في الثانية ، اعتمادا على اختراع (ايستمان) لبكرات الفيلم ، التي حلت محل اللوحات المنفصلة ، وقد أطلق على هذه الآلة اسم (كنتوجراف) ، وكذلك على آلة عرض تلك الصور التي أطلق عليها اسم (كنتوسكوب) ، وكان على المشاهد أن ينظر من خلال فتحة عليها عدسة زجاجية مكبرة ، كي يشاهد فيلما طوله ٥٠ قدما ، ويستغرق مدة عرضه ثلاث عشرة ثانية فقط ، نظير سنت واحد . وما أن جاء عام ١٨٩٤ حتى كانت هذه الأجهزة الشبيهة بصندوق الدنيا.. قد انتشرت على أرصفة الشوارع .. وكانت سرادق الكنتوسكوب مناطق شعبية للمشاهدة موجودة في كل مكان "([1]).

في عام ١٨٩٥ كانت هناك خطوة باختراع آلة عرض تقوم بتسليط الصورة على الشاشة..على يد (توماس ارمات) في أمريكا ، (وردفيل لاثان) ، وفي انكلترا كان (روبرت بول) ، وسمى جهازه (ثاتروجراف) .

ويعتبر شهر ديسمبر عام ١٨٩٥ تاريخ المولد لفن السينما – الفن السابع – وهو اليوم الذي افتتح فيه الأخوان لوميير أول عرض سينمائي لهما ، في الصالون الهندي في الجراند كافييه في باريس ، بأول آلة ميكانيكية تعرض الصور المتحركة على ستارة من القماش . " لقد تم تحول الفيلم من تابع للمسرح إلي فن بصري مستقل ، عندما بدأت الكاميرا تتحرك . قبل ذلك لم تكن إمكانيات السينما الغنية مدركة – فالكاميرا الجامدة علي غرار جمهور المسرح – كانت تحدق في خشبة المسرح ، التي تدور فوقها أحداث المسرحية المصورة سينمائياً ، والحركة كانت مقتصرة علي الممثلين فقط ضمن المساحة المسرحية "([2]).

ثم بدأت الكاميرا بالتحرر تدريجيا علي مراحل ، فقد غيرت الكاميرا – مع أنها ظلت ثابتة – موقع المنظور فيما بين اللقطات ، وأخذت تجلب الحدث قريباً من المتفرج ، أو تبعده عنه وتنقله ، فاعتدت علي ما كان يعتبر سابقاً المسافة الثابتة أو البعد المطلق ، وهيأت المنصة في سبيل تنسيق معقد للقطة الرئيسية (التوضيحية) والمتوسطة والقريبة. ثم تحققت المرحلة

---

[1] – المدخل إلى السينما والراديو والتلفزيون ، نجم شهيب ، دار المعتز عمان ٢٠٠٣ ، ص٢٨،٢٩،٣٠.

[2] – السينما التدميرية ، فوغل ، ص٨٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التالية ، عن طريق تطوير الوسائل الميكانيكية (عربات نقل خاصة، رافعات، قضبان السكك الحديدية، حامل ذو ثلاثة قوائم..) لتغيير موضع الكاميرا . " وبالرغم من أن الكاميرا كانت قد تحركت في أفلام (جريفيث) ، وفي فيلم (ويليام إدلر – المجيء الثاني – ١٩١٥) ، إلا أن كاميرا المصور المعروف (كارل فروند) المتحركة في فيلم (مورنو – الضحكة الأخيرة – ١٩٢٤) ، وفيلم (دوبون – التشكيلة –١٩٢٥) : هي التي استطاعت حقاً أن تكون بشيراً لثورة ساهم في إنجازها تطور المونتاج ، ونجحت في تحويل السينما إلي شكل فني "([١]).

ويعتمد الفيلم السينمائي علي الفكرة اللماحة ، والتي يمكن أن تكون قصة ، أو رواية ، أو مسرحية ، أو حتى موضوع علمي ، أو ثقافي ، ومن ثم يتم صياغة هذه الفكرة بما يعرف بالسيناريو ، والذي لا يمكن البدء في تنفيذ الأفلام السينمائية – مهما كان نوعها – بدونه ، والذي يقوم بعمله كاتب فنان متخصص ، وقد يكون هو نفسه صاحب القصة ، أو الفكرة ، ويسمي بالسينارست ، أي كاتب السيناريو ، أو مؤلف السرد الفيلمي ، " وهو الفنان و الأديب المتخصص الذي برع في كتابة القصة السينمائية ، وتطوير نموها الدرامي ، وإعداد المعالجة السينمائية الفنية ، وذلك بوضع السياق المتتابع الذي يروي أحداث القصة أو الموضوع ، في صورة مرئية بارعة التأثير ، قوية التعبير .. أي يصوغ ذلك في شكل مناظر متتابعة صالحة للتصوير السينمائي "([٢]).

وقد يشترك أكثر من كاتب في كتابة السيناريو ، وربما يشترك معه المخرج في ذلك ، وربما يكون هناك أكثر من مخرج ، يتخصص كل واحد منهم في إخراج أجزاء من الفيلم مثل إخراج المعارك أو الخدع السينمائية ، ويشارك في تنفيذ الفيلم السينمائي كذلك مصممو مناظر ، ومدير تصوير ، ومصورون ، ومتخصصو الإضاءة ، ومهندسو استديو ومشرفون علي الصوت ، والموسيقي ، والملابس ، والإكسسوار ، والماكياج ، والمؤثرات والخدع ، وتنتهي دائماً كافة العمليات بالتركيب أو التوليف والمونتاج ، الذي يقوم بتركيب الفيلم ويسلسل اللقطات ، بأسلوب فني خلاق يتناسب مع السرد الفيلمي .

" وإذا كانت السينما تقوم في أحيان كثيرة علي تقنيات الخدع السينمائية ، فإن أساسها يقوم علي خدعة كبري هي من أهم مميزاتها وسماتها ، والتي لازمتها منذ بداياتها الأولي، ونعني بها خدعة توهم الحركة ، أو خدع الرؤية ، وهذا الخداع تشترك فيه عناصر ثلاث ، هي الكاميرا أو

---

[١] – السينما التدميرية ، ص٨٥ .

[٢] – الدراما المرئية ، شكري ، ص١٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

آلة التصوير السينمائي ، وآلة العرض ، والعين البشرية ذاتها "([1]). فنظرية الفيلم السينمائي تعتمد علي ظاهرة علمية تعرف باسم استدامة الرؤية ، والتي جوهرها ؛ أن الصورة المتكونة علي شبكية العين لأي جسم تبقي منطبعة علي الشبكية لفترة ١/١٢ من الثانية ، بعد زوال الجسم المكون لهذه الصورة ، وهذا ما يشعرنا باستمرار الحركة حين توالي هذه الصور . وهذا هو ما ينطبق علي السينما ، وذلك أن شريط السينما أو الفيلم ، يحتوي سلسلة من الصور المتواثبة الثابتة ، التي تختلف كل واحدة منها عن سابقتها اختلافاً طفيفاً ، ومن ثم تعرض هذه الصور عبر آلة عرض علي شاشة بيضاء ، وهذه الآلة تعمل من خلال حركتها وعرضها للشريط ، " علي إبقاء كل صورة من صور الفيلم الثابتة علي الشاشة فترة زمنية وجيزة ، تتراوح بين ١/١٦ من الثانية في الفيلم الصامت ، و١/٢٤ من الثانية في الفيلم الناطق ، وهكذا كلما دارت ٢٤ صورة أو إطار في الثانية ، خلقت لدي المشاهد وهماً بأن هناك حركة ، إن مهمة العين هنا أو دورها في عملية الخداع هذه ، هي ملء المسافات البيضاء التي تقع بين أول صورة أو إطار ، والصورة أو الإطار الذي بعدها ، إذ أن العين كما أوضحنا تحتفظ علي الشبكية بالمنظر لفترة وجيزة ، قبل أن تعرض الصورة التالية . فتسد الفراغ أو المسافة بين المنظرين وطولها جزء من الثانية "([2]).

وضمن هذا المحيط الغريب الذي يحيط بالمتفرج في ساحة العرض ، هذا المحيط المتغير ما بين الإضاءة و الإعتام ، وغزو الصور المتدفق ، يجلس المتفرج ويترك نفسه لهذا الغزو الزاحف ، نحو حواسه وذهنه بعنف ، لتأخذه بسهوله إلي الأهداف التي " أبدعها وعالجها ببراعة مخرج – ساحر – يعرف جيداً كيف يتحكم في رؤيته ، ويوجهها التوجيه السليم "([3]).

٤– الدراما التلفزيونية (التلفزيون) :

يعتبر التلفزيون اليوم من أكثر أجهزة الاتصال الجماهيري ، انتشاراً وتأثيراً " فهو يخاطب العين و الأذن معاً ، بالصوت والصورة والحركة ، فالإنسان يحصل علي ٩٠% من معلوماته عن طريق العين ، و٨% من طريق السمع ، و٢% عن طريق الحواس الأخرى ، والعين تجذبها الحركة أكثر من أي حاسة أخرى "([4]).

---

[1] – الدراما المرئية ، شكري ، ص١٨ .

[2] – الدراما المرئية ، شكري ، ص١٩.

[3] – السينما التدميرية ، فوغل ، ص١١.

[4] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٦٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتلفزيون يعني: مشاهدة الصورة المنقولة لاسلكياً ، والآن سلكياً أيضاً عن طريق التلفزيون السلكي ، أو تلفزيون الكابل (T.V.Cable) كما يعني التلفزيون حرفياً الصورة القادمة من بعيد (Television) وهو وسيلة الكترونية لنقل الأخبار– والأفكار والمعلومات والثقافة و الفنون و العلوم "([1]). فالتلفزيون جهاز عائلي ، أو أسري يجمع الأسرة ، ويدخل غرفة النوم ، ويقدم رسالته الإعلامية ، إلي خليط من الثقافات ومختلف الأعمار . " وقد اعتبر ظهور التلفزيون ، كوسيلة اتصال بصرية جديدة واسعة الانتشار ، ثورة كبيرة من الثورات التقنية التي حققها القرن العشرين ، إذ أن الاعتماد علي الصورة سيصبح فيما بعد من أهم عوامل الاتصال الجماهيري ، وكما يقول (روبرت واينر) : " إن بإمكاننا الحصول علي أفضل رجل في العالم ، من حيث كونه مراسلاً وكاتباً في آن واحد ، ولكن تقريره الإخباري سيؤول إلي السقوط ، ما لم تتوفر له الصورة المناسبة "([2]). ويعود الفضل في اختراع التلفزيون إلي العالم البريطاني "جون بيرد" ، حيث استطاع في عام ١٩٢٤ أن ينقل صورة باهته لصليب صغير إلي شاشة معلقة علي الحائط ، ومن ثم استطاعت هيئة الإذاعة البريطانية في ٣ سبتمبر سنة ١٩٢٩ أن تقدم أول إذاعة تلفزيونية من استديوهات بيرد ، وبغض النظر عن الخلاف أيهما أسبق في البث التلفزيوني بريطانيا أم أمريكا ، فسيحاول الباحث من خلال هذه السطور أن يلخص بإيجاز رحلة البث التلفزيوني ، وبداية ظهوره في كلا البلدين . حيث أنه في يوم ١٤يوليو سنة١٩٣٠ ، أذيعت أول تمثيلية تلفزيونية في بريطانيا ، من استديوهات بيرد ، وكانت عبارة عن قصة مقتبسة عن قصة اسمها (الرجل ذو الوردة في فمه) ، وكانت الصورة فيها عبارة عن صورة متوسطة الحجم ، تظهر الرأس والكتف فقط . وبعد اختراع وتطوير الكاميرا التلفزيونية ، وتحسين قدراتها استطاع جون بيرد سنة ١٩٣١ ، من نقل سباق الدرب البريطاني في انجلترا . ويعتبر أول بث تلفزيوني بصورة تقنية ، هو إرسال التلفزيون البريطاني في ٢ نوفمبر سنة ١٩٣٦ ، ولكن بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية توقف في سبتمبر ١٩٣٩ ، وأعيد في يوليو سنة ١٩٤٧ .

أما في الولايات المتحدة الأمريكية ، فقد قامت شركة (R.C.A) في عام ١٩٣٠ ، بأول محاولاتها للبث التلفزيوني ، واستقباله في مدينة نيويورك ، وفي سنة ١٩٣٧ تمكن العالم الأمريكي (زاروكين) ؛ من اختراع الصمام الإلكتروني ، والذي ساعد علي نقل الصور

---

[1] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٦٣ .

[2] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص١٧ . نقلاً عن روبرت وابنر مراسل CNN في بغداد ، يوميات عن بغداد ص٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التلفزيونية الواضحة . وفي عام ١٩٣٩ ثم نقل أول مباراة للبيسبول للجمهور بوضوح . وقد ساعد ذلك علي انتشار أجهزة التلفزيون ، ومن ثم تطور صناعة التلفزيون تطوراً كبيراً في العالم كله ، وانتشاره ليغطي الكرة الأرضية كلها ، حتى أصبحت الكرة الأرضية بفضله عبارة عن قرية صغيرة. " وعلي الرغم من اعتماد أواسط الأربعينات ، كتاريخ لظهور التلفزيون كوسيلة اتصال جماهيري ، إلا أن الاستخدام العملي الجماهيري ، بدأ في الخمسينات حيث "برز التلفزيون بوظيفته الاتصالية ، ذات الاتجاهات والوظائف الإيديولوجية ، والتعليمية ، والثقافية ، واستخدام وسائل تعبير جديدة ، ولم تأت نهاية الخمسينات ، إلا وأصبح عدد مشاهدي التلفزيون٩٥ مليون نسمة "([١]). وقد استطاع هذا الجهاز السحري أن يسحب البساط من تحت أقدام كل من السينما ، والإذاعة ، علي الرغم من خصوصية كل منها ، ومن وجهة النظر الجمالية ، احتل التلفزيون أيضاً مكاناً خاصاً في منظومة الوسائل الإعلامية ، فقد " ظهر الراديو ولم يطرح أحد – عملياً – سؤالاً جدياً حول ولادة فن جديد هو فن الراديو ، أما اليوم فإن الكثير من المنظرين يميلون إلي اعتبار التلفزيون فناً مستقلاً جديداً "([٢]). ويعتبر التلفزيون قفزة حضارية تكنولوجية ضخمة ، وكان امتداداً لتلك الفنون الثلاثة – المسرح والسينما والإذاعة – يشترك معها في بعض عناصرها ويختلف عنها بالضرورة في عناصر أخرى ، وإذا كانت تلك الفنون قد أثرت في التلفزيون، فإن التلفزيون ذاته قد أثر فيها تأثيراً بليغاً ، ولم يلبث أن تطور هذا الفن أيضاً وأصبح له شخصيته المتميزة التي يؤكدها الكتاب المتخصصون والمخرجون والممثلون والمصورون ومهندسو الصوت والإضاءة والديكور، ويعتبر التلفزيون أخطر وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري ، يؤكد وجودها تطور مذهل يشمل الأقمار الصناعية ، والبث المباشر ، والحاسب الآلي ، والليزر ، والألياف الزجاجية ، وغيرها من معجزات العصر.

والتلفزيون بوصفه الوسيلة الاتصالية الأسرع ، والأكثر قرباً من المتلقي ، بل و الأكثر حميمية ، فهو قادر علي التأثير وخلق جيل إيجابي ، مرتبط بوطنه وأرضه ، مهتم بقضايا أمته ، وهو قادر علي تنبيه ملكات الإبداع والخلق والتذوق الفني ، واقتحام آفاق المستقبل وذلك بحسب التوجيه ، وإن تم النظر إليه علي أنه وسيلة للتأثير الإيجابي ، لا وسيلة للتسلية والترفيه . ويكفي القول : أن " كل ما هو قائم في هذه الحياة قابل (للتلفزة) ؛ أي قابل للعرض علي شاشة التلفزيون ، وكل ما يمكن لنا أن نراه أو نسمعه أو نقرأه ، كل ما هو واقع يحدث أمامنا يمكن نقله ، وكما هو في الواقع ، أو بعد تنظيمه وتعديله بشكل فني يناسب العرض التلفزيوني .. إنه

---

[١] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٦٧ .

[٢] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص١٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوسيلة التي خلقت لنفسها أساليبها الخاصة إلي ذلك الجهاز الذي سيبقي دائماً هو نفسه ذلك الصندوق السحري .. والوسيلة العظمي القادرة علي التغيير"([1]). وعلي الرغم من استفادة فن التلفزيون من المسرح والراديو وتأثره بهما ، إلا أنه سعي دائماً – ولا زال – لتكوين نمط خاص به كفن متفرد ، وإن أخذ من الفنون الأخرى ، وصار يشق طريقه نحو إيجاد لغته الخاصة .

ومنذ البداية الأولي للتلفزيون ، اضطر التلفزيون إلي الاعتماد علي الفنانين المشتغلين في المسرح والسينما ، لكي يبدأ مسيرته الأولي باتجاه الجمهور ، وقد تنبه الفن التلفزيوني منذ لحظته الأولي إلي أهمية الدراما في التواصل مع الجمهور والوصول إليهم ، وقد أسهمت الدراما التلفزيونية حقيقة في انتشاره ، كما أسهم التلفزيون نفسه كوسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري ، في زيادة الارتباط بالدراما ، وسرعان ما بدأ التلفزيون – بعد أن اعتمد في البداية علي المسرح والسينما – في الاعتماد علي نفسه ، وإيجاد طريقة ولغته الخاصة ، فأصبح له كوادره العاملة وفنانوه وكتابة ومخرجوه وأسلوبه الخاص . وبدأت أشكال مختلفة من التمثيليات التلفزيونية في الظهور ، متناولة موضوعات متعددة وقوالب درامية مختلفة ، سواء الكوميدية منها أو التراجيدية ، بهدف تحريك عواطف الجمهور ، وبالفعل استطاعت الدراما التلفزيونية أن تحظي باهتمام كبير من مشاهدي التلفزيون ، خاصة لأنها بدأت بالاهتمام ومعالجة مشاكل الناس وحياتهم ، بجميع مستوياتهم ، وملامسة عواطفهم ، وكذلك بسبب مقدرتها علي الترفيه والإمتاع ، إلي جانب ما تقدم من ألوان الإعلام والتثقيف . وقد أضحي البناء الفني الدرامي مسيطراً علي أغلب برامج التلفزيون ، حتى الواقعية منها ، حيث أصبحت برامج الواقع نفسها علي الرغم من أنها تصوير لحياة واقعية . ومن هنا صار التلفزيون هو الوسيلة الاتصالية رقم واحد لدي جمهور المشاهدين ، بغض النظر عن مستوياتهم الثقافية ، أو الاجتماعية ، لأن الفن التلفزيوني استطاع أن يصل إلي الجميع دون مشقة ، من جانب المشاهد ، والذي بدأ يقضي أمام التلفزيون فترة زمنية ، تفوق بعشرات المرات ما يقضيه في قراءة الكتب ، أو رؤية المسرح ، أو السينما. ولذا صار من اللازم الاهتمام بالفن التلفزيوني ، ودراما التلفزيون ؛ وبالأخص بعد أن لم يعد خافياً علي أحد أهمية الدراما التلفزيونية ، والدور الذي تلعبه في صياغة أفكار وأراء جمهور المشاهدين ، والتأثير بهم وصياغة مواقفهم وثقافتهم وسلوكهم .

---

[1] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٨٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الرابع

ألوان الدراما وقوالبها الفنية

إن القيمة الرئيسية لأي عمل درامي تتجلي في الأثر الجميل الذي يتركه المؤلف الدرامي الحقيقي علي الملتقي بغض النظر عن القالب الذي يقوم فيه بصياغة عمله الدرامي أو اللون الدرامي الذي يختاره لعرض هذا العمل . " 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 علي فهم أنفسنا فهماً أحسن ، وتحاول أن تستغل فينا هذه الميول ، وميلنا الطبيعي إلي 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 بالضوء علي أهم هذه الأشكال .

١- التراجيديا (Tragedy) المأساة :

إن كلمة (تراجيدي) " مأخوذة من كلمة يونانية قديمة معناها غناء التيس ، وهي كما يري " أرسطو ويؤيده في ذلك ثقات المؤرخين والنقاد .. 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) تشبهاً بأتباع ديونيسيوس ، ومن هنا أصبح يطلق علي أفراد الجوقة اسم (تراجودي) أي المغنيين العنزيين ، وأطلق علي الأغنية نفسها اسم (تراجوديا) أي الأغنية العنزية ، وهي الأصل في كلمة تراجدي "([2]).

---

[1] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص١٧٧.

[2] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٣٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 " ٦٥٠ ق.م " كان أول شاعر نظم قصائد ديثورامبية وعلمها 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 "([1]). (والساطوري – Saturoi – هي : أرواح الغابات والتلال ، وكانوا يظهرون كأتباع ديونيسيوس بعضو من أعضاء الحيوان كذيل الفرس ، أو أرجل المعزة) .

والتراجيدي تُعنى بتمثيل البؤس بالنسبة للأشخاص أصحاب المكانة المشهورة ، وتُستمد من الماضي التاريخي أو الأسطوري مادتها ، فهي بطولية كالملحمة ، وموضوعاتها مغامرات الملوك أو الرجال المشهورين مثل أوديب وأوغسطس، ومثل هوارس والسيد . " ويرجع ظهور التراجيديا إلى (ثنيبس – Tnepise) ويعتبر هذا الرجل أباً للتراجيديا ، وهو أول من كتب في التراجيديا في القرن السادس قبل الميلاد "([2]). وأهم رواد التراجيديا في الأوائل هم : (إسخليوس ، سوفوكليس ، ويوريسيدس) ، فأما الأول : فقد كان محافظاً في فكره وفنه ، اتخذ من الله محوراً لأدبه . وأما الثاني وهو سوفوكليس : فقد ركز في فنه علي وصف العلاقة بين الله والإنسان ، في مختلف صورها . في حين يعتبر يوربسيدس : أنه كان متحرراً في فكرة ، وفي فنه ، وقد اتخذ من الإنسان محوراً لفنه .

" أما فيما يختص بالمادة التي تعتبر أساس التراجيدي ، فقد أظهر فيها أرسطو عنصريين متميزين ، فهي كما يري قائمة علي الإحساس بالشفقة ، والإحساس بالخوف"([3]). ويضاف إلي هذين الإحساسين الإعجاب ، وهذا الإعجاب وهو " الذي لم يتحدث عنه أرسطو حين عد نتائج التراجيدي ، يسمو بالروح ويجعلها جديرة بالبطولة "([4]). فالتراجيديا " هي محاكاة لفعل مهم – كامل – له حيز مناسب بلغة بها متعة ، وبطريق الفعل لا بطريق السرد ، بهدف إثارة الشفقة والفزع لكي تصل بهذين الشعورين إلي درجة النقاوة والصحة "([5]).

---

[1] – دراسات في النقد الأدبي ، أحمد كمال زكي ، ص٥٤ .

[2] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٣٧ .

[3] – نظرية الأنواع ، فنيست ، ص٢٣٧ .

[4] – البناء الدرامي ، علي رضا ، ص٤٣ .

[5] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٤٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتراجيديا يمكن إجمالاً تعريفها – بوجه عام – : " أنها نوع من الدراما يتناول خبرات أشخاص تثير طريقة تخيلهم مزيجاً من الخوف والشفقة ، هذه الخبرات يجري تصورها من ناحية علاقات هؤلاء الأشخاص بأشخاص آخرين ، في ظروف خارجة عن إرادة الإنسان ، وقد يتضمن الصراع التراجيدي مشاعر إنسانية ورغبات ، أو قد يتضمن استعراضاً للقوي الطبيعية وغير الطبيعية (سماوية ، شيطانية ، اجتماعية ، تاريخية) والتي يتصور الكاتب الدرامي حتميتها بالنسبة للحياة البشرية ، ويتوقف نوع الشفقة والخوف التي تثيرها التراجيديا علي رأي الكاتب في الطبيعة البشرية في العالم ، وما إذا كان ذلك العالم من وجهة نظرة طبيعياً أو روحانياً "([1]).

وقد تميزت نهاية القرن التاسع عشر بشكل جديد للتراجيديا بتناول الأفكار الجديدة للإنسان والأشكال الحديثة للمجتمع ، " أما القرن العشرون فقد شهد انتعاشاً 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 تراجيدياً ، 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 "([2]).

وكاتب الدراما المأساوية يضطرب حتى الجذور من كيانه ، فهو ينقل إلينا هاجسه المأساوي ، بما فيه من ألم وغثيان وحتى الإغماء وتعتبر المأساة ناقصة ولم تصل إلي غايتها إن هي عجزت عن إيصال هذه الهواجس وهذا الاضطراب إلينا. والمأساة باقتحامها كل شيء وخاصة الزوايا المظلمة تبلغ بنا حد الدوار " وهي مناحة طويلة مستمرة لا رثاء يكبحه الوقار ، بل نحيب صراخه ملء الحناجر ، يروي شقاء الحياة ورعبها "([3]). وموضوع المأساة كثيراً ما يكون القتل لا الموت ، وقد رأينا في القرن العشرين ميلاً إلي تخفيف المأساة ، بنزف عصارتها وجعلها نهجاً أيديولوجياً ، نظرة مأساوية إلي الحياة . " وحقائق المأساة حقائق أولية ، فكما يقول شلي في مقدمته لمسرحيته (أل تشنشي) أسمى عرض أخلاقي يستهدف في أسمي أنواع الدراما ، هو يقلم قلب الإنسان ، عن طريق ما يستهويه وما ينفره ، معرفه نفسه "([4]).

---

[1] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٤٣ ، ص٤٤ .

[2] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٤٤ .

[3] – الدراما في الحياة ، بنتلي ، ص٣٠٠.

[4] - الدراما في الحياة ، بنتلي ، ص٢٩٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- الكوميديا (Comedy) الملهاة :

كوميدي هي كلمة " مأخوذة من كلمة يونانية مركبة من لفظين ، الأول منها : (كوموس) ومعناه (أكلة) . ثم أطلق علي التنزه بعد الأكلة ، والثاني منها : (أوذي) ومعناه (غناء) . ولقد كان يراد بهذا الاصطلاح في الأصل نوع من حفلات السخرية كان يجري في المدن وضواحيها ، للاحتفال بأعياد ديونيسيوس إله النبيذ ، وكان المحتفلون بهذه الأعياد يتحللون من القيود الاجتماعية ، فيشربون ويغنون ويرقصون "([١]).

وهي 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 مثلاً وجه قبيح ، ولكن ليس بالدرجة التي تدعو إلي الألم "([٢]). فالكوميدي هو " عبارة عن تمثيل العيوب أو الرذائل التي تثير الضحك ، ومن شأن الحل في الكوميدي أن يكون ممتعاً ، وهناك فرق في الدرجة – لا نقول فرقاً أساسياً أصيلاً – 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 أساساً لكوميدي أو للتراجيدي "([٣]).

ولكن الكوميدي يقف حيث يبدأ التراجيدي ، حيث أن الكاتب الكوميدي لا يكشف عن النفس الإنسانية بكل ما فيها من قوي طليقة ، ولا يصل إلي سبر أغوارها العميقة ، بل يكتفي في التقاط الإحساس ، وهو في منتصف الطريق ، وقبل أن يصل بصاحبه إلي أقصي غايات العزيمة والتصميم . " و الكوميديا تعبير يغطي أنواعاً من المسرحيات تختلف عن التراجيديا ، في أن لها نهاية سعيدة ، وتختلف عن الفارس (المهزلة) ، في أنها تتطلب مهارة في الحبكة في تصوير الشخصيات "([٤]).

ويجب أن نفرق بين كل من الكوميدي والمضحك . والمضحك هو الذي يثير الضحك ، والصلة بين هاتين الفكرتين هي صلة السبب بالنتيجة . ولكن الضحك ؛ والذي يمثل حالة من حالات النفس الإنسانية في لحظة معينة ، وهي لحظة السرور ، والتي تنشأ من حادث سار

---

[١] – نظرية الأنواع ، فينسنت ، ترجمة حسن عون ، هامش ص٢٤٥ .

[٢] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٥٠ .

[٣] – نظرية الأنواع ، فينسنت ، ص٢٤٥ .

[٤] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كمجيء صديق ، أو إعلان خبر سار ، ويعبر عن لحظة السرور هذه بالضحك ، أو الابتسام ، وكذلك يمكن أن تنشأ هذه الحالة عن حادث مضحك ، " فالأمر في الحالة الأولي يتعلق بشيء يلذ لنا ونرغب فيه ، وفي الحالة الثانية يتعلق بموضوع يؤذينا ، ويثير حفيظتنا في نفس الوقت الذي نلهو فيه و نمزح – وهذه الحالة الأخيرة – الحادث المضحك الذي يؤذينا ويثير حفيظتنا – هي التي تخص الكوميدي "([1]).

وقد عرف الفلاسفة المضحك 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 مبعثاً للسرور.. المضحك عبارة عن نوع من التضاد ، أو التقابل ، وليس من شأنه أن يكون مدركاً ولا منتظراً ويكون هذا التضاد بين المثالية الإنسانية ، و الواقع الذي هو عبارة عن تشويه لها "([2]). والمضحك يجب ألا يكون ممتعاً لحاستنا كثيراً ، وألا يكون مصدراً للتأثير ، إذ لو كان كذلك لما استمر مبعثاً للسرور ، ولأصبح مأساوي أكثر منه ملهاة ، فنحن نضحك حين يقع إنسان علي الأرض ، لكن لو ظهر أن قدمه كسرت فإننا نتوقف حينها عن الضحك ، فالموقف في الدراما يمكن أن يكون كوميدي ، أو تراجيدي بحسب أثاره البسيطة ، أو الفظيعة . ويجب علي الشخص الذي يقوم بدور الممثل المضحك ، ألا يظن أنه يهزل إذ لو أنه اعتقد ذلك لأصلح من نفسه ، وفقد بذلك إعطاء الموقف صورته الحقيقية .

كما تلعب المفاجأة والملاحظات ، والمواقف الغير متوقعة ، والتي تصدر علي غرة وبغير انتظار ، دوراً كبيراً في قوة المعني الكوميدي ، فالمضحك أمر يجئ عفواً وبدون إعداد ، فالبخيل يري نفسه مقتصداً والغبي يري نفسه رجلاً مهتماً بتقدير نفسه واحترامها . ويعتبر الإنسان وحده ، أو ما يتصل به هما موضوع المضحك ، فمثلاً حين نري اصطدام عربة قطار فارغة بعربة أخري ، فإن هذا لا يثير فينا أي معني من معاني الكوميديا ، في حين أننا قد نستلقي من الضحك ، حين نري شخصاً يسير وهو يقرأ في صحيفة ، يصدم أنفة في عمود إنارة بالطريق . والمضحك " عبارة عن تشويه أو حط من مكانة ما هو مثالي ، وهو يتحقق طوراً 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 خُدع ، والقزم الذي ينحني ليمر من باب مرتفع ، والبطل الذي يجمع قواه ليقتحم باباً مفتوحاً كان يظنه مغلقاً ، وهذا ما يسميه الفيلسوف (كانت) " الانتظار

---

[1] – نظرية الأنواع ، فنسنت ، ص٢٤٧.

[2] – نظرية الأنواع ، ص٢٤٧ ، ص٢٤٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي ينتهي فجأة إلي غير نتيجة . وهؤلاء في غلوائهم ينطبق عليهم قول (لافنتين) : تمخض الجبل فولد فأراً ، وغالباً ما يدخل ضمن المضحك الفرد والعقيم "([1]).

والمضحك يتغير بتغير الأفكار والعصور ، " وعن طريق المضحك نستدر مصادر طفولية للمتعة ، ونصبح أطفالاً من جديد ، إذ نجد أكبر الرضا في أصغر الأشياء ، وأسمي النشوة في أحط الأفكار "([2]). والمضحك من الممكن أن يكون جسمانياً ، ينصب علي الملابس والمشي والملامح والإشارة ، أو يكون خلقياً ، 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 جداً من طرق الانتقام ، بالنسبة لأي شخص يريد أن يحيد عن الطرق المعبدة المرسومة . هي تعبير عن الفكرة العامة التي لا تقر الفرد الداعي إلي اختلال النظام المقرر .. إنها تصلح الأخلاق بواسطة الضحك . هناك من الأشخاص من لا يرتدعون خوفاً من الأذى ، ولكنهم يرتدعون خوفاً من أن يكونوا موضعاً للسخرية .

ويقول (غلبرت مري) : " إن تطبيق فكرة (الكثارسيس – التطهير) علي الكوميديا أسهل منه علي المأساة ، أسهل بمعني أننا نوافق عليه بيسر أكبر ، فقد أخذ يتكون ضرب من إجماع الرأي علي أن بعض عنفنا النفسي – وهو ما كان أسلافنا يدعونه بفيض النشاط الحيواني – يمكن التخلص منه بالضحك ، ومن المتفق عليه عموماً 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 علي الخصوص من الملاحظات الخارجية "([4]).

أشكال الكوميديا :

" لقد جري العرف علي تقسيم الكوميديا اليونانية القديمة إلي ثلاثة أشكال هي: الكوميديا القديمة، الكوميديا الوسطي، الكوميديا الحديثة .

---

[1] – نظرية الأنواع ، فينسنت ، ص٢٥١.

[2] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢٣٠.

[3] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢٢٣ .

[4] – نظرية الأنواع ، فينسنت ، ص٢٥٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ- الكوميديا القديمة :

وهي أقدم أشكال الكوميديا ، حيث أنها كانت تتميز باستعمال الكورس ، والهزل الماجن والتمثيل الإيمائي ، وأشهر من تميز بهذا النوع ومن وجد لهم أثار في ذلك هو (أرسطو فانز – ٤٥٠ 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 موضوعاً جديداً في الملهاة وهو موضوع الحب ، وأخذت تعني بالضحك أكثر مما تعني بالنقد ، وكان (ميناندر–٣٤٠ق.م) من أشهر كتاب هذا النوع لدي الإغريق "([1]). وهذه الدراما الهجائية التي نمت وترعرعت في اليونان ، أطلق عليها (ديميتريوس دى فالير) اسم التراجيديا المرحة ، إذ كانت بعض المناظر المضحكة بسبب وجود الممثلين الهزليين تتقابل فيها مع المناظر المؤثرة "([2]).

ب- الكوميديا الوسطي :

وهي تطور للكوميديا القديمة وإن لم تختلف عنها كثيراً ، 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 :

وكان أشهر من قدمها (مناندر) وقد " تناولت الموضوعات المحلية الشائعة ، وتضمنت حبكة أساسها الخديعة بالإضافة إلي قصة حب "([4]). وقد اتجهت إلي الموضوعات الحديثة ،

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٢ .

[2] – نظرية الأنواع ، فنسنت ، ص٢٦٢.

[3] – نظرية الأنواع ، فنسنت ، ص٢٦٢

[4] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالتجأت إلي روايات الفروسية التي تعالج بطولة الفرسان .. وفي هذه المسرحيات كان الحل موفقاً ، وكانت المسرحية تنتهي بالزواج ، ولكن صميمها كان مؤثراً . وللكوميديا أنواع أخري عديدة ، ويلاحظ من واقع دراسة الكوميديات التي تعرض حالياً أن السبب في تعدد أنواع الكوميديا ، يرجع أساساً إلي اختلاف سلوك المؤلفين حيال موضوعاتهم ،ومن هذه الأنواع :

١- الكوميديا ذات الأحبولة :

" من الممكن أن يصدر الضحك نتيجة موقف من المواقف ، مثال ذلك : ابن بندر يستعير المال من أحد المرابين ، ثم يظهر أن هذا المرابي ليس شخصاً آخر سوى أبيه . إن تأليف أمثال هذه المواقف ، والسير بها في مهارة ، ينتج ما يسمي بالكوميديا ذات الأحبولة ، وينسب إلي هذا النوع ما يعرف (بالفارس Farce) ، وهي شكل من أشكال الدراما ، و (الفودفيل – Vaudeville) الحديثة . و " الفودفيل " نوع من الهزليات الشعبية وهي مشبهة بالمسرحيات الشعبية المتقدمة غير أنها أرفع منها ذوقاً ، وتحتوي علي بعض المقطوعات الشعرية.

٢-الكوميديا الخاصة بالعادات :

وهي مسرحية اجتماعية وليست شخصية ، حيث أنها تتناول في سخريتها طبقة كاملة من الناس ؛ كطبقة الأطباء ، أو النساء العاملات ، أو تتناول مهنة من المهن كمهنة رجال البنوك أو غيرها .

٣- الكوميديا الخاصة بالأخلاق الطبيعية :

وهي تصور الرذائل العامة وتسمي بالكوميديا الرفيعة ، لأنها حاضرة في كل زمان ومكان ، ولأنها تتعامل وتمس الطبيعة الإنسانية عن قرب جداً. والأصناف الثلاثة التي ، ذكرت لا نستطيع الفصل بينها تماماً ، فإنه لا يوجد صنف منها مستقلاً عن الصنفين الآخرين ، فهي عادة تتداخل مع بعضها البعض.

٤- الكوميديا الرزينة :

وهي الكوميديا التي حلت فيها الابتسامة الحزينة محل الضحك ، وهذا منحها لهجة عنيفة قوية ، وقد حافظت علي أساسها القديم الذي يتصل بالحياة البرجوازية والعائلية من مغامرات .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥- الكوميديا التهكمية :

وهي يدخل تحتها كل إنتاج يهدف فيه مؤلفه إلي السخرية أو الاستهزاء ، سواء كان ذلك من عادات أو أشخاص أو أفكار.

٦- كوميديا الأفكار :

وهي توجه سخريتها إلي الأفكار التقليدية أو النمطية.

٧- الكوميديا الرومانتيكية :

وهي التي يتغلب فيها الحب وينتصر علي المتاعب ، وتنتهي نهاية سعيدة " وعندما ينحو الكاتب نحو استغلال المشاكل الجدية ، من الناحية العاطفية المحضة ، دون أن يطرق موضوع العاطفة الحقيقية ، فإن الإنتاج يكون كوميديا عاطفية. والجدير بالذكر أن هذه التقسيمات ليست قاطعة ، فأي من عناصر إحداها قد يظهر متداخلاً في نوع آخر "([١]).

بقي أن نشير إلي أن المفهوم الأعم للكوميديا هو أن : " الكوميديا تعبير يوصف به الكثير من الأعمال الأدبية الدرامية وغير الدرامية ، والمسرحيات الدرامية المعاصرة والتي تسمي كوميدية ، هي تلك التي تكتب بأسلوب خفيف مرح وتتضمن أحداثاً وشخصيات مضحكة ، وهذا التعريف لا ينطبق تماماً علي الدراما في الماضي .. ولا يوجد في تاريخ الدراما ما يشير إلي أن الكوميديا تهدف إلي مجرد الإضحاك ، أو أن الضحك بلا شك مقترن بالكوميديا ، هذا وتتجه الكوميديا إلي مخاطبة العقل أي أنها تخاطب أفكار المتفرج ، أما التراجيديا فتخاطب العاطفة "([٢]).

٣- الميلودراما : " Melodrama " الدراما الموسيقية ":

" كلمة الميلودراما تعني الدراما الموسيقية ؛ أي الدراما التي تصحبها دائماً موسيقي كتبت خصيصاً لها ، ويمكن القول أن ملامح الميلودراما كانت موجودة منذ قديم الزمان ، ولكن ظروفاً

---

[١] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٢.

[٢] - البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٠ ، ص٥١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كثيرة في القرن الثامن عشر ، ساعدت علي إيضاح هذه الملامح ، بحيث كانت النتيجة ظهور الميلودراما بشكل مسرحي له مميزاته في القرن التاسع عشر "([1]).

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 نوعاً مسرحياً 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 المعنى شمولية أوسع ، فأصبحت تعني التعبير عن طريق الزخم العاطفي وإشباع المادة ، أيا كانت (رواية ، مسرحية ، فن تشكيلي ، موسيقى) ، بالتعبيرات العاطفية والشعورية والمتخيلة "([2]).

فالمسرح الميلودرامي ، أول ما نشأ ، في فرنسا ، خلال القرن الثامن عشر ، بتأثير من مسرحية (بجماليون) لجان جاك روسو وقد مثلت أول مرة عام ١٧٧٠ . ومن ثم انتشرت في انجلترا وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية ، في القرن التاسع عشر . حتى إذا كان القرن العشرون ضعف شأن الميلودراما وفقدت شعبيتها . وقد عرفها (وليم أرتشر) بأنها : " تراجيديا لا تخضع لقوانين المنطق "([3]). فحين يحدث شيء ما في الحياة الواقعية ، نسميه دراما ؛ لكن عندما نقدم هذا الحدث على خشبة المسرح ، فإنه عندئذ يسمى ميلودراما . فمثلا فتاة ، هي أم غير متزوجة هجرها حبيبها ، إنها في الشارع متشردة ، تصبح مومساً ، تبحث عن عمل لكنها لا تجد ، ربما تتعرّض لحادث و لا يعود بمقدورها ممارسة مهنتها ، ربما تنتحر ، كل هذا يعتبر دراما. عندما يحوّل إلى عرض مسرحي ، يصبح ميلودراما .

فالميلودراما : " هي الأحداث غير المبررة ، التي ليست لها رابط بين الشخصية وما تقوم به من أفعال . فيمكن أن نري فاجعة دون أن نعرف مبرراً لهذه الفاجعة ، أي أن الميلودراما لا توضح مبرراً للحدث ؛ بمعني أن جانب الحبكة في الميلودراما يتغلب علي جانب رسم الشخصية "([4]). وهي توجد حيث توجد قصة حب. حالما يتوجه الفيلم إلى مشاعرنا ، تنهض

---

[1] – البناء الدرامي، رضا ، ص٥٢.

[2] – نقلا عن الموقع الإلكتروني لجريدة الإتحاد ، http://www.alittihad.co.ae/details.php?id=22913

[3] – نظرية الأنواع ، فنسنت ، ص٢٦٥ .

[4] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الميلودراما . و شارلي شابلن كان الأعظم في هذا المجال . فكل أفلام شابلن – تقريبا– كانت ميلودرامية .. كذلك أفلام جريفيث الهامة . " وأوضح معالم الميلودراما مراعاة العدالة الأخلاقية بدقة شديدة ، فمهما كانت المآسي التي يعاني منها الفضلاء ، ومهما كانت قوة الخبثاء الشريدين ، فنحن نجد أن في الميلودراما الفضيلة دائماً تكافأ ، والرذيلة دائماً تعاقب "([1]) . والحل فيها يكون من النوع المريح المتفائل .

ومن شأن الميلودراما " أن تشتمل علي الحوادث والمغامرات الغريبة ، التي لا تشبه الواقع في شيء ، وعلي الإحساسات الروائية في رقتها ، أو في غلظتها وقسوتها ، ومن شأنها أيضاً أن يحل المنظر فيها محل التحليل الخلقي للأشخاص ، وأن يكون تأثيرها من العنف بحيث تتوتر الأعصاب ، وتحل الإحساسات الثائرة محل الإحساسات الهادئة ، ويحل الرعب الشديد محل الخوف البسيط "([2]). وقد ازدهرت الميلودراما في مرحلة مفعمة بالسعادة ، في بداية القرن العشرين . لقد أدخلت للمرة الأولى إحساسا بالمحنة و البليّة في فترة سعيدة . اليوم لم نعد نعيش في مرحلة سعيدة ، و احتياجات الناس صارت مختلفة ؛ إنهم يريدون الأعمال الكوميدية الرائجة كثيرا في الوقت الحاضر.

" ومن ملامح الميلودراما أيضاً وجود شخصية ثانوية لإحداث الأثر الكوميدي إما أنها شخصية بلهاء أو صريحة صراحة غير مألوفة . أما الحديث في الميلودراما فيتطور من خلال أفعال الشرير، وهو حدث في الغالب محدود المعالم بسيط ، إذ أن أي تعقيدات من شأنها أن تطمس القضايا الأخلاقية التي تهدف إليها المسرحية ، ويتألف الحدث عادة من مجموعة من الحوادث تظهر البطل أو البطلة وهو يعاني من أفعال شخص ليست له مبادئ أخلاقية علي الإطلاق "([3]). وتتميز الميلودراما بتعدد أطيافها الوقائعية والنفسية . ومن بين خصائصها البارزة الانتقال السريع للبطل أو الأبطال من حال الفرح إلى حال الهم والغم ، دون أن يعي المراقب كيف تم الانتقال الفذ المشار إليه .

"ومن صفاتها أيضاً أن يطغي ما فيها من دهاء وحيل ، ومن وسائل للتنكر وأماكن للاختفاء، علي ما فيها من عواطف متبادلة ومشاعر متغايرة ، وأن يكون جانب التحيز فيها واضحاً بحيث تنتقد نقداً لاذعاً بريئاً عادلاً .. وأن يكون أسلوبها طوراً طناناً فخماً ، وطوراً آخر

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٤.

[2] – نظرية الأنواع ، ص٢٦٥.

[3] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٤ ، ص٥٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسيطاً عادياً ، ولكنه في مجموعة أسلوب مزيف "([1]). والميلودراما تهدف إلي الشفقة علي الذات واستجلاب الدموع ، وإن كانت هذه الشفقة هي : " النصف الأقل قدراً في الميلودراما ، أما النصف الآخر والأكثر قدراً منها فهو الخوف من الشرير .. ولعل نجاح الكاتب الميلودرامي يعتمد دوماً أول ما يعتمد علي قدرته في استشعار الخوف وإسقاطه .. لأن الخوف هو العنصر الذي نحيا فيه .. وفي ذلك تكمن كونيه الميلودراما "([2]).

وعادة ما تحاول الميلودراما استغلال الضرب (اللاعقلاني من الخوف) ، والذي يمثل في الغيبيات البدائية ، والأوهام العصابية ، وأخيلة الطفولة – في بعض الأحيان – في شكل مباشر كما في (دراكولا) وتحاول في أغلب الأحيان أن تلبس الخوف اللاعقلاني قناع العقل ، لتعطينا سبباً للخوف من الشرير ، إلا أن هذا الخوف الذي تثيره فينا يتعدي السبب المعطي ، وتتبدي موهبة الكاتب الميلودرامي حين يستطيع أن يجعل شريرة وكأنه جهنمي أو كأنه إبليس نفسه . وتميل الميلودراما كذلك إلي " تجسيد الرذيلة في بضعة أشرار وأحياناً في شرير واحد ، والرؤيا الميلودرامية مصابة بالبرانويا . إننا نضطهد ونري كل شيء ثمة ميت ، حتى المشهد الطبيعي دبت فيه الحياة لا نعرض إلا لمهاجمتنا "([3]).

ولعل أبرز ما يميز الميلودراما – وهذا دعم من سمعتها السيئة – الصدفة القاهرة وهذه الخصيصة تميزها في أغلب الأحيان عن المأساة ، ولكن هذه الصدف إن استخدمت بروح من الجد كان لها أثرها في النفس ، بل وكان لها الأثر البالغ في تعزيز حالة الشعور بالخوف ، بل إنها " تشدد من الحس بالبرانويا ، إنها تجعل الظروف في خدمة العدو .. إنها تمثل إسقاط الخوف اللاعقلاني "([4]).

وتتميز الميلودراما كذلك في مبالغتها في رسم الصورة الدرامية ، بل إنها تحاول أن تقدم البطة الأليفة في ثوب وحش مفترس ، وقد لعبت الكاميرا السينمائية وساعدها في ذلك وسائل وتقنيات المونتاج المتطورة ، دوراً مهماً وبارزاً في عملية التضخيم والمبالغة الدرامية ، حيث استطاعت أن تحقق المبالغة الميلودرامية القديمة علي طريقتها دون مساعدة من الممثل و" ليست المبالغات خرقاء إلا إذا خلت من المشاعر ، أما شدة الشعور فتسوغ المبالغة الشكلية في الفن ،

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٤ ، ص٥٥ .

[2] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢٠٠.

[3] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢٠١ .

[4] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢٠٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما توجد شدة الشعور تلك الأشكال " المبالغ " فيها والتي تعرف في خيالات الأطفال وأحلام البالغين ، فنحن إنما نتمتع بالميلودراما كأطفال وحالمين ، وقد نضيف ميلودرامياً : كعصابيين ومتوحشين أيضاً ، هناك فيلم فرنسي جميل يدعي(صفر في السلوك – Zero for Conduct) نري فيه معلمي المدرسة كما تراهم أعين الأطفال ، فهم يبدون أحياناً ضخاماً ومشوهين لآن الكاميرا وضعت عند أقدامهم ، وقد قال الناس عن النتيجة أنها مقبولة "([1]).

وتعد الميلودراما أحد أهم الأصناف السينمائية وأصعبها إخراجاً وتنفيذاً ، إذ يفترض فيها خلق مفارقة مقبولة ومقنعة لعقولنا من واقع عادي ، وتقديمها بشكلٍ يبتعد عن الابتذال الممقوت والمبالغة التي تُخلُّ بالبناء الأساسي للقصة ، كما أنها بناء فني واضح المعالم ، شخوصه واضحة وغير ضبابية ، فشرير العمل الميلودرامي هو شرير على طول الخط ، والبطل لا يتنازل عن مبادئه مطلقاً ، ولو بدت هذه الشخصيات أنها تنتقل من حالٍ إلى حال بسرعة غريبة ، ولكن في السطح كالانتقال من الضحك إلى البكاء أو من الحزن للسعادة ، أما خطوط الشخصية في العمق فأصيلة وثابتة ، ومن هنا يصعب خلق المفارقة .

وتتسم ميلودراما السينما كونها تعتمد على تكثيف الصور العاطفية وإشباع المَشاهد ؛ بالأحاسيس الشعورية ومداعبة المشاعر ، عبر طرح قضايا كونية كبيرة لا شك فيها ولكن تقدمها بأسلوب متوهج ولا يخلو من المفارقة.

وقد لحقت بالميلودراما سمعة سيئة ، وأغلب الظن أن هذه السمعة السيئة التي لحقت بها جاءت من الضعف الذي لحق بها في العصر الفيكتوري ، والذي يعتبر هو من أضعف حلقات الميلودراما لأنها كانت تسعي إلي انتزاع الدموع ، ويري الباحث أن هذا الوصف ليس منصفاً ، فليس من العدل أن نحكم علي الشيء قياساً علي أضعف حلقاته ، ولا أن نصف الميلودراما بالضعف لأنها تحاول انتزاع الدموع ، فالدموع التي نذرفها لدي مشاهدتنا أحد الأعمال الميلودرامية لنا أن نسميها ؛ تطهير للنفس وترويح عنها بالبكاء " ولذا فإن لها الحق – الدموع – في أن تكون هدف الميلودراما الشعبية أكثر من إدعاءات الميلودراما الخلقية المعهودة "([2]).

وقد تعرضت الميلودراما إلي هجمات متكررة ، وبدأت في كثير من الأحيان تحل محلها الطبيعية ، ومن أشهر من تعرض لها بالهجوم " أميل زولا " والذي يعد قاتل الميلودراما وأبو الفلسفة الطبيعية ، وأما أطول وأعنف هجوم عليها ، فإننا نجده في كتابات "برنارد شو" الذي كان

---

[1] – الحياة في الدراما ، ص٢٠٣ .

[2] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص١٩٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يبغض أخلاق الميلودراما وقد رأينا منذ (الإنسان والسوبرمان-١٩٠٣) مدارس درامية حديثة مختلفة وانطلاقات أو مدارس فردية متباينة ، كلها نتيجة للفعل ورد الفعل تقدم نفسها كفئات متصارعة تناقض الواحدة الأخرى بعقيدتها . ولكن من المستحيل أن نذكر اسم محدد واحد في هذه الفترة لم يحاول استعادة العنصر الميلودرامي .

" فالتعبيرية الألمانية يمكن تأويلها بأنها البحث عن لبوس حديث للميلودراما ، ومسرح بريخت الملحمي بأنه محاولة لاستخدام الميلودراما واسطة للفكر الماركسي ، وقد عالج (كوكتو ، وأنوي ، وجيروردو) الأساطير اليونانية معالجة درامية .. ولقد جاء (بوجين أونيل) باللمسة الميلودرامية للمسرح الأمريكي في العشرينات ، كما جاء بها (كليفورد أورتس وليليان هلمان) في الثلاثينات (وتنسي وليامز ، وآرترميلر) في أواخر الأربعينات ، أما في الخمسينات فكان من أقوي الأسماء في المسرح العالمي (يوجين ايونسكو) (والذي استخدم مسرحيات الرعب) واسطة لرؤيا الحياة "([١]).

وليست الميلودراما ضرباً خاصاً وهامشياً من الدراما ، ولا هي بالضرب الشاذ أو الإنحطاطي " إنها الدراما في شكلها الأصلي الأول..إنها خلاصة الدراما "([٢]).

وفي الختام يمكننا القول أن الرؤية الميلودرامية ليست أسوأ الرؤى ، لكنها كذلك ليست أفضلها فهي جد إلي حد ما. وإنه من الصعب علينا تحديد الخط الفاصل بين كل من المأساة والميلودراما ، وأن في كل مأساة ثمة ميلودراما كما أن في كل بالغ طفل . وقد عرف الكاتب الطبيعي (وليم أرتشر) الميلودراما بأنها : " مأساة لا منطقية وأحياناً لا عقلانية "([٣]).

ويمكن القول – أيضا – أن الميلودراما هي من أخطر الخطوط التي تقدم في السينما ، وأنها تبدو هراءً ما لم تكن تستند إلى شاعرية عميقة تضرب جذورها بشكلٍ لا يقبل اللبس ، حيث أنها تستند على تقديم المشاعر بشكلٍ صارخ ، وتقدمها بحب حتى وإن كانت مشاعر متدنية كمشاعر الكره والشر .

---

[١] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢١٢+ص٢١٣.

[٢] – الحياة في الدراما ، ص٢١٥.

[٣] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢١٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤- الفارس (Farce) المهزلة :

كلمة مهزلة (Farce) كما جاء تعريفها في معجم رفيق أكسفورد للمسرح : " كلمة مهزلة تطلق علي مسرحية كاملة الطول ، تعالج موقفاً عبثياً يعتمد عادة الخيانات الزوجية ومن هنا نشأت عبارة (مهزلة مخدعيه) "([١]). وهي متفرعة عن الكوميديا وهي عبارة عن مسرحية هزلية يسودها المرح والمزاح الخفيف . " والفارس نوع متطرف من الكوميديا يثار فيه الضحك علي حساب الاحتمالات وعلي الأخص الحركة المبالغ فيها ، أو الاشتباك الجسماني (حيث أن الشخصيات تتصارع مع قوة مضحكة) "([٢]). فهي نوع من المسرحيات الهزلية الوضعية .. وهي قائمة علي 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 منتشراً في فرنسا ، حيث توفر في القرن التاسع عشر عدد من ممثلي الفارس المرموقين الذين استطاعوا الإبقاء علي هذا الشكل مزدهراً "([٣]).

ومسرحيات الفارس يشترط فيها الإبقاء علي الناحية الإنسانية ولوعن طريق تصوير الأخطاء وإلا انحدر إلي مرتبة الهزل والمجون " ، والموضوع الأساسي للفارس هو استعراض غباء الإنسان عندما يواجه مفارقات بيئته "([٤]). وفن المهزلة ما هو إلا التنكيت في شكل ممسرح – أي التنكيت مجسداً في أشخاص ومشاهد – ويهدف إلى الضحك وهو قول صحيح ، ولكنه ليس بالبسيط ؛ فقد يرمي الضحك إلى هذا المعنى أو ذاك ، ولكن لابد من تهيئته بحيطة وبراعة ، كما لا بد من تنويعه كالنغم .

ومؤلف المهزلة عليه أن يضع نصب عينيه ، أن لا يجعل الجمهور في حالة من الضحك المستمر ، حتى لا تكون النتيجة إنهاك قوي الجمهور ، وعليه أن يتنبه ألا يجعل البراعة كلها في البداية الطيبة ، ثم يترك الأمور تأخذ مجراها. " فالضحك لا يمكن أن يكون نظيماً ، مستمراً . لا يمكن البدء به ، " لطيفاً " ثم تصعيده وتضخيمه إلي مالا نهاية . كما أن من المستحيل إبقاءه علي الشدة نفسها دون انقطاع ، كصفاره المعمل . فهو مرتبط بجهازنا التنفسي والصوتي . وهو

---

[١] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢٢٦.

[٢] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٥.

[٣] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٥ ، ص٥٦.

[٤] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محدود جداً.. والضحك القليل أفضل من الضحك الأكثر مما يجب "([1]). وكما أن لدينا نكتاً تهجمية وأخرى غير تهجمية ، فإن المهزلة كذلك ، ويري بعض الناس أن المهزلة يجب أن تكون مسلية وغير مؤذية ، ولكن المتأمل للمهازل حين تفحصها سيجد أنها " لا تحوي إلا القليل من التنكيت البريء ، وأن الكثير من تنكيتها مغرض ، فالمهزلة بغير التهجم عاجزة ، وما ندعوه "هزلياً" فيها يذوب ويتلاشي "([2]).

وتمتاز المهزلة بالبساطة في مظهرها ، وحتى أنها لتبدو كذلك للذين يدركون عمقها ، وذلك لأنها تأتي الأمور مباشرة بلا لف ولا دوران ، ولأنها تقبل المظاهر اليومية والتفسيرات اليومية لهذه المظاهر ؛ فهي تستخدم البيئة العادية دونما تكبير ، وتهتم بأناس الشارع البسطاء والمعدمين العاديين . " ولكن المشكلة أن المهزلة لكونها بسيطة من هاتين الناحيتين .. تصبح غير بسيطة . فهي تجمع بين الخيالات المباشرة الهوجاء وبين الحقائق اليومية البليدة . والتلاعب بين الاثنين هو جوهر هذا الفن "([3]). فوراء المسرح في المهزلة جدية كافية ، ووراء الجد أيضاً يكمن الكثير من المرح ، فالمهزلة لها وجه جاد وهازل في آن معاً ، وهذا النقطة تحتاج إلي مراعاة حين التمثيل. فالممثل المحترف هو الذي يعرف كيف يقوم بألاعيبه المرحة ، وهو يرتدي الرصانة علي وجهه .

قد يبدو من استعمالنا اليومي العادي لكلمة مهزلة ، أنها تعني الأمر السخيف ، وبذلك قد ينسحب هذا لدي البعض علي الظاهرة المسرحية نفسها ، فيظن أن المهزلة عبارة عن تركيب متراص من السخافات ، والتي قد توصف بأنها حمقاء ، ولكن علينا أن نعي أن هذا التركيب ، وهذا الترابط بين هذه السخافات ، سنجد أنها في النهاية تتداخل وتتواشج علي نحو بارع معقد لتترك فينا الإحساس بقيمتها الفنية .

كما أن المهزلة لا تخلو من يد المصادفة كما في الميلودراما ، ولكن الفرق بينهما : أن " الميلودرامي يخلق إحساساً بالقدر ، وفي ضوء هذا الإحساس ، تتكشف الصدفة الظاهرية علي أنها جزء من نسق محتوم .. إلا أن المهزلة تختلف عن أنواع الدراما الأخرى ، بأن استعمال الصدفة فيها أمر مقبول . فالناس قليلو الاحترام للمهزلة ، بحيث لا يهمهم أن يعترفوا بأنها تلجأ

---

[1] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢٣٥.

[2] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢٣٨.

[3] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢٤٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلي مثل هذه الوسائل الرخيصة .. فالصدفة في المهزلة تكشف عن الظهور كصدفة "([1]). وحصيلة العبث والمزاح والأذى في المهزلة ؛ تظهر وكأنها معادلة للقدر ولكنها لا تعمل لأجل الخير أو النكبة بل من أجل التهجم العدائي ، وتراكم الصدف الجنونية في المهزلة يخلق عالماً يصبح العارض الطيب فيه حتمياً . وإذا كان غاية الميلودراما هو إثارة عواطف الشفقة والخوف ، فإن غاية المهزلة هي التعاطف والاحتقار ، والتعاطف هو الجانب الأضعف من المهزلة ، كما أن الشفقة كانت الجانب الأضعف في الميلودراما .

" وإذا كانت الميلودراما تعتمد إجمالاً في قوتها علي مبلغ الخوف الذي تستطيع إثارته ، فإن المهزلة تعتمد علي مبلغ الهجوم ، والعداء كالرعب في الميلودراما ، لا يسوغه أي إحساس بالعدالة أو الحق بحيث أنه يشبه أشكالا تشبه الأوهام المرضية .

كما أن الشخصيات والأفعال في المهزلة غير طبيعية ، وسلوكها كاذب – كما يصفها بذلك (درايدن) . " وقد كان أساطين المهزلة الفرنسية في القرن التاسع عشر يكتبون عقداً مسترسلة ومتشابكة جداً ، وكثيراً ما يقال عن مسرحياتهم إنها (كلها عقدة) .. والمهزلة التي تنعت بأنها (كلها عقدة) ، غالباً ما تكون أكثر من بارعة إنها جنونية "([2]).

ويلجأ دائماً كتَاب المهزلة في ما يتعلق بحركة القصة ، إلي الإيقاع السريع ، لكي يستطيعوا أن يظهروا التصرف الإنساني مضحكاً وكأنه يشبه الآلات السريعة ، وقد رأينا مفعول ذلك في الأفلام الهزلية الصامتة وخاصة لدي شالي شابلن .

وكاتب المهزلة يحاول دائماً أن يرينا الإنسان في شكله الخام الخشن ، يرينا إياه وهو لا يكاد يكون أرقي من القرود ، ويحاول أن يجعل من شخصياته أنصاباً تقام – عن قصد – للغباء ، وترينا الإنسان ناقصاً من حيث التفكير ، " ولكنها لا ترينا إياه ناقصاً من حيث القوة ، أو متردداً في استخدامها . الإنسان في رأي المهزلة قد يكون حيواناً ذكياً ، أو لا يكون ، غير أنه حيوان ولا ريب ، وهو ليس من أقل الحيوانات ضراوة ، وهو قد يكرس ما لديه من ذكاء قليل لاستخدام الضراوة وتخطيط العنف ، أو الحلم بها ؛ قد تعني ابتسامة الموناليزا أنها تخطط لجريمة قتل ، ولكن معناها علي الأرجح هو أنها تحلم بجرائم القتل التي لن تخطط لها "([3]).

---

[1] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢٤٣.

[2] – الحياة في الدراما ، بينتلي ، ص٢٤٥.

[3] – الحياة في الدراما ، ص٢٤٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإذا كانت الميلودراما خلاصة الدراما ، فإن المهزلة خلاصة المسرح . الميلودراما تكتب ، أي أن كاتباً ما يهيئ لنا صورة مؤثرة للعالم ، أما المهزلة فتمثل ؛ " أي أن ما يقدمه المؤلف لا يمتص فحسب بل يترجم . الميلودراما تنتمي إلي الكلمات وإلي الفرجة ، أما المهزلة فتركز نفسها في جسم الممثل..ولا يستطيع المرء أن يتصور الميلودراما ترتجل ، فالدراما المرتجلة كانت عادة هي المهزلة "([1]).

وتعتبر السينما أفضل من استطاع تنمية المهزلة ، وذلك لأنها كانت أقدر من المسرح في إمكانياتها علي عرض الملاحقة والمطاردة ، وفتحت الحيل السينمائية مجالات أوسع للتهريج ، ولذا فقد رأي الكثيرون أن أعظم فترات المهزلة العظيمة بين عامي ١٩١٢و١٩٢٧ ، وذلك لوجود الكاميرا السينمائية ، ولم يكن قد لحق بها الصوت بعد ، ولذا كانت المهزلة ملائمة جداً 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 ١٩٢١ – وهو يكاد يكون الوقت نفسه الذي انصرف فيه شابلن عن المهزلة . فمهازل شابلن ، إذن تشير إلي 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 مكانه خاصة لأفلام الإخوان ماركس التي أخرجت في الثلاثينات ، وأفلام (و. سي فيلدز) التي أخرجت في الفترة نفسها وبعدها بقليل . لكن بينما كانت أفلام شابلن انتصاراً صرفاً ، كان علي (الأخوين ماركس ، وفيلدز) أن يقارعوا العصر مقارعة مستمرة . لقد زحف علينا حينئذ عصر الجد المزيف . وما عدنا نتحمل التهجم والأذى اللذين في أفلام (شابلن ، وفيلدز ، والأخوين ماركس) ، في عصر (روجز وهامر ستاين ، نورمن فنسنت بيل ، ودوايت أيزنهاور) "([2]).

وإذا كانت الميلودراما لا تجعل منا طغاة بل تمنحنا قدراً من التطهير النفسي ، والذي فيه عافية لنا ، فإن المهزلة قد ينطبق عليها نفس القول ، سوى أن محرك المهزلة ليس الهرب أو الخوف بل الدافع إلي الهجوم أو العداء .

---

[1] – الحياة في الدراما ، ص٢٤٩.

[2] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٢٥٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥- التراجكوميدية (Tragicomedy) :

المسرحية التراجيكوميديا : وتعني الملهاة الباكية ، وهي شكل من الدراما تلتقي فيه العناصر التراجيدية والكوميدية ، حيث تتميز بمزج من الحوادث المأساوية والمشاهد الجادة ، ولابد أن تنتهي ــ كسائر أشكال المسرحية التربوية ــ نهاية سعيدة . والواقع أن بعض التراجيديات الإغريقية تتكشف عن عناصر كوميدية ، ولكن هذه العناصر تظل هامشية بالقياس إلى الصفة التراجيدية الغالبة على تلك الآثار. وخلال عصر النهضة اتخذت التراجيكوميديا مفهوما جديدا فأصبحت تعني كل مسرحية لا تنتهي بالموت بل بمشارفة بعض أبطالها عليه . " ويمكن استقصاء كلمة " تراجيكوميدية " عودة إلي 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 "([1]).

شاع 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 ، وبدلاً من أن تستمد المسرحية موضوعاتها من الآثار القديمة ، قد اتجهت إلى الموضوعات الحديثة ، فالتجأت إلى روايات الفروسية التي تعالج بطولة الفرسان في فرنسا وفي غيرها من البلاد ."([2]).

وفي العصر الحديث اجتذبت التراجيكوميديا الكتاب الذين ارتبطت أسماؤهم بمسرح اللامعقول . ومن أحسن الأمثلة الحديثة عليها مسرحية (في انتظار غودو – لصموئيل بيكيت) ، وهي مسرحية لا نهاية فاجعة ولا نهاية سعيدة لها . وقد جاء التراجيكوميدية لتمثل المنطقة الوسط بين المأساة والملهاة ، ولكن في هذا النوع الوسط " فقدت الكوميدية اتساعها والمأساة عمقها ، لقد كان البحث عن المنطقة الوسط تجنباً للمناطق الأخطر والاهم "([3]).

---

[1] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٣١٥.

[2] – نظرية الأنواع ، فنسنت ، ص٢٦٣.

[3] – الحياة في الدراما ، ص٣١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم تعتبر التراجيكوميدية في عصري النهضة والباروك صنفاً هجيناً أو وضيعاً ، فحتى أواخر القرن السابع عشر كانت تعتبر شكلاً مألوفاً وحراً ، حتى أنها دعيت (بالدراما الحرة) ، ولكن ما إن أصبح التفريق واضحاً 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 للآراء الدينية التقليدية القديمة "([1]).

وفي الأعمال التراجيكوميدية –عادة – كان الحل موفقاً ، فكانت المسرحية تنتهي بالزواج ، وصحيحها يكون مؤثراً ، والعنصر الكوميدي فيها يأتي نادراً ، 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 .

أما النوع الآخر من التراجيكوميدية فهو (الكوميديا ذات النهاية المحزنة) : " إذا كانت المأساة ذات النهاية السعيدة تعتبر امتداداً لمآسي مثل الملك لير ، يشار فيها إلى بدايات الغفران والمصالحة ، فان (الملهاة ذات النهاية المحزنة) تعتبر امتداداً للكوميديات المولييرية التي تنتهي دون إقناع المشاهدين"([2]). 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). والفرنسيون يتحدثون عن (الكوميديا المنحطة Comedie rosse) ذاكرين مجموعة معينة من المسرحيات التراجيكوميدية ؛ ولكن واقع الأمر هو أن الكوميديا الآن ، إذا تحولت إلى كوميديا جادة ، أصبحت أقرب إلى التراجيكوميدية .

---

[1] – الحياة في الدراما ، بينتلي ، ص٣١٧،ص٣١٨.

[2] – الحياة في الدراما ، ص٣١٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتعتبر رائعة تولستوي التي لم تكتمل (النور المشرق في الظلام) مثالاً رائعاً على الحداثة في التراجيكوميدية ، فهذه المسرحية لو أكملها مؤلفها ، لكانت من أعظم الكوميديات ذات النهايات الحزينة . " مسرحيات على هذا النسق التراجيدكوميدي ، جعل يكتبها في الآونة الأخيرة كتاب (المسرح اللامعقول) وفي هذه المرحلة أخذت كلمة (تراجيفارس – Tragi-farce) كثيراً ما تحل محل تراجيكوميدية ، والمصطلح الجديد يذكرنا بحقيقة يوردها (ستارك يونغ) : هي أن للمأساة صلات بالمهزلة أكثر مما لها بأنواع الدراما الأخرى "([1]).

وتكمن جاذبية التراجيكوميدية في أنها أمينة للواقع ، وأن حقيقتها السفلى صادقة مهما كانت وضيعة . فالفن تحد لليأس ، وهذا النوع من التراجيكوميدية قد تصدى لضروب اليأس المعذبة المضنية التي امتاز بها زماننا . ومهما قيل فيه فلن ينكر أحد انه يتغلغل عميقاً إلى الأساس الصخري في نفوسنا . فسر الفتنة في الكوميديا المشوبة بالاكفهرار والمنتهية إلى شقاء ، وفي المأساة التي تتخللها كوميديا ، لا تزيد الرؤية إلا جهامة ، وكلتيهما تقدم لنا النوع الوحيد من الأمل الذي نستطيع أن نقبل به. وإذا لم يكن هذا أملاً في جنة نعيش فيها إلى الأبد ، فإنه لا يقل عنه قدراً ، لأنه الأمل الذي لا نستطيع دونه أن نحيا من يوم إلى يوم .

٦– السايكودراما (secodrama) الدراما النفسية :

الدراما إجمالا تقدم العلاقات الإنسانية _ ما يفعله الناس ببعضهم البعض _ ولاشيء غير ذلك . وعبقرية الكاتب الدرامي تكمن في البراعة التي يستطيع أن يصور هذه العلاقة ، من خلال تجلية حقيقية لكل من الأنا والآخرين ، وحساسية الشخصيات بعضها لبعض ، وتصويره للمشاعر العميقة ، والعواطف التي تتحرك في دينامية وقوة ، صعوداً وهبوطاً بين أطواء نفوس شخصياته . فنحن في الحياة العادية ، لا نستطيع أن نفهم بعضنا بعضاً ، ولا أن يقرأ أحدنا أفكار الآخرين ، ولا أن يطلع على سرائرهم ، وكل ما نعرفه هو الظاهر وعلى وجه التقريب . أما في الدراما فإننا نستطيع أن نفهم الناس فهماً كاملاً إذا أراد الكاتب الدرامي لنا ذلك ، فهو الوحيد الذي يستطيع أن يعرض لنا الحقائق التي بقيت خبيئة في صدور الناس ، والتي يصورها لنا عن طريق الخيال . ومن هنا وانطلاقاً من التأثر بالمدارس النفسية والسلوكية ، وبمنجزات علم النفس نشأ ما يعرف بالدراما النفسية ، أو ما يسمى (بالسيكودراما) ، والتي بدأنا نراها في أعمال معاصرة كثيرة ، حيث أن هذه النوعية من الدراما ، " تنطوي على النظر إلى الإنسان ، في ضوء تأثره بمختزناته الباطنية التي تحتوي على تجاربه ، وانطباعاته ،

[1] – الحياة في الدراما ، بينتلي ، ص٣٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وردود أفعاله ، ومن ثم فقد تهتم هذه الأعمال بالكشف عن الانطباعات الدقيقة التي توجه الإنسان ، أو تهتم بمعاملة الشخصية ، علي أنها نتيجة وقائع خاصة ، وغرائز فطرية ، وتجارب موروثة "([1]). والنقاد أصبحوا لا يمتدحون الكاتب بسبب العقدة ؛ بل صار المدح اليوم للشخصيات التي يصنعها ، ويمتدحونها لأنها كائنات إنسانية حقيقة ، أو بعبارة أخري ، كائنات إنسانية نصدق وجودها. علي عكس تلك التي تعرف بالنمط ، وهي شيء رديء . والنمط هو ما نراه في الكوميديا – كما أوضحه هنري برغسون – والذي يوضح الصلة الوثيقة بين الأنماط والكوميديا ، ويري أن الكوميديا تستقر علي السطح ولا تبحث في العمق ، وأنها تعالج الأشخاص عند نقاط تماسهم ، في حين أن الفن – كما يراه – يستهدف كل ما هو فردي ؛ وهو يري أن : " كل شخصية كوميدية نمط . والعكس الصحيح : كل ما يشبه النمط لا يخلو من أمر مضحك.."([2]). وهذه الفكرة القائلة : بأن الدراما تعالج الأفراد لا الأنماط ، مستمدة إلي حد بعيد من الدراما السيكولوجية الحديثة .

والسيكودراميون : وهو اللفظ الذي أطلق علي كتاب الدراما السيكولوجية ، والتي تقوم علي تصوير النزاع بين الإحساسات المتقابلة عند الشخص الواحد ، وهؤلاء " لم يمثلوا الخصام بين الأشخاص فحسب ، بل مثلوه في قلب كل واحد منهم أيضاً ، فهم بذلك ينقلون المنظر من الخارج إلي الداخل ، ويخلقون الدراما النفسية التي هي في أغلب الأحيان عبارة عن دراما الضمير"([3]). فالسيكودراميون يتخذون الأفراد ضد الأنماط ، ويجندون الدراما التي تتقدم فيها الشخصية علي الموضوع والعقدة والحوار ، وهذا خلافاً للتقليد الأرسطي القائم علي أهمية العقدة . " من بين المسرحيين السيكولوجيين المجيدين ، وأشدهم سيكولوجية (إبسن وتشخوف) "([4]). فنري أن ابسن – علي سبيل المثال – كان يكتب لمسرحياته ثلاث مسودات ، ولم يكن الفعل فيها يتغير ، ولكن الذي كان يتغير فيها هو رسم الشخصية يقول : " في المسودة الأولي ، أشعر أنني أعرف عن أشخاص ما يعرفه رجل عن جماعة من الغرباء ، يلتقي بهم في قطار ، وبعد أن يتحدث إليهم عن هذا وذاك ، في المسودة الثانية .. أعرفهم بقدر ما يعرفهم رجل قضي معهم أسابيع قليلة في منتجع ، لقد اطلعت علي سجاياهم الأساسية ، والغرائب الصغيرة في طباعهم ، ولكن ما زلت ربما علي خطأ في بعض النواحي الجوهرية ،

---

[1] – اتجاهات الرواية العربية المعاصرة د.السعيد الدرقي ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، ط ١٩٨٩ ، ص١٩٠.

[2] – الحياة في الدراما ، بينتلي ، ص٤٥.

[3] – نظرية الأنواع ، فينسينت ، ص١٨٨.

[4] – الحياة في الدراما ، ص٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي المسودة الأخيرة ، أكون قد وقفت عند الحد من المعرفة أنني اعرف أشخاص عن عشرة طويلة حميمية ، إنهم الآن أصدقائي الحميمون ، ولن يخذلوني سأراهم دوماً كما أراهم الآن "([1]). ولعل نقل الدراما من المنظر الخارجي ، والاهتمام بالنمط العام إلي الداخل ، وخلق الدراما النفسية ، وعرض لحظات التردد الإنساني ودوافع الانتقام ، ولحظات التوقف المفاجئة تحت تأثير الضمير ، وفترات الضيق النفسي والخصام الذي ينبعث عن صحوة الضمير ، وكل هذا الصعود والهبوط الإنساني ، والتردد المضني الذي يخلق الجمال الديناميكي بالنسبة للأشخاص ، هو أهم ما يميز الدراما النفسية ، وفي هذا تتجلي أصالة الفن الدرامي الحديث وقيمته الرئيسة . " لقد جعل (ج.لمورينو) – وهو الذي يعرف بأنه مؤسس السايكودراما – المجابهة الشخصية بؤرة الحياة ، وبالتالي طريق الشفاء (تصحيح الحياة) ، فهو بذلك حقا سايكودراميا "([2]).

٧– المونودراما (Monodrama) دراما الشخص الواحد :

مفردة (المونودراما) كلمة إغريقية الأصل ، مشتقة من كلمتين (مونو Mono–) ، وتعني (واحد) ، و (دراما Drama) ، وتعني (فعلا) ، أو مسرحية ، ومعنى الكلمتين بالكلية (مسرحية الشخص الواحد) . من المعروف أنه ليس من الطبيعي أن يتحدث الإنسان مع نفسه بصوت مرتفع ، كما أن هذا الحديث الفردي كان ينظر إليه علي أنه لا يتناسب مع الدراما ، وينظر إليه علي أنه أمر شاذ ولا مجال له ، إلا أنه يقبل به " في الأوقات الحاسمة ، حينما يكون الشخص موزعاً بين أحساسين متضادين قويين ، كل منهما يختلط بالأخر ويناصبه العداء ، في هذه اللحظة ينطوي الشخص علي نفسه ، فيحاول أن يحللها وأن يعرفها ، إما ليتخذ قراراً في مسألة ما([3]) ، وإما ليحاول استيضاح قرار قد أخذه تحت تأثير عاطفة تأثره . وذلك كالحديث الفردي "([4]).

ولقد كان الحديث الفردي ينظر إليه في السابق ، علي أنه لا يتصل بطبيعة الدراما اتصالاً وثيقاً ، ولذلك كنا نجد أن كتاب الدراما السابقين ، كأمثال (كورني وارسين) قد استعملا في مسرحياتهم ما يعرف بنظام المستشارين المخلصين ، وذلك ليقللا من استعماله " ويضطر

---

[1] – الحياة في الدراما ، ص٥٩،٩٨.

[2] – الحياة في الدراما ، ص٥٧ .

[3] – وذلك كالحديث الذي صدر من (أوجوست) في مسرحية سينا ، في المنظر الثاني من الفصل الرابع .

[4] – نظرية الأنواع ، ص٢١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكاتب أحياناً إلي استخدام مناجاة النفس ، ليكشف من خلالها عما يدور في فكر الشخصية ووجدانها من أفكار ومشاعر ، وذلك في بعض مواقف المسرحية المتوترة ، حيث لا يمكن للشخصية أن تظهر دخيلتها للآخرين ، في ظل أزمتها النفسية التي لابد من إطلاع المتلقي عليها ، فيترك الكاتب شخصيته تتحدث إلي نفسها بصوت مسموع ، ولا يلجأ الكاتب إلي ذلك في المواقف العادية الخالية من التوتر والانفعال.."([1])

وقد بدأ الرومانتيكيون بالاستغناء عن هؤلاء المستشارين تماماً ، وضاعفوا من استعمالهم للأحاديث الفردية . وقد عرف هذا الحديث الفردي بين الفرد ونفسه باسم (المونولوج – monologue) ، وهو مناجاة المرء لنفسه علي المسرح ، أو هو عبارة عن مشهد مسرحي يؤديه ممثل واحد .. ولكن عادة كان هذا المونولوج ، أو الأداء الفردي ما يؤدي ضمن مسرحية كاملة يغلب عليها الحوار المتبادل . ولكن مع تطور العلاقة الوثيقة بين الفن وعلم النفس ، وبروز السايكودراما وتطورها ، وجدنا بروز دراما جديدة وهي التي عرفت باسم (المونودراما) ، وقد بدأت تحظي بالاهتمام ؛ بل واستطاعت من خلال حيويتها وصدقها أن تشق طريقها ليصبح لها كتَابها وجمهورها ومحبوها . وقد ضرب هذا النمط من أنماط التجارب المسرحية ؛ جذوره عميقا في تاريخ المسرح الإغريقي ؛ على يد ممثل يدعى (تثيبس – Thespis) الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد ، حيث كان يجر عربته الخشبية بيده ، ويجوب بها شوارع (أثينا) القديمة ، ليبدأ بعرض نوع من أنواع المسرحيات ذات الشخصية الواحدة ، وكان يتناول من خلال عروضه تلك ، مجمل السلوكيات الإنسانية ، والنوازع الذاتية الخاطئة . وهذه الطريقة من الأداء الفردي تعتبر " وسيلة لشرح الخلق الطبيعي شرحاً أكثر عمقاً من الوسائل الأخرى "([2]). الناقد عبد العزيز حمودة يرى أن " المونودراما بطبيعتها تنحو نحو الدراسة النفسية . إلاّ أن ذلك لا يلغي عنصر الحدوتة تماما . بل إن الرحلة داخل أعماق النفس دون الاهتمام المتعمد بعنصر الحدوتة "([3]). وهو في تعريفه لها يركز علي الهدف من المونودراما باعتبارها لونا من الألوان الدرامية التي تستهدف دراسة سيكولوجية الشخصية . وهو بهذا يقربها من السايكودراما ، بمعني أنها هدف ووسيلة في ذاتها . والمونودراما تركيبة درامية من المونولوج والمناجاة والجانبية ،علي هيئة مسرحية قصيرة تأسست بنيتها علي صور متشظية لصراع نفسي يدور بداخل شخصية واحدة ، متعددة الأصوات . وهي أصوات درامية

---

[1] - المسرح الفلسطيني ، دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي ، د.كمال غنيم ، دار الحرم ، ط١ ، سنة٢٠٠٣ ، ص٣٨٤ .

[2] – نظرية الأنواع ، ص٢١٧.

[3] – انظر : الموقع الإلكتروني(http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=155909)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مستدعاة أو مستعادة من موقف أو مواقف ماضية من حياة الشخصية المونودرامية نفسها ، محمولة علي صوت واحد هو صوت تلك الشخصية نفسها . لذا تستعيد الشخصية المونودرامية صورا مما جري بينها والآخرين وتعيد إنتاجها بالتشخيص الذهني ؛ بهدف إعادة تقييم النتيجة التي أسفر عنها صراعها ؛ ومن ثّمّ تقويم موقفها من ذلك الحدث نفسه . ويتوقف نجاحها علي مدي " إحساس المتلقي بضرورتها ، بالإضافة إلي ما فيها من تعبير درامي يعرض عند غياب الحوار مع الشخصيات الأخرى "([1]). والنجاح الأساسي للمونودراما ، يعتمد أولاً وأخيراً علي إجادة الممثل الذي يؤديها ، وإبداعه في تصوير الموقف الدرامي الفردي بحيوية وانطلاق ، بعيداً عن الجمود والمباشرة ، وعلى إظهار قوة فرادته (الممثل) وطواعية ومرونة جسده ، وعلو كعب حضوره المسرحي ، ونضوجه الصوتي ، وسمو إيقاعه الموسيقي ، وارتقاء درجة قدرته إيجابا في الإقناع ، وتأثيره المباشر على المتلقي باعتباره الأداة الوحيدة لتوصيل الفكرة برمتها ؛ للحصول على قيمة مثالية من مناخات الاستجابة .

والدراما الفلسطينية حافلة بالعديد من التجارب من هذا النوع من الدراما ، نذكر منها التجربة الرائدة التي قدمتها فرقة حناظل المسرحية بقطاع غزة ، حيث " بدأوا المسيرة بأول عمل لهم ، وهو تحية للفنان الشهيد ناجي العلي ، بعنوان (اغتيال حنظلة) وهي مونودراما ، من تمثيل فنان واحد هو الفنان (سعيد البيطار) والتي تم تقديمها في عدة مناطق ، خصوصاً علي مسرح الحكواتي في القدس ، وفي جمعية الشبان المسيحية بقطاع غزة ؛ ولاقت نجاحاً كبيراً "([2]). وفي السنوات الأخيرة حيث قدم المسرح الوطني الفلسطيني ، ومسرح عكا في سبتمبر ٢٠٠٤ مهرجاناً خاصاُ بالمونودراما عرض من خلالها مجموعة من العروض المتميزة نذكر منها علي سبيل المثال : أم الشرايط ، تمثيل سلوى نقارة ، ومن إخراج خليفة ناطور . ولحظات خصوصية ، تمثيل دينا البكري ، ومن إخراج إبراهيم ميعاري . . ولعل من أبرزها ، مسرحية السيد إبراهيم وزهور القرآن ، والتي حازت علي الجائزة الأولي في مهرجان مسرح عكا (٢٠٠٤) ، وكانت من تمثيل ، سهيل حداد ، وإخراج حكوديا دبلاستيا ، ومن تأليف أريك عمانويل شميدت ، ومن ترجمة عماد جبارين .

---

[1] – المسرح الفلسطيني ، كمال غنيم ، ص٣٨٥.

[2] – مجلة أقواس ، العدد الخامس ، ربيع ٢٠٠٢ ، المركز الثقافي الفلسطيني ، بيت الشعر ، رام الله ، من دراسة بعنوان ، المسرح الفلسطيني من البدايات حتى ٢٠٠١ ، د. نهي عفونة العايدي ، ص٣١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

الدراما التلفزيونية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

الدراما التلفزيونية

نظرة عامة :

لقد تعرض البحث في مباحثه السابقة ؛ لمفهوم الدراما بعمومها وشموليتها وأنواعها ، ولكن صار لزاماً عليه الآن أن يدخل – بعد الإسهاب الذي سبق – إلي جلب متطلباته الأساسية ، والهدف الذي نشأ من أجله وهو (الدراما التلفزيونية) ومتعلقاتها ؛ بخصوصية أكبر ، وبتخصص أعمق وأشمل .

فقد " توسع فن الدراما ، ولم يعد بالإمكان القبول بتعريف محدد يربط الدراما بالمسرح فقط ؛ كما تخبرنا بذلك القواميس المختلفة .. لذلك فإن طبيعة الدراما ، وفهم مبادئها وتقنياتها الأساسية ، والقدرة علي التفكير بها ، والحديث عنها نقدياً ، أصبحت ضرورية جداً في عالمنا .. وهذا لا ينطبق فقط علي أعمال عظيمة تدور حول الروح الإنسانية ، أمثال سوفوكليس ، أو شكسبير ؛ بل أيضاً علي كوميديا الموقف التلفزيونية ، أو بحق علي أقصر أشكال الدراما ، أي الإعلانات التلفزيونية أو الإذاعية "([1]).

فالدراما التلفزيونية بمركباتها المختلفة والمتعددة ، وبتقنياتها وآليات تنفيذها ، تبلغ من التعقيد حداً يجعلنا نقف أمامها طويلاً ، كيما نحاول تحليلها وسبر أغوارها ، والوقوف علي أساسيتها ، وقواعدها البنائية والجمالية ، محاولين الاستفادة من كل التجارب السابقة ، سواء في المسرح ، أو السينما وغيرها من الفنون ، التي نستعين بها في صناعة وفهم الدراما التلفزيونية ، والتي هي " فن مركب من فنون عديدة ، أو هي علي الأصح منتج جديد مختلف ؛ تدخل كثرة من جماليات الفنون الأخرى في مكوناته ، دون أن تفرض لها سيادة أو وجوداً مميزاً ، بل لابد أن نطوعها لمصلحتنا ، وأن نضعها دائما في حجمها الصحيح "([2]).

---

[1] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٢٧ .

[2] – دراما الشاشة ، حسين حلمي المهندس ، ج١ ، ص٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالدراما التلفزيونية من حيث تركيبها ، ومكوناتها ، وقواعد كتابتها " تلتقي مع فن الرواية والقصة القصيرة – أيضاً – من وجوه كثيرة ، بل كثيراً ما يكون الفيلم أقرب إلي مفهوم الرواية بنوع خاص ؛ منه إلي مفهوم الدراما ، ولكن أسلوب العرض يجري دائماً في الإطار الدرامي ، ولذلك فإننا نتناول الأمر من منظور الدراما ، وتطويعها إلي طبيعة الشاشة الكبيرة أو الصغيرة ، دون إهدار لأية عوامل مشتركة مع أي فن آخر"([1]).

ولذلك فإن الباحث يلفت الانتباه ؛ إلي أن استخدامه لأي من المصطلحات المشتركة بين عموم الفنون الدرامية ، أو الأدبية ، فإنه يرجو أن لا يثير ذلك تداعيات لأي دلالات من قطاعات ، أو فنون ، أو حتى مدارس أخرى ، حتى ولو كان هناك تطابق في الدلالة والمعني ، بين أي من المصطلحات المستخدمة . وسيحاول الباحث أن يشير إلي ذلك كلما لزم الأمر . وهذا سيقودنا – بطبيعة الحال – إلي ما يمكن أن نسميه مفردات لغة السينما والتلفزيون ، والتي سنحاول التكلم عنها منفردة ، علي الرغم مما هو معروف أن العناصر متشابكة ومتراكبة .

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول

نشأة الدراما التلفزيونية

وعلاقتها بالأجناس الأدبية الأخرى

نشأة الدراما التلفزيونية :

لقد ظهرت الدراما التلفزيونية كنوع من الأنواع الفنية التي واكبت ظهور التلفزيون لتحكي رواية أو قصة ما ، عبر تشخيصها علي الشاشة ، فالكتابة للتلفزيون هي " قبل كل شيء عمل أدبي (Litrary work) وشكلها الأمثل هو السيناريو .. ومخطط السيناريو.. ويعتبر السيناريو هو التعبير الكامل والشامل – إلي الحد الذي يكون ذلك ممكناً – عن فكرة المؤلف "([1]).

والقص أو الحكاية هي العمود الفقري للدراما التلفزيونية ، فنحن عبر الشاشة نري أمامنا عالماً ينتظم بطريقة قصصية . وكأن هذه القصة تحدث أمامنا الآن فنحن علي كل الاعتبارات " نري علي الشاشة ونسمع منها ما يجري (الآن) بواسطة أشخاص وحيوانات وأشياء تقوم (بالفعل) أمامنا ، أو تعبر عن نفسها بنفسها (دون تدخل من المؤلف) مهما تأرجح المشاهد بين التصديق والتكذيب ، ومهما تأرجح العمل بين الواقعية والشكلية ، وهي بذلك تعتبر لوناً من ألوان الدراما والذي نسميه (دراما الشاشة) "([2]).

دور دراما التلفزيونية وأهميتها :

إن الدراما التلفزيونية وعبر تنوعها وأشكالها المختلفة فإنها تسعي لتحقيق أهداف ووظائف متعددة كثيرة وتلعب دوراً كبيراً في تحقيق الأهداف العامة التي تسعي لتحقيقها بقية الأشكال الأخرى من أشكال الدراما ابتداءً من تطهير أرسطو وحتى اليوم.

فالدراما تقدم عصارة الفكر والأدب لأجيال الحضارة ، " وتمثل بانوراما الحياة بخيرها وشرها ، مثلها في ذلك مثل المعبد للمتعبدين ، وإن كان تأثيرها يذهب إلى أبعاد أعمق ، بالاعتماد علي الكلمة والحركة والتعبير ، لتتغلغل في وجدان المشاهدين فينصهر الجميع في

---

[1] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٢٧ .

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٢٥ ، ص٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بوتقة واحدة تنقي المعدن ، وتطرح النفايات ،وتعيد الأصل الحقيقي للإنسان باعتبار كونه إنسانا عناصره الحقيقية ؛ الخير والحق والجمال "([1]) . وكثيراً ما تتعدد الوظائف في العمل الواحد ، ولكن يمكن القول : أن دراما الشاشة نظراً لجماهيريتها الكبيرة (فهي فن العامة).

" ودراما الشاشة في تنوعها الهائل تتسع في وظيفتها لآفاق رحبة ، ونرفض تماماً تحجيم هذه الوظائف والأشكال الفنية ؛ التي تؤدي من خلالها ، وإن كانت تسود بعض الوظائف أو الأشكال الفنية تاريخاً في مرحلة ما ، فليس معني ذلك أن هذه الاتجاهات تعتبر قوانين ، أو قواعد أساسية لدراما الشاشة ، التي يمكن أن تتأرجح وظيفتها من مجرد الترويح إلي النواحي التحريضية أو التعليمية ، ومن التعامل مع الظاهر إلي الغوص في أغوار النفس ، ومن الاهتمام بالحركة المادية ، إلي تيار الحركة الفكرية ، أو تحرير الخيال البشري ، ومحاولة إثارة الدهشة والعجب (كما في أفلام الخيال العلمي) "([2]).

وفي عصر تسود فيه الصراعات الأيديولوجية والفكرية تميل الدراما المرئية بصورة أكبر نحو الواقعية في مقابل الشكلية ، والوظيفة الاجتماعية في مقابل مجرد الترويح أو الفن الخاص ، مع أخذها بنصيب من الشكلية والترويح وجماليات الوسيط الذي تعمل من خلاله .

وباعتبار الدراما التلفزيونية غير منعزلة عن السياق العام للمجتمع ، وأنها تتفاعل مع مجموعة النظم البيئية و الاجتماعية داخل مجتمعها ، لذلك فإننا حين نريد فهم دورها ؛ فإن هذا سيدفعنا حتماً إلي الالتفات إلي المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لمجتمعها ، سواء العام أو الخاص ، لأننا نعلم أن النظام الاجتماعي بكل حيثياته ، هو العامل الأساسي الذي يؤثر في القائمين علي صناعة الدراما التلفزيونية ، ومن هنا تنشأ العلاقة الجدلية حول أثر النظام الاجتماعي في صناعتها ، وأثرها في محاولة المشاركة في هذا النظام الاجتماعي ، ومحاولة الترويج للقيم والمبادئ ، التي يسعى هذا النظام الاجتماعي لإقرارها ، أو تعديلها ، أو حتى تغييرها ، وكذلك التفاعل مع مشاكله ، والمشاركة في تجليتها وتحليلها ، ووضع الحلول لها ، أو على الأقل إثارة تساؤلات عليها ، ووضعها على طاولة النقاش لمحاولة البحث لها عن حلول .

---

[1] – نظرية ستانسلافسكي والنظريات المعارضة ، عثمان الحمامصي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤، ص٧ .

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٣٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالدراما التلفزيونية لطبيعة سهولة وصولها إلى الجميع – وكما تم وصفها سابقا فن العامة – فإنها إن تم توجيهها الوجهة الصحيحة ، فإنها يمكن لها أن تستغل للمشاركة في عملية التنمية والتطوير ، والبناء الثقافي والاجتماعي . وتستطيع وسائل الاتصال الإعلامية ، في استغلالها أفضل استغلال نحو تحقيق أهدافها في عملية التنمية الحضارية وبنا ء القيم ، وتعليم أفراد المجتمع أساليب مختلفة في السلوك الفردي والاجتماعي . " وتجدر الإشارة هنا إلى الأشكال الدرامية التي يقدمها التلفزيون ، مثل التمثيليات والأفلام والمسرحيات ، قد تقوم بدور هام في عملية تكوين السلوك الفردي والاجتماعي في المجتمع الذي أنشئت فيه ، أي أنها تسعى لترسيخ أو إلغاء أو تعديل ، بعض القيم والمفاهيم الخاصة بالمجتمع "([1]).

ولذلك فإنه لا يمكن للدراما التلفزيونية أن تحقق هذا الدور المرجو منها ؛ ما لم تعمل بناء فكر وقيم الإنسان ؛ الذي هو الركيزة الأساسية في صنع المجتمع الحضاري ، وصاحب اليد الأولى في عملية التنمية ، ومن هنا لا يفوتنا أن ننوه إلى خطر الدراما الأجنبية ؛ التي تفرضها تلفزيوناتنا ، والتي تنتج عادة في بيئات اجتماعية تختلف عن بيئتنا ، ومبنية على ثقافة في الغالب تتعارض وتتضارب مع ثقافتنا وعاداتنا ؛ بل وأحياناً كثيرة تستهدف غزونا بأفكارها ومفاهيمها ، والتأثير في عاداتنا وأنماط حياتنا وسلوكنا بهدف ترسيخ التبعية للنظم المهيمنة .

علاقة الدراما التلفزيونية بالأجناس الأدبية الأخرى (الاقتباس) :

الدراما التلفزيونية شأنها شأن بقية الأنواع الأخرى من الدراما ؛ علي علاقة وطيدة مع بقية الفنون الأخرى . ولقد توطدت علاقة الدراما التلفزيونية مع الآداب الأخرى ، من خلال عاملين أساسيين : الأول : باعتبارها نوعاً من الكتابة . الثاني : من خلال الاقتباس من التراث الأدبي السابق لها . " فهي نوع من الكتابة ، لأنها تعتمد أساساً علي النص المكتوب ، الذي بدونه لا تتحقق العملية الفنية ، وفي هذه الحالة يجب معاملتها علي أساس الأفكار أو المضامين التي تطرحها ، والشكل الذي تعالج فيه هذه المضامين..وهي نوع من الفنون ، لأنها عبارة عن تضافر أكثر من شكل فني في عملية الإنجاز الكلي لها "([2]).

وقد اعتمدت الدراما سواء السينمائية منها أو التلفزيونية ؛ علي عدة أصول أدبية منها " الرواية ، ثم القصة القصيرة المكتوبة في صفحات قليلة ؛ وأخيراً المسرحية ، والمصدران الأخيران يستوجبان كثيراً إحداث تغييرات وإضافات باعتبار أن المسرحية علي خشبة ، أو في

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٣٢.

[2] – الدراما التلفزيونية ، السورية ، نداف ، ص٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النص ، تدور في مكان محدود مغلق ، وهذا لا يتناسب مع حرية الكاميرا "([1]). كما أن هذه الدراما قد بدأت تستوحي قصصها إلي جانب الأدب من السينما العالمية ، والتحقيقات الصحيفة ، وقصص التراث .

وقد تغير شكل الإبداع السينمائي والتلفزيوني عندما بدأ الاستناد إلي الآداب المكتوبة علي الرغم من أن النص السينمائي أو التلفزيوني " يتغير بدرجات مختلفة عن المصدر الأدبي ، مما يدفع بالسؤال عن سبب التغير الذي لحق بالنص ، وهي مسألة تختلف في كل نص وأيضاً بالنسبة للكاتب ، والمخرج ، حيث نسمع في بعض الأحيان علي ألسنة البعض أن هذه رؤية خاصة للنص "([2]). وهذا التأثير الحادث علي الفن السينمائي بالآداب الأخرى ؛ لم يكن مقتصراً علي اتجاه واحد ، بل أيضاً أنتقل إلي الطرف الثاني ، حيث أن الأدباء أنفسهم سواء الذين عملوا في السينما ، أو حتى الذين لم يعملوا بها ، قد تأثروا واستفادوا من هذه التجربة ، ومن تقنيه الكتابة السينمائية والتلفزيونية في كتاباتهم .

وعلاقة الأدب بالدراما التلفزيونية ، لم يقتصر ولا يقتصر على استفادة التلفزيون من النصوص الأدبية ، وتحويلها إلى أعمال درامية مرئية ؛ بل إن الأساس في ذلك هو الاستفادة التي " مارستها الدراما التلفزيونية من المسرح و السينما ، وفن الرواية والقصة ، كما لا بد من التنويه إلى مجمل العمليات الفنية الأخرى ، التي تساهم في إظهارها على النحو الذي يمكن من خلاله إطلاق التسمية عليها ، بعد تحقق شرط المشاركة من قبل المتلقي أي يعرض على الشاشة "([3]). ولعل السينما كانت في استفادتها من الأدب أوفر حظاً من الدراما التلفزيونية . فقد توجهت السينما مع بدء نشأتها إلى الاعتماد على الآثار الروائية المطبوعة وما كانت تقدمه من أساطير وملاحم وروايات حروب وأحداث تاريخية وروايات اجتماعية ، " فالسينمائيون هم الذين بدأوا بتحويل الأعمال الروائية إلى أفلام سينمائية ، وهذا ما عرف باسم (الأفلمة) "([4]).

وقد مرت العروض السينمائية بعدة مراحل منذ بدئها ، حيث قدمت في بداياتها مقاطع وأفلام قصيرة ؛ يمثل كل منها مشهدا مستقلاً ، مثل انطلاق قطار ، أو طفل صغير في كرسيه ، ولكن بعد فترة بدأ الإقبال عليها يتراجع ، وعاد المتفرجون إلى المسرح ، حينها لجا السينمائيون

---

[1] – الأدب في السينما ، محمود قاسم ، دار الأمين ، الجيزة ، ط١ ، سنة ١٩٩٨، ص٢٤.

[2] – الأدب في السينما ، محمود قاسم ، ص٧.

[3] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص ٢٨ .

[4] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٧٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى إعداد عروض مطولة ؛ بإضافة المناظر الطبيعية ، والحياة اليومية ، أو ما عرف بعدها بالأفلام التسجيلية ، لتتطور هذه الأفلام إلى : أفلام الصيد ، والمغامرات ، والمباريات ، ومع عزوف المتفرجين لجأت السينما إلى تصوير المسرحيات وعرضها ، ثم بعدها بدأت السينما تشعر بوجوب الاستقلال عن المسرح ، فبدأت بعرض الروايات الأدبية على الشاشة .

" وبالنظر إلى قائمة الأفلام المستوحاة من نصوص أدبية ، نجد أن هناك سنوات ازدهار بعينها ، وأن هناك تلازماً واضحاً بين ازدهار الأدب والسينما في تلك السنوات .. ويرجع الفضل الأول في الاهتمام بتحويل روايات ، ونصوص أدبية إلى أفلام إلى مخرجين بأعينهم ، مما عكس ثقافة كل منهم ، وبقراءة خريطة الأفلام المأخوذة عن نصوص أدبية سوف نرى أنها خريطة مخرجين ، شدهم النص الأدبي ، واكتشفوا صلاحيته للسينما ، فتحمسوا له ، وقد اشترك الكثير من هؤلاء في كتابة سيناريوهات هذه الأفلام "([1]).

وقد مرت تجربة تحويل الأعمال الأدبية الروائية أو المسرحية إلى أفلام سينمائية بمراحل مختلفة ؛ حيث عمدت في البداية إلى تلخيص الأحداث الأساسية في الرواية ، أو أن تستعير المشاهد البارزة والمثيرة منها ، " ومع تطور السينما تعددت المراحل ، ولكن معظم التجارب ظلت محافظة على احترام الرواية ، ومؤلفها وتجنب العبث بها ، وإن أحدثت بعض التغيير ، فذلك بسبب إمكانات الكاميرا في ذلك الوقت ، واستحالة الالتزام بدقة تامة في النقل ، وعندما ظهرت التيارات والاتجاهات السينمائية التي تدعو إلى البحث عن لغة سينمائية خاصة ، بدأ تعامل الفيلم مع الرواية ، أو أي شكل فني آخر يأخذ منحى آخر ومغايرا "([2]).

وكلنا يذكر – في هذا السياق – الأفلام السينمائية المأخوذة عن روايات عالمية ، مثل : (الحرب والسلام لتولستوي ، ودافيد كوبر فيلد لتشارلز ديكنز ، والشيخ والبحر لارنست همنغواي ، وذهب مع الريح لمارغريت ميتشل ، وزوربا لنيكوس كازنتزاكي ، والعرَاب لماريو بوزو ، واللؤلؤة لجون شتاينبك) ، ولكن ثراء هذه الأعمال جعل الصورة دائما قاصرة عن عطاء أكثر لما تحفل به هذه الأعمال .

" وكذلك فعلت السينما العربية ، عندما أخذت نصوصها عن أعمال روائية لنجيب محفوظ ، وإحسان عبد القدوس ، وغسان كنفاني ، وحنا مينة ، والطيب الصالح ، وحيدر حيدر

---

[1] – الأدب في السينما ، محمود قاسم ص٩ ، ص١٧.

[2] – الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة ، جان ألكسان ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ١٩٩٩ ، ص١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وغيرهم.."([1]). ومن أوائل المخرجين الذين بدأوا هذه التجربة ؛ هو المخرج محمد كريم ، بفيلم (زينب – ١٩٣٠) عن رواية محمد حسين هيكل ، " ومن الواضح أن محمد كريم حاول أن يجتهد ، كمخرج طموح ، في ألا يكون مجرد ناقل لأحداث الرواية عن الورق إلى الشريط ، ولهذا لم يكتف بما أورده هيكل عن شخصية زينب بل حاول أن يغني الشخصية باستطلاعات ميدانية جديدة في المنطقة التي كانت تعيش فيها ، وحاول أن يغني المشاهد بتفاصيل اعتمد فيها الصورة "([2]). كما أنه كتب كذلك سيناريو فيلم "رصاصة في القلب" عن قصة توفيق الحكيم . ومن بعده كان أحمد ضياء ، والذي فتح الباب للالتفات إلي أدب الشباب الذين ينشرون في الصحف .

" وليس في تاريخ السينما المصرية ، مخرج يضارع صلاح أبو سيف اهتماماً بالأدب ، فبالإضافة إلي هذا الكم من الروايات ، فإنه قد جذب إلي السينما كتاباً روائيين بارزين كتبوا علي يديه له ولغيره ، أهم الأفلام مثل نجيب محفوظ ويوسف غراب . وكان أبو سيف وراء تحويل أبرز أعمال إحسان عبد القدوس إلي أفلام ، ثم كان أول من قدم رواية لنجيب محفوظ إلي السينما وهي (بداية ونهاية) ، هو أول من قدم يوسف إدريس في فيلم (لا وقت للحب) ، وأول من قدم روايات إسماعيل ولي الدين ، ويوسف القعيد ، وأحمد رشدي صالح ، ولطفي الخولي ، وهو الوحيد الذي تحمس لنص ملئ بالأحداث الكئيبة ليوسف السباعي ، تحت عنوان (السقا مات) ، وباعتبار أنه الكاتب الذي شغف به القارئ رومانسياً شفافاً في رواياته "([3]).

فقبل اهتمام السينما بالأدب ، وقبل الالتفات إلى المصادر الأدبية للأخذ منها ، كانت الأفلام السينمائية في بدايتها ، " في هذه المرحلة انتشرت أفلام الكوميديا الموسيقية ، والميلودراما الاجتماعية ، وعلي سبيل المثال فإن الأفلام الغنائية ، والكوميديا الموسيقية تحتاج إلي نوع معين من الحدوتة البسيطة ، يتم حشو أحداثها بالاستعراضات والغناء .. وما إن بدأت مرحلة التعامل مع الأدب ، حتى بدأت أفلام الاستعراض في الانكماش .. وبدخول الأدب بشكله المكثف إلي الشاشة ، حل الموضوع المتكامل محل الاستعراض الغنائي ، الذي كان يسيطر غالباً علي أكثر من نصف زمن الفيلم "([4]).

---

[1] – الدراما التلفزيونية ص٧٤ .

[2] – الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة ، جان ألكسان ، ص٤٧ .

[3] – الأدب في السينما ، محمود قاسم ، ص٩،ص١٧.

[4] – الأدب في السينما ، محمود قاسم ، ص٢٠،ص٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد حذا التلفزيون حذو السينما في لجوءه إلي اقتباس الأعمال الروائية ، أو القصصية ، وصياغتها علي شكل دراما تلفزيونية مسلسلة ، إلا أن نفس المسائل التي واجهتها عملية الأفلمة في السينما ؛ تواجهها اليوم عملية الاقتباس في التلفزيون .

وبصورة إجمالية فإن كل دراما تلفزيونية نشاهدها علي الشاشة ؛ هي في الأصل نص مكتوب ، يتحلي بشروط الكتابة الأدبية ، وقواعد القص والحكاية ، ويعتمد علي القواعد الأساسية لكتابة الدراما بصورة إجمالية ، ثم وبناء علي هذا النص المكتوب يتم استكمال العمل الدرامي كله . ولكن طبيعة صياغة وكتابة هذا النص المخصص للإخراج التلفزيوني ، يختلف في طبيعته عن النص الأدبي العادي ، لأنه يراعي في كتابته خصوصيات وتقنيات العمل التلفزيوني . وهو ما يعرف بمصطلح السيناريو ؛ وهو يحتوي علي " الحركة ومضمون الصورة والحوار ، الذي تحددهم القصة التلفزيونية . وكتابة السيناريو أضحت تخصصاً ، بغض النظر عما إذا كانت فكرة النص هي لكاتب السيناريو ، أو لكاتب روائي ، أو غيره "([1]).

وقد بدأت الدراما التلفزيونية – حالياً – تعتمد علي كتاب متخصصين في مجال الكتابة التلفزيونية " السيناريو " بغض النظر عن صاحب الفكرة ، وإضافة لذلك فإننا نجد أن شركات الإنتاج أصبح لها كتابها المتخصصون ، حيث تقوم هي بشراء الفكرة ، سواء كانت عملاً أدبياً ، أو مجرد فكرة في صفحة ، ويقوم متخصصوها بصياغتها في نص درامي ، ويطورونها بحيث تصبح لائقة للتنفيذ والعرض . " وقد خضعت الدراما التلفزيونية المقتبسة ، من أعمال روائية إلي نفس المعايير التي خضعت لها الأفلام السينمائية ، وظلت تقنية المعالجة الفنية هي العامل الحاسم ، وإن كانت تخضع لظروف إنتاجية ، أو رقابية جديدة "([2]).

ومع دخول الأدب على الصياغة السينمائية والتلفزيونية ، بدأ المتفرج يجد أمامه أشخاصاً مثاليين يتمنى أن يكون مثلهم ، وبدلاً من المواضيع السطحية التافهة ، حلت مواضيع جديدة عن أشخاص واقعيين يفكرون بشكل عقلاني في التعامل مع مشاكل الحياة ، أشخاص أصحاب قضية ووطن ، أصحاب فكر وأيديولوجياً وسياسات خاصة ، أصحاب أمال وطموحات وأحلام بالتغيير إلى الأفضل ، وحتى الشكل الرومانسي التقليدي تحول إلى قصص حب ممزوجة بالواقع الاجتماعي ، والتغيرات السياسية ، وحتى أن التغير دخل على لغة الحوار نفسها ، وصارت أكثر عمقاً ، وأجمل صياغة ووقعاً ، ومتصفة في أغلب الأحيان بالبلاغة .

---

[1] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٢٨.

[2] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٧٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاقتباس – (adaptation) :

السينما والتلفزيون هي أوسع الفنون تعاملا مع جماهير الشعب ، لذا فهي تحرص على الاقتراب منهم وإرضائهم ، وتجد نفسها مضطرة إلى مراعاة أحوالهم ومداركهم عند إخراجها للعمل الأدبي ، فتقوم بتخفيض مستويات النص الفكرية ، والتقليل من تعقيدات التحليل النفسي ، إلى صراحة الانفعالات الخارجية . وهذا يخالف أسلوب المؤلف وينفي شخصيته وهذا ما يعطي المخرج الحق في أن يضع نفسه في صدارة العمل . من هنا نشأت جدلية العلاقة بين الأدب والفن ، واقتباس الفن (السينما والتلفزيون) من الأدب . " ومع اختلاف الآراء والاجتهادات حول علاقة الأدب بالسينما والتلفزيون ، نجد أن هناك مخرجين يعتبرون منفذين للنص الأدبي كما هو دون إضافة أو إبداع ، فثمة مخرج يعتمد على نفس الشيء ، ولكن افتقاره إلى الإبداع ، وضيق أفقه ، يؤديان إلى تشويه المضمون الأدبي وتحريفه ، وثمة مخرج يمتلك قدرة تكتيكية عالية (كتوني ريتشاريسون) مثلا ، لكننا نجده في أفلامه يستند على أفكار ورؤى المؤلفين الأصليين ؛ فتأتي أفلامه كتعبير عن فكر (جان جينيه ، وواربون ، وسيبلتوم) وغيرهم . وحين يحاول المرء أن يبحث عن موقع المخرج ، وموقفه الفكري ؛ فإنه لن يجد غير التكنيك المتطور فحسب "([1]).

والمقصود بالاقتباس هنا – كما يراه كاتب السيناريو المعروف (سد فيلد) – بأنه أخذ النص الدرامي من رواية ، أو قصة ، أو مسرحية ، أو حتى مقالة ، أو خبر . " أن تقتبس معناه أن تترجم وسطاً – Medium – إلى وسط آخر ، ويعرف (الاقتباس) بأنه القدرة (على خلق المناسب أو الملائم عن طريق التغيير أو التعديل) ، تحوير شيء لخلق تغيير في البناء والوظيفة والشكل ، مما ينتج عنه تعديلاً أفضل "([2]).

وعملية الاقتباس قد واجهت جملة مسائل جعلت منها أمرا مشكلا ، وعلى الرغم من عدم التغلب عليها فقد ظلت قائمة ، والباحث لا يرى غضاضة في ما تدخله الدراما المرئية على النص من تعديلات ، تتناسب وحركة الصورة ، وميول الجمهور ، وطبيعة الوسيلة ، إذا نجحت في نهاية الأمر أن تحفظ للعمل الأدبي قيمه الجمالية والإنسانية ، فإنتاج العمل الأدبي سينمائيا ؛ يخرج به من بطون الكتب إلى ساحة الأضواء ، وملايين المشاهدين في العالم كله ، وهذا وحده فضل ما بعده فضل على الأثر الأدبي . فكثيراً ما نشأ اختلاف بين النص الأدبي الأصلي ،

---

[1] – الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة ، جان الكسان ، ص٨١ .

[2] – السيناريو ، سيد فيلد ، ص١٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والعمل الدرامي الذي تم اقتباسه عنه ، مما ينشأ عنه اختلاف بين الروائيين ، والمنفذين الدراميين ، وإن كان هذا لا يمنع من وجود الكثير من الأعمال التي تم اقتباسها ، وأرضت أصحابها الأصليين واعتبروها ناجزة من ناحية الاقتباس . " فاقتباس سيناريو عن كتاب ؛ يعني تغيير الثاني (الكتاب) ، إلي الأول (السيناريو) ، وليس مطابقة أحدهما للآخر. إنهما ليستا رواية ومسرحية معدتين لتكونا فيلمين سينمائية ؛ بل هما شكلان مختلفان ؛ تفاحة وبرتقالة "([1]).

وأهم شيء في عملية الاقتباس (الأفلمة) " هو مسألة التناول الفني ، والقراءة الإبداعية الخاصة بالفيلم ، والتي تضع مجمل عملية الاقتباس على المحك "([2]). فكاتب الرواية ، أو المسرحية ، أو النص الأدبي – عموماً – هو أديب وفنان له رؤيته الخاصة ، وأسلوبه المتميز بالإبداع ، وكذلك الدرامي الذي يتناول النص ؛ سواء كان كاتب سيناريو أو مخرجاً ، أيضاً فنان ، وله رؤيته الإبداعية الخاصة ، وله طريقته الخاصة في فهم ، وتناول النص الأدبي ، " أي أن كاتب السيناريو والمخرج يقرأ كل منهما الرواية قراءة جديدة ، غير التي يراها مؤلف الرواية أو القارئ "([3]).

فالرواية – عادة – تركز على البعد النفسي ، وتتعامل "مع الحياة الداخلية لشخص ما ، مع أفكار الشخصية ، ومشاعرها وانفعالاتها ، وذكرياتها الواقعة ضمن المشهد (الذهني الداخلي – Mindscape) للفعل الدرامي . تستطيع في الرواية أن تكتب المشهد نفسه في جملة واحدة ، أو فقرة ، أو صفحة ، أو فصل ، واصفاً الحوار الداخلي لأفكار الشخصية ، ومشاعرها وانطباعاتها . تقع الرواية – عادة – داخل رسم الشخصية ، أما المسرحية ، فتروى بالكلمات ، وتصف الأفكار والمشاعر والأحداث ، في حوار على خشبة مسرح محدد المساحة . المسرحية تتعامل مع (لغة) الفعل الدرامي . السيناريو يتعامل مع (الخارجيات) ، مع التفاصيل ، صوت الساعة ، طفل يلعب في شارع خال ، سيارة تستدير عند المنعطف . السيناريو قصة تروى بالصور ، ويوضع ضمن سياق من البناء الدرامي "([4]). ومن هنا ينشأ الخلاف ، أو التوافق بين كلٍ من المبدع الأدبي والمبدع الدرامي فالعمل الدرامي ينشئ – كما يقول المخرج

---

[1] – السيناريو ، سيد فيلد ، ص١٥٩.

[2] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٧٥.

[3] – الدراما التلفزيونية ، عماد ومحمد نداف ، ص٧٥.

[4] – السيناريو ، سد فيلد ، ص١٥٩،ص١٦٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفرنسي المبدع (جان لوك جودار) – " لغته الخاصة به ، وأن علينا أن نتعلم كيف نقرا الصورة "([1]).

وما التضارب القائم الآن بين الفن والأدب ، إلا محصلة أمرين هما : الذعر والاستهتار ؛ الذعر من عالم الأدب واعتباره – في نظر الفنانين – من المستويات الفوقية التي لا يجوز الاقتراب منها ؛ والاستهتار بالإبداعات الروائية والقصصية ، ونقص في المعرفة التوفيقية ، وخدمة الأهداف التجارية ، ولا نهمل فيما بينهما الناحية المادية الإنتاجية ، خصوصا إذا علمنا : أن الإنتاج الأدبي الجاد ، يحتاج إلى اهتمام فني خاص في الكادر المتخصص ، والخبرة ، لنقله بالصورة اللائقة . فالمسرحية ، أو الرواية ، أو المقالة ، أو حتى الأغنية ، ما هي إلا نقطة بداية ومصدر النص الدرامي ، ولا شيء غير ذلك . فالرواية تبقى رواية ، والمسرحية مسرحية ، والسيناريو أو النص الدرامي شيء آخر ، وشكل مختلف ، وقد يحتاج إلى أن يضيف أو ينقص ، أو حتى يغير من النص الأصلي ، ليلائم طبيعة الوسط الذي يقدم من خلاله ، ولكن " ينبغي أن تبقى أمينا على وحدة مادة المصدر فقط "([2]).

[1] – السيناريو ، فيلد ، ص١٦٠.

[2] – السيناريو ، فيلد ، ص١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني

أشكال التأليف الدرامي التلفزيوني

تعتبر عملية الكتابة للتلفزيون عملية شاقة وصعبة ، إن لم تكن من أصعب ضروب الكتابة الأدبية وأعقدها ، حيث ينبغي في كاتبها أن يتمتع بالموهبة والاطلاع ، والمعرفة الكاملة بفنون وتقنيات التلفزيون كوسيط ناقل ، وكوسيلة اتصال جماهيري تتعامل مع كل الأعمار والثقافات المختلفة . فهو يتعامل مع شرائح مشاهدين متنوعة ، وغير متجانسة ، وهذا يستدعي مجهودا خاصاً ، ومعرفة متميزة ، وقدرات خاصة لدى الكاتب للتلفزيون ، ليستطيع أن يرضي أذواق هؤلاء المشاهدين ؛ الذين يختلفون في آلية مشاهدتهم لما يعرض على التلفزيون ، عن مشاهد السينما الذي يصبح مضطرا ، وقد دفع ثمن التذكرة أن يشاهد الفيلم ، سواء أعجبه أم لم يعجبه ، أما مشاهد التلفزيون : فهو يجلس في داخل بيته ، وبين أسرته مسترخيا ، يقلب القنوات كيف يشاء ، ولا يشاهد إلا ما يروق له ، وهو مشاهد " له ذكاؤه وقدراته ، ولا يقبل الاستهانة بها ، لا يقبل إلا ما يرغب فيه ، ولا يقبل أشياء فوق إدراكه ، ويحمل في داخله ناقدا أكثر من حاجته للمعرفة "([1]).

كل هذا ، وغيره من الأشياء ، يفرض على الكاتب للتلفزيون ضرورة التمكن من أساليب سرد القصة ، وتقنيات الكتابة الصحيحة المناسبة لآلية العرض التلفزيوني ، وإدراكه لطبيعة هذه الوسيلة ، وإمكانياته ، وما يرغب المشاهد في رؤيته ، وأن يكون عارفا بخصائص الصورة ، وكيف أنها في التلفزيون هي اللغة السائدة ، وأنها تقوم مقام العديد من صفحات الحوار ، لهذا يصبح من الواجب عليه أن يعرف نوع الكتابة التي سيكتبها ، أو أي شكل من أشكال التأليف الدرامي المتناولة في التلفزيون سيستخدم . وقد استخدم التلفزيون مجموعة من أنواع التأليف الدرامي نوجزها فيما يلي :

١- الفيلم الروائي :

لفظة فيلم هي في الأصل انجليزية وتعني : " قشرة أو جلدة رقيقة مثل قشرة البيضة أو قشرة النواة – هو شريط لين من مادة السليولويد مطبوع عليه الصور الفوتوغرافية

[1] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص٢٢٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثابتة "([1]) . فهو عبارة عن شريط مغناطيسي ، يتم عليه " تسجيل الصورة الضوئية إذ يسمح بتعبئة الضوء المنعكس على عدسة الكاميرا ، من المنظر الذي يجرى تصويره ، ثم بعد تحميضه وطبعه ، يعطى صورة تطابق الأصل الذي صورت له مطابقة تامة ، وقد حل الفيلم محل اللوحة الفوتوغرافية ؛ التي لا يسهل التعامل معها في كاميرا السينما ، لاستحالة تغييرها ٢٤١١ من الثانية ، هذا ما تحتمه الضرورات العلمية والعملية للإيهام بحركة الصورة تبعا لظاهرة استمرار الرؤية "([2]).

لقد نشأت السينما تجسيداً للمحاولات ، والطموحات والأحلام ، التي كانت تسعى إلى جعل الصورة الثابتة تتحرك ، لتحاكى طبيعة الأشخاص والأشياء في الواقع . ومع اختراع الكاميرا ، واستخدام الشريط الممغنط ، كانت بداية الانطلاق من سجن اللقطة الثابتة إلى عالم الحركة ، حتى أن فن السينما في بدايته ، أطلق عليه اسم فن الصورة المتحركة ، وقد بدأت السينما مع بدايتها ، باستخدام الفيلم بتسجيل ما يعرف بالأفلام السينمائية ، والتي هي عبارة عن قصة ذات بناء درامي خاص ، يتم تمثيلها وفق آلية خاصة أمام كاميرا سينمائية ، ويتم تسجيلها على الشريط المغناطيسي ، والذي يسمى بالفيلم ، وقد أطلق اسم الفيلم مجازاً على المادة الدرامية التي يتم تسجيلها على شريط الفيلم ، والذي هو : " عبارة عن سلسلة من (الكادرات) ، أو الصور السينمائية التي يأتي احدها في أعقاب الأخر"([3]) . وهذه (الكادرات) هي عبارة عن الوحدة الأصغر في تكوين الصورة المتحركة ، والتي هي عبارة عن مجموعة من الإطارات التي لا يدوم الواحد منها على الشاشة أكثر من زمن قدره ٢٤١١ من الثانية .

" وقد اعتمد التلفزيون اعتماداً رئيساً على المادة الفيلمية قبل ظهور شريط الفيديو عام ١٩٥٦ ، وبعد ذلك بسنوات ، فإلى جانب الأفلام الروائية ، والمسلسلات ، والتمثيليات التي كانت تسجل على أفلام ، كانت هناك استخدامات متعددة للفيلم "([4]).

---

[1] – فنون السينما ، مقالات مترجمة لمجموعة من المؤلفين ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط٢٠٠١ ، ص٢٧ .

[2] – الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج ، د. كرم شلبي ، مكتبة التراث الإسلامي ، القاهرة ، عام ١٩٩٢، ص٢٤٢ .

[3] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص١٦٨.

[4] – الإنتاج التلفزيوني ، شلبي ، ص٢٣٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والكادر هي أصغر وحدة على مستوى الشريط الممغنط ، ولكنها ليست أصغر وحدة على مستوى التعبير السينمائي . " وهناك ثمة علاقات ارتباط بين كل مجموعة أو مجموعات من سلاسل الكادرات ؛ التي تكون فيما بينها متتابعة متصلة دون انقطاع لحركة حدث ما "([1]). والتي تشكل في ترتيبها جوهر الإبداع في العملية السينمائية ، فهي التي تحوله من مجرد شريط سينمائي إلى الرتبة العالية للفن ، وذلك من خلال تسجيل مجموع الوقائع والأحداث ، والتي ترتب في نظام ، أو توال (سلسلة) من المشاهد التامة ، التي تشكل في مجملها توليف تعبيري ، في تسلسل قصصي هدفه إحداث تأثير مباشر ، ودقيق على المتفرج ، ويجعله في حالة توتر عقلي مستمر ، ولذا مع تطور استخدام الفيلم السينمائي في تسجيل الصورة المتحركة ، واستخدامه كوسيلة لتسجيل الأعمال الدرامية ، صار الفيلم السينمائي يشترك مع القصة والرواية بل والمسرح في عناصر روائية عديدة مع الاحتفاظ بخصوصيته ، وتميزه كوسيط مرئي له تقنياته ، وأساليبه الخاصة عن بقية الفنون ، واستخدامه المؤثرات الفنية والبصرية والسمعية التي تهدف إلى دفع الأحداث قدماً ؛ من خلال إضافة عناصر درامية خاصة دون الإساءة إلى صدق الصورة أو الصوت .

ومن هنا خرج مصطلح الفيلم عن الدلالة المباشرة للقطة ، إلى المعنى المجازي ، والذي صار يعرف على أنه : " هو نظام من الإشارات والرموز على مستوى اللقطة ، أو مجموع اللقطات ، وهذه الإشارات تكون نظاماً سيمولوجياً لا يطابق سيمولوجياً الواقع فقط ، ولكنه يتفوق عليها حيث يختزلها لكثافة داخل إطار اللقطة "([2]). بمعنى أن الفيلم : عبارة عن مجموعة من اللقطات ، التي تحتوى كل لقطة منها زخم هائل من عناصر متعددة متباينة ، تكون بناءً منسقاً من عناصر سمعية وبصرية ، فاللقطة الواحدة تحتوي على العشرات من التفاصيل ، التي من خلالها نتعرف على محتويات هذه اللقطة سواء على المستوى الإخباري ، أو الدرامي ، " وهذه اللقطة مع غيرها تصبح ، وتحت ظروف سرعة معينة، مفعمة بالحيوية والحركة ، مليئة بالأحداث ، جاذبة للانتباه ، حاملة لعناصر الإثارة والتشويق "([3]).

فالفيلم الروائي هو عبارة عن : شكل من أشكال الدراما يعرض قصة ذات أحداث متصاعدة ، تروي بالصور المتحركة ، علي نحو درامي – بغض النظر عن نوع هذه القصة – ولا بد أن تتمتع بمواصفات القصة الأدبية والفنية ، وتقوم علي أفكار معينة .

---

[1] – السرد السينمائي ، الأسود ، ص١٦٨.

[2] – السرد السينمائي ، الأسود ، ص١١١.

[3] – السرد السينمائي ، فاضل ، ص١٦٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" والفيلم كفن تعبيري يعتمد على الزمن منه على التصوير المرئي للمعـــاني . ويـــتم الحصول على جوهر إيقاع الفيلم من التحكم في المدد الزمنية لمختلف اللقطات . وهذا ما يتميز به الفيلم عن بقية الفنون التي تعتمد على الرؤية كالرسم والنحت "([1]). ويعتمد الفيلم في بنائـــه الدرامي علي حركة الشخصيات ، أكثر من اعتماده علي حوارها وزمن العرض في الأفـــلام ، ولكن الزمن القياسي للفيلم يتأرجح بين ٩٠ دقيقة ، ومائه وعشرين دقيقة ، أو أزيد قليلاً ، إلا في حالات خاصة مما يسهل التقسيم الهندسي للزمن بعض الشيء .

ومن جانب آخر هناك من يرى أن الفيلم هو عبارة عن : " منتج خاص ، يصـــنع داخـــل نظام محدد للعلاقات الاقتصادية ، ويتطلب عملا لإنتاجه (يتضح للرأســـمالي أن العمـــل مثـــل النقود) – وهو ظرف يخضع له حتى صناع الأفلام (المستقلين) ، وتخضع له السينما الجديدة أيضا – ويحشد عددا من العمال لهذا الغرض (حتى المخرج ، سواء أكان موليه moullet ، أم أوري oury ، هو في التحليل الأخير مجرد عامل سينما) ، ويصبح العمل سلعة ، ويمتلك قيمة تبادلية ، تتحقق ببيع التذاكر ، والعقود ، وتحكمها قوانين السوق ، ومن جانب آخـــر ، ونتيجـــة لكونه منتجا ماديا للنظام ، فهو أيضا منتجا أيديوليجيا له ، وهو الذي يعني في فرنســـا النظـــام الرأسمالي "([2]).

ويستغرق الفيلم في عرضه ساعتين ، أو أحياناً أكثر بقليل ، ويبدأ الفيلم بمدخل يســـتغرق النصف ساعة الأولي لبناء هيكل القصة ، في حين تحدد العشر دقائق الأولي العنصر المهم في كسب المشاهد ، فهي تجعل المشاهد يعرف من هي الشخصية الأساسية في الفيلم ، ومـــا هـــي فكرة القصة ، وما هي الحالة التي تتناولها قصة الفيلم ، والتي تعطي دفعاً درامياً للحدث باتجاه النهاية . وفي نهاية النصف ساعة الأولي يجب أن يكون هناك " موضع حبكة ، والتي قد تكون حدثاً صغيراً أو كبيراً ، يدخل علي القصة ليغير مجري الأحداث فيها "([3]). ثم بعد ذلك تحـــدث المجابهة ، والتي عادة ما تستغرق مجمل القصة ، والتي تستغرق ما يقرب من الساعة من زمن الفيلم ، أي من الدقيقة الثلاثين إلى الدقيقة التسعين " فالصراع هو أساس كل عمل درامي . فما

---

[1] - دينامية الفيلم ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ترجمة محمد قناوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القـــاهرة ، ١٩٩٦، ص١٧٨.

[2] – أفلام ومناهج ونصوص نقدية نظرية مختارة ، بيل نيكولز ، ترجمة حسين بيومي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٥ ، ج١ ، ص٥٢، ص٥٣ .

[3] - السيناريو ، سد فيلد ، ترجمة سامي محمد ، مكتبة مـــدبولي ، دار المـــأمون ، بغـــداد ، ط ســـنة ١٩٨٩ ، ص٢٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن تحدد ملامح الشخصية التي تريد رسمها ، أو بمعني أخر أن تكشف ما تريده تلك الشخصية .. وأن تكشف هدفها ، حتى يكون بوسعك حينئذ أن تخلق عقبات أمام تحقيق تلك الحاجة ، وهذا يولد الصراع "([1]). وغالباً ما تكون الحبكة في الخمس دقائق الأخيرة من هذه الساعة ، أي من الدقيقة الخامسة والثمانين وحتى الدقيقة التسعين . والجزء الثالث من الفيلم يكون هو الحل ، ويستغرق عادة النصف ساعة الأخيرة ، حيث يتم الوصول فيه إلي حل للقصة ، وتصل القصة إلي نهايتها ، وتوضح لنا ما يحدث للشخصية الرئيسية للقصة ، ووجود نهاية متينة لقصة الفيلم هو أمر مهم ، ويفضل أن تكون نهاية مفهومه ومتكاملة ، وبعيدة عن الغموض ، فالجمهور عادة لا يرغب في النهايات الغامضة . والذروة – في أغلب الأحوال – تكون متضمنة للنتيجة ، بحيث يسهل علي المشاهد استنتاج ما يحدث بعد ذلك ، دون حاجة إلي عرضه ، أو أن يتوالي الانكشاف أثناء الأزمة الكبرى دون إخلال بالإيقاع ، ومن المفضل بالنسبة للأفلام السينمائية أن تعرض مرحلة النتيجة والانكشاف ، بعد الذروة الكبرى ، إذ أن المشاهد في هذه المرحلة – ورغم استنتاجه لها – يقوم بعملية تهيئة لانتزاع نفسه من جو الفيلم ، ويتهيأ إلي جو الحياة العادية بين الناس (فهو حتى الآن يعتبر نفسه لا شعورياً ، وكأنه هو الوحيد في الظلام) ، فهذا نوع من اللياقة المحببة من صانع الفيلم ، حتى لا تضاء الأنوار ونضبط المشاهد مثلاً وهو يصرخ من الرعب ، أو تنهمر دموعه من التأثر، ويراه الأغراب ويحدث له الإحراج .

" أما بالنسبة للأعمال التلفزيونية فمن المفضل – دائماً – أن ينتهي العمل عند الذروة الكبرى ، طالما أن المشاهد في إمكانه استنتاج ما بعدها ، ولا داعي للتهيئة فالمشاهد يجلس في بيته وقد يكون وحيداً ، أو مع قلة من أفراد عائلته ، أو أصدقائه مما يزيل أي إحراج "([2]).

ويعتبر هذا البناء الدرامي للفيلم هو أفضل الأشكال المستخدمة في بناء الفيلم السينمائي والتلفزيوني علي السواء بخلاف الذين يرون أن الفيلم عبارة عن " سلسلة من اللحظات العشوائية "([3]) متصلة ببعضها اعتباطياً . وقد اعتبر : (آرنولد هاوسر) في دراسته عن المصادر الاجتماعية للفن : أن الفيلم نموذج للفن الحديث ؛ " فالانسجام بين المناهج التقنية للفيلم ، وخاصة المفهوم الجديد للزمن ، هو منجز وكامل إلي حد أن المرء يشعر بأن مقوله الزمن في الفن الحديث لابد وأنها نابعة من روح الشكل السينمائي . ويميل المرء إلي اعتبار الفيلم نفسه

---

[1]- السيناريو ، فيلد ، ص٢٥.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٥٦.

[3] – مقوله للكاتب السينمائي ، فونيفات ، انظر : السيناريو ، فيلد ، ص٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

، من ناحية الأسلوب هو النموذج في الفن المعاصر "([1]). وما ذلك إلا لأن الفيلم شكل فني متحرر ، من أشكال الفن في القرن التاسع عشر ، من ناحية الأسلوب والموضوع والتقنية والأيديولوجيا . " والفيلم بقدر ما يبتعد عن الأدب التوضيحي والواقعية المبسطة ، بقدر ما يتجه نحو سينما أكثر تحرراً وشاعرية ، ومتألقة بصرياً ، فالبني القصصية الواقعية التي تحدد بوضوح الحبكات والشخصيات ، أخذت تتراجع شيئاً فشيئاً ، ليحل محلها نموذج بصري وتركيب شعري ، وارتجال متواصل لا ينقطع . المونتاج متفجر وإيجازي ، ولا يمكن التنبؤ بما سيفعله . حركات الكاميرا مستمرة وحرة ورشيقة . الزمان والمكان مضغوطان ومتداخلان ، أو معرضان للهدم . الذاكرة والحقيقة والوهم ملتحمة ببعضها "([2]). وبالنسبة للموضوع ، فقد اتجه الفيلم إلى الاهتمام والقلق بشأن الموضوع البشري ، فنجده قد تجاوز تبسيطات الواقعية ، وأصبح مرتبطاً أو ملتزماً بقضايا عصره ، " لذلك فإنه لا يغلق نفسه ، أو يلهيها داخل جمالية فارغة عقيمة ، لسبب بسيط : هو أنه أساساً يدخل ضمن أشكال العزلة و الإنسلاب ، والمآسي ، والمعرفة الغامضة ، التي يصورها. لقد تخلي عن الإجابات البسيطة التي حصل عليها في السنوات السابقة ، وعاد مرة أخري لكي يطرح الأسئلة .. لهذا نجد الفنان حاملاً إشارات ضوئية ساطعة في الظلام ، يقدم لنا : انعكاسات الرعب ، رموزاً عن الأمل المحدود ، استعارات عن الفساد المتعذر اجتنابه .. وتلميحات عن الحب الممكن "([3]).

٢- التمثيلية " السهرة الدرامية " :

عندما نشأ التلفزيون نشأ معتمدا على المسرح ؛ بل كذلك على السينما والإذاعة ، وأخذ منها جمعيا – وإلى الآن – حيث لا زلنا نرى كيف أن أكثر البرامج جماهيرية لدى المشاهدين هي الأفلام السينمائية والمسرحيات ؛ بل إن أغلب قصص المسلسلات التلفزيونية ، والتي صارت تتبلور الآن ، وتحتل مكانة منافسة لهما نجد أن أغلب الناجح منها كان قصصا سينمائية ، أو مسرحيات . وقد لجأ التلفزيون – بعد أن بدأ عمله بتقديم المسرحية ، والمسرحية التلفزيونية – إلى تحديد طريقه ، والبحث عن أشكال جديدة للكتابة مثل تمثيلية السهرة ، والمسلسل التلفزيوني ، والذي يعتبر البداية الحقيقية للدراما التلفزيونية على الرغم من أن الإذاعة سبقته في ذلك .

---

[1] – السينما التدميرية ، فوغل ، ص١٩ .

[2] – السينما التدميرية ، فوغل ، ص١٩ .

[3] – السينما التدميرية ، فوغل ، ص١٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتمثيلية التلفزيونية – ببساطة – " قصة يتم معالجتها تلفزيونيا ، وتروى بواسطة أشخاص شبيهة بشخصيات الحياة ، ويتوفر في هذه الشخصيات ما يجعلها مثيرة للاهتمام ، ويجري على ألسنة هذه الشخصيات حوار واضح فيه سمات الحقيقة "([1]). وهي قريبة الشبه بالمسرحية من ناحية تكنيك العرض ، وطريقة المعالجة الدرامية ؛ بل إن الكثير منها لا نجد فيه أدنى اختلاف عن المسرحية . وفي المجمل يمكن أن نعتبرها : " قصة تتم معالجتها عن طريق التمثيل ، ويتصاعد فيها الحدث إلي أن يصل إلي الذروة ، وتدور فيها الأحداث في تواصل مستمر من البداية إلي النهاية .. وتتراوح مده عرضها بين نصف ساعة إلي ساعة ونصف ، وقد تكون في جزأين ، أو ثلاثة إذا زاد طول المدة "([2]).

ومما لاشك فيه : أن التمثيلية التلفزيونية تحظي باهتمام شديد من جانب الجمهور ؛ لذا فإن على كاتب الدراما التلفزيونية أن يتناول قضايا تتعلق بحياة هذا الجمهور واهتماماته ، وعليه أن يبتعد عن المواضيع الشائكة ، أو المثيرة للجدل العقيم ، وأن يحاول تناول الموضوعات التي يجيدها ، وله خبرة فيه ، أو أن يحاول تناول التراجيدي ، أو الكوميدي ، فإنها أنسب من غيرها من الأجناس بالنسبة للتلفزيون ، وأحب إلي الجمهور من غيرها . " أما الفارس والميلودراما ، فهما لا يناسبان التلفزيون كثيراً "([3]). ويفضل أن تتميز كتابة التمثيلية بالبساطة والوضوح ، وأن يكون موضوعها مألوفاً للمشاهد ، والحوار فيها سهل وسلس ، يناسب ثقافة وطبيعة الشخصيات ، وبعيد عن التقعر أو الإسفاف وممتع لأذن المشاهد . كما أنه يفضل أن تكون شخصيات التمثيلية قريبة للمشاهد ، مألوفة له ، وقريبة بشخصياتها منه ، يحس حين رؤيته لها كأنه يري فيها صورة نفسه . وأن تتمتع التمثيلية بالترتيب المنطقي للمشاهد فيها ، وأن يساهم كل مشهد فيها ؛ بتقديم قصة التمثيلية خطوة إلي الأمام ، ويسهم في إثراء هذه القصة ، ويزيد من لذة الإمتاع والتشويق فيها .

وعلي كاتب التمثيلية التلفزيونية " أن يضع في ذهنه عناصرها الأخرى ؛ من تمثيل ومشاهدين ونقاد ، واحتمال تعاونه مع المخرج قبل عرضها علي الشاشة ، هذا فضلاً عن الإعداد نفسه ، والذي يتضمن كيفية كتابة نص التمثيلية ، بعد اختيار فكرتها ، وكيفية عرض الفكرة عن طريق الحوار، وما يصاحبه من الحركة والصور ، ويتضمن أيضاً المحافظة علي تطور الأحداث ، واكتمال البناء الفني ، وبصفه خاصة عند إعداد العمل الأدبي للتمثيل ، دون

---

[1] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص٢٢١ .

[2] – كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية ، حسن مرعي ، ص١٥٤ .

[3] – البناء الدرامي ، رضا ، ص١٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إخلال بشروط زمن عرض التمثيلية ، بالتوازن المطلوب بين الأصوات والصور ، وبالأخلاقيات العامة التي يتمسك بها المشاهدين ، وبالهدف الخفي الذي يرمي إليه الكاتب "([1]).

٣-المسلسل :

يعتبر المسلسل إنتاجا تلفزيونيا خالصا ، وقد تميز به عن المسرح والسينما كنوع من أنواع الكتابة الدرامية ، " لا يختلف المسلسل في جوهرة عن التمثيلية كعمل درامي من حيث البناء والحبكة وإن اختلف عنها في المعالجة ، ويعتمد المسلسل علي مجموعة من المواقف المهمة التي توصل في النهاية إلي تتابع وتوالي الحلقات : والمسلسلات عادة ما تكون سباعية ، أو ثلاث عشرة حلقة ، أو ستة وعشرون حلقة ، لتغطية دورتين كاملتين ، أو ثلاثون حلقة لتغطية شهر كامل لو أذيع المسلسل يومياً "([2]). وإن كانت التمثيلية تأتي أحداثها متواصلة ، ومستمرة من بدايتها إلى نهايتها ، أي حتى لحظة التنوير وحل العقدة ، وشخصيات المسلسل تنمو وتتطور بشكل متوالي إلى أن تنتهي الأحداث ، وتتجمع الخطوط كلها بصورة كاملة .

" عادة ما تكون الشخصيات الأساسية في المسلسل قليلة ، إضافة إلي وجود عدد من الشخصيات الأخرى المساعدة ، وفيه عقدتان : عقدة كبري لابد أن تحل في نهاية الحلقات كلها ، وعقدة أخرى تدور في فلك العقدة الكبرى ، وهذه العقدة الأخرى يتم تقسيمها إلي عقد فرعية ، بعدد حلقات المسلسل ؛ بحيث تنتهي كل حلقة بعقدة من هذه العقد الفرعية ، حتى يتم عنصر التشويق والإثارة ، بالنسبة للمشاهد ، وحتى يبقي متشوقاً لمشاهدة الحلقة الثانية "([3]). لكن هناك بعض المسلسلات بلغت آلاف الحلقات ، حيث تلجأ عادة شركات الإنتاج إلي مد هذه المسلسلات إذا لاقت في بداية عرضها نجاحات جماهيرية . وهناك مسلسلات عديدة تأخذ سمة الأجزاء كما في مسلسل الكاتب المصري (أسامة أنور عكاشة – ليالي الحلمية) والمسلسل السوري (باب الحارة) .. وغيرها . " ومن الواضح أن التعقيدات تجدد الإثارة والتوتر ، وهي من العوامل الهامة في الأعمال التي تطول مدة عرضها مثل المسلسلات التلفزيونية ، وهي بالضرورة تشكل عقبات جديدة مع ما يتبعها من أزمات ، وصراعات ، وذرى صغيرة أو كبيرة "([4]).

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص١٣٨.

[2] – كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية ، حسن مرعي ، ص١٤٤ .

[3] – كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية ، حسن مرعي ، ص١٥٥.

[4] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٤٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعند البدء في كتابة مسلسل تلفزيوني ، لابد من تحديد مبدئي لعدد حلقات المسلسل ، وزمن عرض كل حلقة ، علي الرغم من إدراكنا لصعوبة التقسيم الهندسي للزمن في المسلسلات التلفزيونية – بصورة خاصة – " إذ يجب توزيع الأحداث علي العدد المقدر ، أو المحدد للحلقات ، مع مراعاة الالتزام بزمن عرضها المحدد من المحطات التلفزيونية ، حيث أن المحطات التلفزيونية : تشترط زمنا محددا لطول الحلقات ، يتناسب مع برامجها ، وينسجم مع طبيعة سياسة الإعلانات للمحطة ذاتها ، حيث تعتمد أغلب المحطات في تمويل شراء هذه المسلسلات ، أو إنتاجها ، على الشركات المعلنة والراعية لبث هذه المسلسلات ، والتي يشكل عرضها ساعة الذروة في حجم المشاهدة مما يشجع المعلنين .

كما يتوجب على كاتب المسلسل : أن يراعي " أهمية تحديد نهاية كل حلقة بما يحقق التشويق ، والترقب للحلقة التالية . (مع تقديرنا لصعوبة) تنفيذ الحلقات حسب الزمن المقدر عند الكتابة ، مما يؤدي إلي التأرجح بين بعض التطويل أو الإخلال ، أو ترحيل بعض الأحداث إلي الحلقة التالية ، أو إضافة أجزاء من الحلقة التالية إلي سابقتها ، مما يخل بالضرورة بالتقسيم الفني المناسب ، الذي ارتضاه الجميع والذي كتب السيناريو علي أساسه "([1]). ولا بد في المسلسل كما في سائر الأعمال الدرامية أن يحقق التشويق للمشاهد من خلال : " الاهتمام بالسياق القصصي للعمل ، فهو الذي يهم المشاهد في المقام الأول ، ويشد انتباهه ، وعلينا أن نهتم بالتركيز المبرر ، علي بعض التفصيلات علي مدار العمل ، للتعبير عن الأفكار التي نود طرحها ، وهي لن تغيب عن إدراك المشاهد ، كما لن تغيب عنه دلالات مجموعة النظم الداخلية ، إذا أحسن وضعها وتوظيفها "([2]).

ويستحسن في المسلسلات التلفزيونية : أن يشتمل خطها الدرامي علي القصص الفرعية ؛ بل إنها في المسلسلات قد تعتبر ضرورية بنوع خاص لأنها عادة ما تعكس القصة الأصلية ، وتتوافق معها ، وتخلق مجموعة من التناقضات معها مما يساعد علي إبراز القصة الأصلية ، وتزيد من التشويق ، ولكن يجب أن نلاحظ أنها يجب أن لا تطغي علي القصة الأصلية ، وأن تحتل مساحة أقل ، وأن لا تسرق الأضواء منها . " وفي المسلسل عقدتان ، عقدة كبرى لا بد أن تحل في نهاية الحلقات كلها ، وعقدة أخرى تدور في فلك العقدة الكبرى .. وهناك من المؤلفين من يجعل العقدة زائفة في نهاية الحلقة ، حيث يكشف المشاهد في بداية الحلقة التالية ؛ أن عقدة نهاية الحلقة السابقة ما هي إلا زيف ووهم . وهذا النوع من النهايات الزائفة غير مفضل ، فمن

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين حلمي المهندس ، ج١ ص٧٢.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٩١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأفضل أن تنتهي كل حلقة بذروة حقيقية ، وليست زائفة "([1]). ويفضل في كتابة حلقات المسلسل أن يبتعد الكاتب عن ضرورة تعليق الأحداث في نهاية الحلقة ، وخاصة إذا كان هذا التعليق يأتي في أغلب الأحيان مفتعلاً " كأن يصرخ أحدهم في نهاية الحلقة : (إلحق فلان) ؛ ثم نري في بداية الحلقة الثانية أنه إنما كان يصرخ لأن فلان هذا عنده صداع مثلاً ، وتكفي جاذبية الموضوع وحسن صياغته ، وما يتولد بين الجماهير ، وشخصيات المسلسل من (عِشرة) ، أو ألفة تشدهم إلي استمرار المتابعة "([2]).

وحتى يستطيع كاتب المسلسل أن يخرج من معضلة الزمن ، ومشاكل العرض ، فإنه يفضل أن يقوم الكاتب بجعل الحلقة " فعلاً أو حدثاً متكاملاً– أو شبة متكامل – تكون له الصدارة ، مع بقاء الخطوط الأخرى أو بعضها في الخلفية ، علي أن تزحف قليلاً نحو الصدارة في المرحلة الأخيرة من الحلقة ، مما يعطي التشويق والرغبة في متابعتها ، ثم نستكمل هذه الخطوط في الحلقة الثانية ، بفعل متكامل أو شبة متكامل أيضاً "([3]).

وعلي مؤلف المسلسل التلفزيوني : أن يحاول بين كل فترة وأخرى أن يعمل علي إنعاش ذاكرة المشاهدين ، حتى لا يفقد متعة الإحساس بالمتابعة ، و الفهم الفوري ، " فلنتصور – مثلاً – أننا أعطينا معلومة معينة في الحلقة الأولي ، ثم رتبنا عليها نتيجة هامة في الحلقة السابقة ، إذا فلا بد من إنعاش ذاكرة المشاهد بطريقة لبقة علي فترات معقولة ، وخاصة بالنسبة للأرقام التي ينساها المشاهد بسهولة "([4]). وهذا لا يعني بالضرورة تكرار المعلومة أو الحدث نفسه كما كان ، ولكن عليه أن يقدمه كل مرة بطريقة وأسلوب جديد ، حتى لا يصاب المشاهد بالملل ، ولكن لا مانع من تكرار جانب من المشهد الأخير في الحلقة السابقة ، لإنعاش الذاكرة ، أو اللجوء إلي عرض مجموعة من اللقطات المختارة بعناية ، والتي تلخص أحداث الحلقة الماضية .

والمسلسلات عادة تهتم بعرض الشخصية ، والتزيد إلي حد ما في عدد الشخصيات لتعاملها مع القصص الفرعية ، وإن كان من الأفضل محاولة خلق شخصيات مكملة للشخصية الرئيسة ، وإعطاؤها بعض جوانب تكميل الشخصية الأساسية .

---

[1] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص٢٢٢ ، ص٢٢٣ .

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٧٣.

[3] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٧٣.

[4] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤-السلسلة :

يعتبر المسلسل تمثيلية طويلة يستغرق عرضها عدة ساعات ، ويتم تقسيم ساعات العرض هذه على حلقات المسلسل ، بحيث تؤدي أحداث كل حلقة إلى الحلقة الأخرى وفق تسلسل منطقي . " أما السلسلة فهي خيط ، أو سلسلة مفاتيح ، تنتظم فيها مجموعة الأشياء ، أو مجموعة من الأحداث ، كل حدث منها قائم بذاته ، وإن ربطتها جميعا فكرة واحدة "([1]). وقد يكون المضمون واحد في كل حلقة من الحلقات داخل السلسلة ، وفقط الذي يتغير الشخصيات ؛ كما شاهدنا في السلسلة الدرامية السورية (مرايا) ، وكذلك (بقعة ضوء) . أو قد تبقى الشخصية وكل مرة يحدث معها حدث ، أو مشكلة جديدة تكتمل داخل الحلقة ، كمثل السلاسل البوليسية والمغامرات ، مثلما شاهدنا في حلقات (كوجاك) و (كولومبو) .. وغيرها .

فالسلسة كما يتضح مما سبق أنها : " مجموعة من الحلقات تبدو فيها الأحداث بحيث تصلح كل منها أن تكون تمثيلية قائمة بذاتها ، لها بداية وعقدة ونهاية . بعكس الحلقة الواحدة من المسلسل . وفي السلسلة لا بد أن يكون هناك ما يربط الحلقات ببعضها البعض . فإما أن يكون البطل واحد في كل الحلقات ، والمواقف التي يتعرض لها في كل حلقة تختلف عن الحلقات الأخرى – وهو في الغالب ما يتم – وأما أن يكون مضمون الموضوع واحد في كل حلقة ، والشخصيات هي التي تتغير من حلقة لأخرى . ويعتبر هذا الشكل من التأليف هو المفضل لدي المشاهد الذي يمكن أن يشاهد حلقة مثلاً دون أن يتابع الحلقات "([2]). وهي ينطبق عليها ما ينطبق على المسلسل – وبقية الأشكال الدرامية – من ناحية البناء الدرامي باعتبارها شكلا من أشكال التأليف الدرامي مع مراعاة الشكل العام لكل منها .

٥- المسرحية التلفزيونية :

ونقصد بها هنا المسرحية التي تكتب خصيصاً للتلفزيون ، " والتي تعتمد في إخراجها علي بناء ديكورات خاصة داخل الأستوديو تناسب عمل الإخراج الفني لها "([3]).

---

[1] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، النادي ، ص٢٢٣ .

[2] – كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية ، حسن مرعي ، ص١٥٥.

[3] – كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية ، مرعي ، ص١٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمسرحية المعدة للتلفزيون لا تختلف في بنائها الفني عن أي مسرحية أخرى تعرض علي خشبة المسرح ، بل إن أغلب المسرحيات يتم تصويرها للتلفزيون و الفيديو ، ولكن هنا تدخل تقنيات العمل التلفزيوني في التصوير والمونتاج ، وتصوير المسرحية وتقطيعها بطريقة تناسب العرض التلفزيوني ، حيث يتم عمل عرض خاص بالتصوير أحياناً بدون جمهور ، أو مع جمهور خاص لإضفاء الواقعية علي العرض المسرحي ، وخلق الإحساس بالتفاعل بين الممثلين والجمهور. ويتم إخراج هذا التصوير ، أو هذا العرض المسرحي التلفزيوني علي يد مخرج تلفزيوني في الغالب ؛ وهو مخرج آخر غير المخرج الذي أخرجها للمسرح ، حيث أن أسلوب المخرج المسرحي يختلف علي أسلوب وتقنيات المخرج التلفزيوني .

ويعتمد إخراج المسرحية التلفزيونية علي حركة الكاميرا ، وصناعة اللقطات ، حيث أن طبيعة المشاهدة في المسرح تختلف عنها في التلفزيون ، ففي المسرح يستطيع المشاهد أن يري كل ما يدور علي المسرح بصورة إجمالية ، وهي نظرة عادة تحتوي كافة المشهد ، في حين أن مشاهد التلفزيون ، ومن خلال الكاميرا ،يستطيع أن يري أجزاء معينة كتعبيرات الوجه ، والتي ليس من السهل أن يراها في العرض المسرحي علي الخشبة ، وخاصة إذا كان يجلس بعيداً عن الخشبة ، حيث تقوم الكاميرا بتأطير الصورة ، والتخلص من مساحات الفراغ التي يشاهدها المشاهد في المسرح ، ويتم التحكم من خلالها في حجم الممثل علي الخشبة ، " فالمساحة (الفراغ) التي تؤطرها الكاميرا ، والتي تعرض صورتها علي الشاشة ، يمكن عرضها وإظهارها بلقطات مختلفة ، ومن زوايا متعددة ، كما يمكن تركيبها وإعدادها "([1]).

كما أن المسرحية المسجلة للتلفزيون ، أو المسرحية المعدة للتلفزيون خصيصاً ؛ يمكن في أي لحظة أن يتم فيها وقوع أحد الممثلين في الخطأ من إعادة ذلك المشهد مرة أخري وتسجيلها . والمسرحية التلفزيونية تتسم بالاقتصاد في الحركة السريعة ، والحركات المبالغ فيها ، وتحديد الحركة بإمكانيات الكاميرا وحركتها ، وحجم اللقطة التي يتم التعامل معها في تلك اللحظة ، فالممثل لا يستطيع أن يرتجل ، أو أن يخرج فيها عن النص المعد ، أو الحركة المرسومة له . وتعتمد بصورة أكبر علي تعبيرات الوجه ، وأسلوب التمثيل التلفزيوني الذي يبتعد عن المبالغة في الأداء ، أو حتى التعبيرات والحركات ، وكذلك في أسلوب الأداء الصوتي . وإن كانت المسرحية التلفزيونية لا زالت تحافظ علي الأسلوب المسرحي من ناحية الشكل ، والعرض علي

[1] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٢٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المسرح ، والالتزام بالخشبة والديكورات ، وترتيب حوادثها في ثلاثة أو أربعة أزمنة محددة " فوق المنصة مبتدئة ببداية الموضوع ، ومنتهية بإسدال ستار الختام "([1]).

٦- الديكودراما (الدراما التسجيلية – Docudrama) :

قد يكون من المفيد قبل أن نبدأ بتعريف الدراما التسجيلية ؛ أن نبدأ بتعريف الفيلم التسجيلي على عجالة لتتضح أمامنا الصورة . فوفقا لما عرّفه به (فلاهرتي) عميد الأفلام التسجيلية بأن : " الفيلم التسجيلي : هو فيلم الحقيقة ، حيث تتبع فيه القصة من واقع مجال حقيقي ، ويتم تصويره في الموقع الفعلي للقصة واستخدام الناس الحقيقيين الذين ينتمون إلى هذه القصة "([2]).

وهناك العديد من التعريفات التي تناولت الفيلم التسجيلي (Documentary Film) وأقربها على الصواب – بحسب ما يعتقد الباحث – التعريف الذي ورد في الموسوعة البريطانية الجديدة (The New Encyclopedia Britannica) بأنه : " نوع من الأفلام السينمائية غير الروائية ، بمعنى أنه لا يتضمن قصة ولا خيالا ، وهو يتخذ مادته السينمائية من واقع الحياة ، فيصور هذا الواقع ويفسر حقائقه المادية ، أو يعيد تكوين هذا الواقع وتعديله بشكل يعبر عن الحقيقة الواقعة ، هادفا بذلك إلى تحقيق غرض تعليمي ، أو غرض ترفيهي "([3]). ومن المهم للفيلم التسجيلي أن تكون فكرته الأساسية ذات قيمه اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية ، ويعتبر في حد ذاته أنه : معالجة سينمائية لواقع الحياة بقصد التحليل الاجتماعي ، أو نشر الوعي الثقافي والمعرفة .

" وقد ظهر مصطلح الفيلم التسجيلي ، لأول مرة في تاريخ الفن السينمائي في سنة ١٩٢٦، ضمن مقال نشر في مجلة (نيويورك صن) بقلم المخرج والمؤرخ السينمائي (جون جريرسون John Grierson) ، الذي استعمل كلمة (تسجيلي – Documentary) نقلا عن الكلمة الفرنسية (Documentaire) التي كان يطلقها السينمائيون الفرنسيون على أفلام الرحلات "([4]).

---

[1] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص١٩.

[2] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون ، لويس هيرمان ، ترجمة مصطفى محرم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٣ ، ص١٣٨ .

[3] – عشرون فيلما تسجيليا عن الحياة والفن في مصر ، تقديم احمد كامل مرسي ، تعليق صلاح حافظ ، تعقيب مختار السويفي ، ط١ ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ١٩٩٢ ، ص١٩ .

[4] – عشرون فيلما تسجيليا ، أحمد مرسي ، ص١٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الفيلم الديكودرامي ، أو الذي يحلو للبعض أن يسميه الفيلم شبه التسجيلي ، أو فيلم الدراما التسجيلية ، فهو أقل تمسكا بالأفكار التسجيلية الصارمة . " ففيلم (الدراما التسجيلية – Docudrama) ، يعتمد علي أحداث واقعية ، ومشاهد حقيقية ، يرصدها في صورتها الدرامية ، وأشخاصها الحقيقيين ، ويكون دور المخرج في هذا النوع من الأفلام هو : تنسيق المشاهد بطريقة توضح النمو المادي والزمني ، وتبرز التطور والحركة ، وتتمحور حول الصدام ، أو الصراع من أجل تحقيق أهداف بطل أو أبطال الفيلم . فالمخرج إذاً يلتقط الفكرة من بيئتها الواقعية ، ثم يضع خطة ، أو سيناريو ينظم تسلسل المشاهد أو الأحداث ، ليوصل فكرة أو رسالة للمشاهد "([1]). وهو هنا يعتمد على التسجيل ، ويمزج فيها الرمزية والواقعية ، فالمخرج هنا لا يسجل فقط، بل يسجل ويوثق، ويعيد ترتيب الوقائع، ويحقق في الأحداث، وينقب وراء الشخصية التي يتناولها، يستخدم أسلوب التمثيل للوقائع والأحداث التي لا تتوفر بصورتها الحقيقية ، أو التي لم يتم توثيقها عبر ممثلين محترفين ، ويلجأ أحيانا إلى استخدام الممثلين المحليين غير المحترفين في الأدوار الصغيرة فقط . " ويسمح بتطعيم لقطات قديمة لتزييف الواقع . ويخفف مصوروه قليلا من حماسهم المستمر لكمال الإضاءة ؛ ليسمحوا بنوع من آنية الجريدة السينمائية في إضاءتهم بالنسبة للمناظر الخارجية والداخلية "([2]).

وفي هذا النوع من الأفلام تنال القصة الأسبقية على مادة الخلفية ، بعكس الفيلم التسجيلي ، وهو يحاول تقديم مشابه للحياة دون تزييف وإن كان بعض المخرجين في بعض الأحيان يلجأ إلى تشويه الحقائق من أجل تقديم قصة تحظى بأكبر قدر من القبول . " ويعتبر الفيلم الإنجليزي (مقابلة عابرة) – على سبيل المثال – نموذجا للفيلم الشبه تسجيلي ، الذي سجل – دون رومانسية – أحداثا تبدو حقيقية في حياة اثنين حقيقيين من الناس ، بكل التفاصيل الواقعية للمكان الذي كانا يتحركان فيه ، كخلفية واقعية لغربتهما المعذبة "([3]).

وفي الفيلم الدرامي التسجيلي ؛ على الكاتب أن يتعمق في الخلفية التي سيقوم بتصويرها ، وعليه أن يزور الأماكن التي حدثت فيها القصة ، ويراقب الناس ، ويتحدث معهم ويبحث في مكتباتهم ، ويتعمق في حياة المجتمع وطبائعه ، ويدون ملاحظاته ، ويرصد من منهم يستطيع التمثيل في الفيلم المقترح ، والذين هم أنماط للبيئة .

---

[1] – في مرآة الثقافة الفلسطينية (مقالات في الأدب و المسرح و التلفزيون) ، نبيل خالد أبو علي ، دار المقداد للطباعة ، غزة ، فلسطين ، ط ١ ، سنة ٢٠٠٤ ، ص١٧٩ .

[2] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ص١٣٨ .

[3] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ص ١٣٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم على الكاتب أن يستكشف اللقطات التي ينوي وصفها ، والمواقع الملائمة لأحداث القصة التي سيتم تصويرها . كما يجب التنبه للتفاصيل الدقيقة من أقوال وأفعال يقوم بها الناس ، والتي يمكن أن تتطور إلى دور صغير في الفيلم . " لأن الاستخدام الذكي المؤثر لهذه التفاصيل ، هو الذي يصنع الفرق بين الفيلم التسجيلي الراسخ والفيلم الروائي المتوسط "([1]).

ويجب أن نراعي في الفيلم الديكودرامي أن يكون الحوار واقعيا للغاية ، وأن يبدو الميكروفون وكأنه سَجّل محادثات حقيقية ، ولكن مع مراعاة الاستخدام الموفق للاختيار المبدع . وأن يراعى فيه التصوير الواقعي الصادق ، وأن يتجنب فيه المؤثرات الزائفة ، أو أن تخفى بشكل معقول للسماح بأكثر ما يمكن من الواقعية ، وأن يراعي الكاتب كذلك عدم إعطاء الأسبقية للحبكة على حساب الشخصية ، ويسمح بوجود الحبكات الثانوية ، كما لا يجب الإفراط في تقديم الشخصيات الثانوية .

وقد اتضح هذا جليا في الفيلم الفلسطيني الذي أخرجه خليل المزين (العابرون على جلد غزة) ، واعتماده في طريقة تصويره على طريقة الديكودراما – حيث يتم الخلط بين اللقطات السينمائية واللقطات التسجيلية الخاصة بالحروب – ليجعلك تُصدق الفيلم وتتعايش معه .

٧- دراما البرامج (Dramatic Programs) :

ترتبط البرامج في الإذاعة والتلفزيون بالكتابة وعناصر الإنتاج بوجه عام ، وقد كانت البرامج الإذاعية في بدايتها يقوم بها شخص واحد هندسيا وصوتيا ، فهو المذيع والمهندس والمخرج ، والساهر على المتابعة والتقويم والتطوير ، ولكن مع زيادة ساعات البث صار من غير الممكن أن يقوم بهذه المهمة شخص واحد ، وبدأت عملية التخصص والابتكار والتعدد . وقد كانت البرامج في بدايتها سواء في الإذاعة أو التلفزيون ، " تقوم على الأحاديث ، التي يلقيها المتحدثون مباشرة على الهواء ، وكانت تهتم .. بالشؤون الدينية ، والخطابات السياسية ، والأنشطة الاجتماعية والفنية ، والحاجات الإعلانية ، وأخذت هذه البرامج تتشكل بأشكال مختلفة وباهتمامات متعددة ، وبدأت تنتظم في سياستها العامة "([2]).

وقد أصبحت البرامج تحتل جزءا مهما من اهتمام الجمهور ، وأخذت تتطور بتطور الوعي الثقافي والفني والعلمي ، وصارت موضع المتابعة والإعجاب والنقد كذلك . وهذا أدى

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ص١٤٠ .

[2] – مدخل إلى فن الراديو والتلفزيون ، حسين أبو شنب ، ط١ ، مكتبة دار المنارة غزة ١٩٩٨ ، ص٢٣١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بمنتجيها إلى الاهتمام بمضمونها وقدرتها على التأثير ، وإخراجها بالشكل المشوق والممتع الذي يهدف إلى " كسب الجمهور بمستوياته المختلفة وهي التي وصفت بأنها تتجاوز الحواجز الثلاثة ، الزمان والمكان والأمية ، ولذلك تعددت أساليبها لاستقطاب المستمع (والمشاهد) ، وتطورت هذه الأساليب بين الأحاديث المباشرة ، والدراما ، والفكاهة ، والمقابلة عبر الهاتف ، والندوات ، والريبورتاجات ، والتحقيقات ، واتخذت البرامج مسميات وعنوانين جذابة لإرضاء المستمعين والمشاهدين والتفاعل معهم وإغرائهم .. "([1]). وتعتبر البرامج الدرامية من الأشكال البرامجية الخلاقة التي تعطي للكاتب فرصة لإظهار مواهبه ومقدرته ، " ومن أكثر البرامج جذبا للناس ؛ لما يتوفر فيها من أساليب جذب وتلوين ومخاطبة للجمهور ، وتمثيل للشخصيات وفنون الإخراج والكتابة والإعداد "([2]).

والبرامج الدرامية تأخذ أشكالا ، وصورا عديدة ، فمنها ما يتضمن بعض المشاهد ، أو المقاطع الدرامية كما في برامج المسابقات المتعلقة بالشخصيات ، والتي يتم فيها تمثيل الشخصية بشكل درامي ، أو برامج المشاكل الذي يعرض المشاكل الاجتماعية ، ويطلب حلا لها كمثل برامج (أريد حلا) . ومنها البرامج التي يكون فيها البرنامج كله دراميا ، يعتمد على التمثيل كما في البرامج التعليمية والإرشادية ، وبالأخص تلك التي تتعلق منها في توصيل المعلومة للطلاب ، أو الطبقات الدنيا في المجتمع ، كالمزارعين في برامج الإرشاد الزراعي ؛ بحيث يتم اللجوء فيها إلى عرض المشكلة من خلال مشهد درامي ، يعرض جوانب المشكلة بشكل مبسط ، يعتمد أسلوب الحوار المباشر بعيدا عن البلاغة الخطابية ، أو اللغة الصعبة ، ويهتم بالموضوع لا بالشخصية ، و تكون الحبكة فيها بسيطة بعيدة عن التعقيد .

٨- الصور المتحركة والعرائس(Animation and Puppets):

الرسوم المتحركة : هي نوع من الأفلام تعتمد في تنفيذها على الرسوم التي يتم رسمها على يد فنان متخصص ، بآلية معينة ، ويتم تحريكها على الشاشة . فأفلام الرسوم المتحركة (Animation) هي : " الأفلام التي تعطي الحركة ، والحياة إلي الأشياء الساكنة ، وغير الناطقة ، مثل الرسومات (Drawings) ، أو العرائس (Puppets) ، اعتماداً على خاصية استدامة الرؤية (Persistence of vision) ، وتوهم الحركة "([3]).

---

[1] – مدخل إلى فن الراديو والتلفزيون ، حسين أبو شنب ، ص٢٣٧ .

[2] – مدخل إلى فن الراديو والتلفزيون ، أبو شنب ، ص٢٥٧ .

[3] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٢٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونظرية استدامة الرؤية هي : النظرية التي قامت عليها نظرية السينما ، والتي تتلخص في : أن الصورة المتكونة لجسم ما علي شبكية العين ، تبقي عليها فترة زمنية قصيرة ، تبلغ ١٢/١ من الثانية بعد زوال الجسم المكون لهذه الصورة ، فلو عرضنا صورة أخري مشابهة للصورة الأولي خلال الفترة الزمنية السابقة، فتتابع هذه الصورة يعطنا الإحساس بالحركة ، " و لما كانت الصور الثابتة تعطي تتابع أوضاع الحركة ، وليس استمرارها ، فإن مخ المشاهد هو الذي يحيل الثوابت هنا إلي حركة مستمرة ، فيما يسمي بانطباع النظر (Persistence of vision) وإن كان هذا التفسير لا يعطي الكلمة النهائية في الأمر ، فهناك نظرية أخري تسمي (Phi-Phenomenon) ، أو (Acceptance of Phenomenal identity) تعطي تفسيراً آخراً ، أو تتمة للنظرية السابقة "([1]).

ومن المعروف أن محاولة تحريك الرسوم المتحركة ، قد سبقت اختراع السينما بزمن بعيد . " فمنذ فجر التاريخ ، والرسام القديم يحاول إضفاء الحركة على رسومه ، لكي تبدو حية . ولما رغب رجل الكهوف في تسجيل تاريخ حياته ، وتركه لأبنائه وأحفاده ، حاول أن يحفر على جدران الكهف ، صورا حية للأحداث التي عاصرها ، وحاول بكل ما أتي من روح ابتكار ، أن يجعلها متحركة . وكان من أروع هذه الرسوم رسما لثور له أرجل كثيرة في أوضاع مختلفة ، تعبر عن تفاصيل حركات السير بالنسبة للثور "([2]). والرسوم المتحركة عالم سحري يعيشه الكبار قبل الصغار ، عالم من الخيال الممتع يعيشه المشاهد – وبالأخص الأطفال – بكل مشاعره وأحاسيسه ، فيدخل إلي عمق العرض الدرامي المتحرك ويتوحد مع شخصياته .. يشعر كأنه واحد منهم فيرتبط بهم ارتباطاً وثيقاً ، يقلدهم ويتقمص شخصياتهم ، هكذا نري أطفالنا وهم يعايشون (توم وجيري ، وميكي ماوس ، ودونالد دوك ، وباباي ، وأبطال الديجيتال.. وغيرهم) .

وتاريخ الرسوم المتحركة (Animation) يرجع إلي ما قبل ظهور الرسوم المتحركة (Motion Pictures) ، وهي ما عرفت برسوم الفانوس السحري ؛ حيث أن تحريك الرسومات بسرعة من خلال الفانوس السحري يعطي إحساساً بدائياً بالحركة ، حين تتحرك الرسوم أمامه ، " أما فيلم الرسوم المتحركة الحديث ، الذي تبلورت قيمته حالياً من النواحي التعليمية والعلمية والترفيهية ، فيتألف من صور الرسوم ، وليس من الرسوم نفسها ، وفي

---

[1] – دراما الشاشة ، حلمي المهندس ، ج١ ، ص١٥.

[2] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود سامي عطا الله ،ط١ ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص٤٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأشكال المبكرة من فيلم (الكارتون) الرسوم المتحركة ، وقد عمل أولها في انجلترا عام ١٩٠٤ ، وأعدت الرسوم بالريشة والحبر علي ورق أبيض ثقبت أطرافه بثقوب مناسبة ، تدخل فيها دبابيس التثبيت الموجودة علي كل من منضدة الفنان ، ولوحة النسخ الخاصة بآلة التصوير، ويحتوي فيلم الرسوم المتحركة الذي يستغرق عرضه علي الشاشة عشر دقائق علي حوالي عشرة ألاف (١٠.٠٠٠) صورة منفصلة "([1]). ولكن اليوم مع وجود الكمبيوتر ، وبرامج الرسوم المتطورة ، أصبح هذا الفن أكثر تطوراً ، حتى أن أفلام الرسوم المتحركة اليوم أصبحت تنافس – بل وتتفوق علي – أفضل الأفلام العادية ، لما أصبحت تملكه من عناصر الإبهار والإثارة .. بل إن الكثير من المشاهد التي كان من المستحيل أن يتم إنتاجها واقعياً ، أصبح الآن من السهل إنتاجها من خلال رسوم الكمبيوتر ، مثل أفلام الخيال العلمي ، وأفلام الفضاء .. وغيرها .

ومع بدايات القرن السابق دخلت دراما الصور المتحركة عالم الصغار ، والكبار وكان (أميل كوهل– Emil Cohl) الفرنسي عام ١٩٠٨ أول من قدم مسلسلة كارتونية ، حيث قدم مسلسلة عن (مغامرات رجل ضئيل الحجم) ، وقد تم رسمه باللون الأبيض في إطار أسود ، وفي عام ١٩٠٩ قدم (وينسور ماكاي– Winsor McKay) في أمريكا فيلما مرحاً باسم (جيرتي الديناصور المدرب) ، ثم قدم أول مسلسلة كارتونية باسم (غرق لوسيتانيا) . وكانت هذه الأفلام والمسلسلات غير ناطقة ، واستخدمت الموسيقي للتعبير عن المشاعر المتصاعدة ، وكانت هذه الموسيقي تعزف علي بيانو أثناء العرض مباشرة . وفي العشرينات من هذا القرن ، اشتهرت مجموعة من الشخصيات الكرتونية ، مثل شخصية (بيتي بوب – لماكس فليشر) ، وشخصية (القط فيلكس – لبات سيلفان) .

" وعندما تم إدخال الصوت ، أصبح في إمكان المخرج تقديم تصوير كامل للأحداث ، وإعطاء التأثير المطلوب تماماً ، وقد استخدم بنجاح في عدد من الأفلام التجريبية في أوروبا ، وبصفة خاصة في ألمانيا وفرنسا وبريطانيا ، كما استخدمت (الصور الظلية– Silhouette) ، و(العرائس– Puppets) بواسطة أفضل فناني الرسوم المتحركة الأوروبيين ، مثل (لوت رينجر) في ألمانيا ، و(برثولو بارتوشي) في فرنسا ، و(جورج بال) ، في هولندة "([2]).

---

[1] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٢٦ .

[2] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٣٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي أمريكا أصبح (والت ديزني – Walt Disney) أشهر ، وأكثر فناني الرسوم المتحركة نجاحاً ، فمع بداية استخدام الصوت عام ١٩٢٨ أنتج أول أفلام (ميكي ماوس – Mickey Mouse) ، و(الباخرة ويلي– Steamboat-Willie) ، ومع إنشائه استديو خاص بالرسوم المتحركة قدم شخصيات أخرى ، مثل (دونالد دك – Donald-Duck) و(بلوتو - Pluto) ، كما قدم (ولت ديزني) مجموعة من الأفلام الكرتونية الطويلة ، مثل (البيضاء كالثلج والأقزام السبعة – Snow White and the seven Dwarfs) عام ١٩٣٧ ، ثم قدم سلسلة (فانتازيا – Fantasia) عام ١٩٤٠ ، وهي ثماني حلقات تقدم الموسيقي الكلاسيكية .

وفي عام ١٩٣٣ بدأ (ماكس فليشر– Max Fleisher) المنافسة مع (والت ديزني) ؛ حيث قدم في عام ١٩٣٣ سلسلته الشهيرة (باباي– Papeye) ، وقد كانت تتكون من ٢٥٠ حلقة ، وفي عام ١٩٣٧ ابتدع (تيكس أفيري– Tex Avery) شخصيتي (توم وجيري– Tom and Jerry) بصراعهما الدائم الذي لا ينتهي . ومع بداية الستينات قدمت (ماري بوينز– Mary Poppins) عام ١٩٦٤ أفلاماً كارتونية تجمع بين الرسوم ، والممثلين الحقيقيين .

وتعتبر مهمة إنتاج أفلام الصور المتحركة مهمة صعبة ، علي الرغم من التقنيات الحديثة التي دخلت في إنتاجها ، وتوفير الكمبيوتر لإمكانيات كثيرة كانت في السابق يتم تنفيذها يدوياً ، ولكن يمكننا وضع صورة تقريبية للمسألة ، لنعرف حجم الجهد المبذول في ذلك ، حيث أن الاعتماد الأساسي في عملية الإنتاج يقوم علي الفنان – فنان الرسوم المتحركة – والذي يقوم بعملية رسم مناظر وشخصيات الفيلم ، بشكل تدريجي ومتوالي ، يشبه إلي حد كبير التدرج الطبيعي في حركة الأشياء في الحياة ، ولكنه في الغالب يلجأ إلي رسم هذه المناظر ، وهذه الشخصيات ، في تجريد واضح ، وبساطة واضحة ، مع إضافة شيء من المبالغة في حركة هذه الشخصيات ، كالمبالغة في ضحكتها ، أو انحنائها ، أو دوران الرأس مع مبالغة كذلك في نسب حجم الأشياء بما يخالف الواقع ، فنراه يرسم أقدام عملاقة لجسم ضئيل ، أو رأس ضخم لأقدام صغيرة .. وهكذا . وهذا يمكنه من إعطاء التأثير الدرامي الذي يريده .

وفنان الرسوم المتحركة يقوم بجهد كبير ، وإن كان هو ليس وحيداً في هذا الجهد حيث أن بداية العمل تبدأ بفكرة مثيرة وخلاقة ، ثم إعداد سيناريو خاص يتم فيه وضع الحوار المناسب ، وتقطيع المشاهد وتحديدها ، وتحديد اللقطات المطلوبة ، ومن ثم إعداد سيناريو إخراجي للقصة وهو ما يعرف في الصور المتحركة (برسومات التتابع) ، وهو المصطلح المعروف بمصطلح (Story board) ، وفيه تضاف رسومات أو صور للتعبير الحواري ، وإبراز التكوين وحجم المناظر.. وذلك في حدود إطار الصورة حسب تسلسل السيناريو، ووضع الحوار المناسب لكل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شخصية . وكذلك إعداد الموسيقي والمؤثرات الصوتية ، " ثم يقوم المخرج مع فنان الرسوم المتحركة – الرسام – بتنفيذ السيناريو ، حيث يتم تسجيل الأصوات والمؤثرات الصوتية ، والحركات الموسيقية قبل تنفيذ السيناريو ، لأن حركة الشخصية تتبع الصوت ، وصفاته في شتي الحالات من فرح وسرور إلي حزن وغضب ، أو خوف ورعب .. والحقيقة أن مخرج أفلام الرسوم المتحركة ، وكذلك الرسام فنان الرسوم المتحركة ، لابد أن يكونا من الذين يجيدون فن التمثيل ؛ لكي يستطيعا تصور أداء وحركة وانفعالات وأصوات شخصيات الفيلم الكارتوني ، بل إن الرسام فنان الرسوم المتحركة ، يجد نفسه ملزماً بتقمص الشخصيات التي يرسمها ، ويتوحد معها ، ويعيش مشاعرها ، وانفعالاتها لكي يقوم برسمها رسماً صحيحاً "([1]).

ويشارك في عملية الإنتاج إلي جانب طاقم الإعداد الفني والدرامي ؛ طاقم آخر متخصص في التقنيات والمؤثرات البصرية من متخصصي الكمبيوتر ، والذين لا بد وان يتوفر فيهم حداً معيناً من الحس الفني والدرامي ؛ لكي يستطيعوا أن يساعدوا المخرج والفنان في تطبيق وأداء مهمتهم علي خير وجه ، وبما يخدم فكرة العمل وخطه الدرامي السليم .

ولعل الأهم في فيلم الرسوم هو اختيار القصة ذاتها ، حيث أننا جميعاً ندرك أن فيلم الرسوم المتحركة يعد – عادة – لهدف تربوي أو تعليمي أو تثقيفي ، وكذا ترفيهي للأطفال ، أي أنه في البداية والنهاية لابد وأن يحمل رسالة ذات مضمون إيجابي للطفل ، وبطريقة ممتعة ومشوقة ، ولذ فإن أغلب الاعتماد في ذلك يكون علي الحكايات الخيالية والأسطورية ، والخيال العلمي ، مع الاعتماد الأكبر علي قصص الصراع الدائم بين الخير والشر ، والتي ينتصر فيها الخير دائماً .

٩ – دراما الأغاني :

لقد ارتبط الغناء بالدراما منذ بدايته الأولي ؛ بل لقد احتل الغناء الجماعي ، أو فرقة المغنيين (الجوقة) في مبدأ الأمر المكان الأول في المسرح اليوناني . " ولقد نشأ هذا الغناء الجماعي من الأناشيد الخاصة التي كانت تقال تشريفاً للإله (ديونيسيوس) ، ثم أخذ بعد ذلك دور ممثل حقيقي . وكان من شأن هذا الغناء بين فصلين من المسرحية أن يلخص الإحساس ، أو الانطباع الذي يحدثه المنظر ، وذلك كالأفكار الدينية ، والمخاوف ، والآمال ، والدروس الأخلاقية "([2]). ولكن شيئاً فشيئاً بدأ دور الغناء الجماعي داخل الدراما المسرحية تقل أهميته ،

---

[1] – الدراما المرئية ، شكري ، ص٢٨ .

[2] – نظرية الأنواع ، بينتلي ، ص٢٢٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حتى اختفي تماماً مع عصر الدراما الكلاسيكية الفرنسية ، وبدا وجوده داخل الدراما يعتبر أمراً شاذاً. ولكن – نحن هنا – عند حديثنا عن دراما الأغاني لا نقصد بذلك مطلقاً الأعمال الدرامية التي يدخلها عنصر الغناء كجزء من البناء الفني للنص الدرامي ، أو حتى الأعمال الدرامية الغنائية ، كالمسرح الغنائي الذي يستخدم الغناء بدلاً من الأداء الحواري بين الشخصيات ، والذي نسوق مثالاً له المسرح الغنائي للأخوين رحباني والسيدة فيروز. ولكن ما نقصده هنا هو تلك الأغاني التي يعبر عنها بمشاهد درامية ، بمعني أوضح أن دراما الأغاني التي نعنيها هي : أن يتم أداء الأغنية بطريقة درامية ممثلة ، حيث يتم أداء الأغنية مصحوبة بمشاهد درامية ممثلة تعبر عن القصة ، أو الحالة التي تصفها الأغنية ، أو تعبر عنها ، وهي أقرب ما يكون إلي ما نراه في كثير من أغاني الفيديو كليب الحديثة ، حيث يقوم المغني بأداء الأغنية ضمن مشاهد درامية يؤديها المغني ، وآخرون بصورة قصة درامية تعرض كخلفية تروى بالأداء التمثيلي قصة الأغنية . وتصبح الأغنية وكأنها عمل درامي متكامل ، يروي بالصورة موقفاً ، أو مواقف درامية تتسم بسمات درامية كآي عمل درامي أخر ، لكن يحل فيها الغناء محل الحوار.

وقد يكون هذا العمل منفرداً ، أي أن الأغنية منفردة لوحدها ، وليست ضمن سياق درامي أخر مثل فيلم ، أو تمثيلية ، أو حتى مسرحية – كما نري في الأغاني الحديثة التي تصور بطريقة ما يعرف بأغاني الفيديو كليب – أو ربما تكون هذه الأغنية ضمن سياق درامي ، ولكن تعرض في أدائها جزءاً من مشاهد العمل الدرامي ، كأن يغني المغني أغنية حزينة عن خيانة حبيبة له ، وهو يغني يبدأ في تذكر مشاهد الخيانة ، وكأنها تمر أمامه بطريقة الفلاش باك ، وتروي الصورة المصاحبة لمقاطع الأغنية قصة هذه الخيانة من بداياتها إلي نهاياتها ، وتكون هذه الأغنية جزءاً من سياق الحبكة ، وقطعة أصلية في السرد ، وليست إضافة زائدة ، ولا مقطعاً منفرداً لا يرتبط بالسياق العام ؛ كأغنية مغني في العمل الدرامي حيث يقوم بأداء الأغنية في فرح ، أو نادي ليلي يسهر فيه البطل ؛ فلا تعتبر الأغنية هنا وما يصاحبها هو ما نقصد في دراما الأغنية . فمع ظهور السينما بدأت تظهر الأغنية الدرامية والتي كانت تعتبر جزءاً من السياق الدرامي لقصة الفيلم ، حيث بدأ الاهتمام بتقديم الأغنية بالصوت والصورة ، ولا نقصد هنا صورة المغني الذي يقف ويغني كما أسلفنا ، ولكن صارت الأغنية تمثل ، وتأخذ الطابع الدرامي ، حيث أن الصورة المصاحبة للأغنية صارت عبارة عن مشهد تمثيلي درامي .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٠- دراما الإعلانات (Advertising) :

يلعب الإعلان دورا مهما في حياتنا ، فهو أحد الأنشطة الإعلامية التي لا غنى عنها للأنشطة الاقتصادية من صناعة وتجارة وخدمات ، وهو مهم كذلك بالنسبة للمؤسسات والمنظمات الخيرية غير الربحية ، والتي بدون الإعلان عن مجهوداتها فلن تحصل على الدعم المجتمعي ، والتمويل المادي اللازم لاستمرارها في عملها وأدائها لرسالتها. وليس من السهل وضع تعريف دقيق للإعلان ، فهناك تعريفات كثيرة له ، ولكن من أحسن التعاريف التي وُضعت حديثا ، ما وضعته جمعية التسويق الأمريكية : " الإعلان هو مختلف نواحي النشاط التي تؤدي إلى نشر ، أو إذاعة الرسائل الإعلانية المرئية ، أو المسموعة على الجمهور ، بغرض حثه على شراء سلع ، أو خدمات ، أو من أجل استمالته إلى التقبل الطيب لأفكار ، أو أشخاص ، أو منشآت مُعلن عنها "([١]).

وصناعة الإعلانات هي : فن من الفنون القديمة قدم التاريخ ، فقد بدأ الإعلان على أشكال تطورت بمرور القرون ، حتى أصبح فن الإعلان كما نعرفه الآن ، حيث بدأ مع بدء المدنية ، ولازم حاجة الإنسان إلى تبادل السلع ، حيث صار من الضروري الإعلان عن هذه البضائع . وكانت المناداة هي أولى وسائل الإعلان التي استخدمت في العصور القديمة في المدن مثل : بابل ، وأثينا ، وروما .. ولم يكن الأمر مقتصراً على الإعلان على البضائع والسلع ؛ وإنما أيضاً للإعلان عن أخبار معينة وأحداث بذاتها ، مثل وصول القوافل وأنواع البضائع الآتية معها ، وأسماء التجار ووصول السفن ، ومن أبرز أشكالها :

١- " المنادي الذي كان يوفده الحكام من ملوك وأمراء ، والذي كان يتجول في الأسواق يجمع الناس حوله بقرع الطبول ليبلغهم برسالته .

٢- الدلال في الأسواق ، والذي كان يجتهد قدر استطاعته في جذب الناس لبضاعته ويخبرهم بمزاياها ، ويخفي عيوبها ويقوم بتجميلها قدر المستطاع ، حتى يزايد الناس عليها "([٢]).

---

[١] - فن الإعلان الإذاعي- أحمد عبد الفتاح سلامة ، من الموقع الإلكتروني :
http://www.kl28.com/books/showbook.php?bID=28&pNo=8#start

[٢] - ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة ، من الموقع الإلكتروني :http://ar.wikipedia.org/wiki/

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم أصبحت المناداة في العصور الوسطى مهنة منظمة لها نقابة ورئيس . ففي القرن الثاني عشر كان المنادون في المدن الأوربية ؛ هم الوسيلة الوحيدة التي يستخدمها كبار التجار. ومع التطور الكبير الذي صاحب الثورة الصناعية ، وظهور الطباعة ظهر الإعلان المكتوب ، والذي كان بمثابة حدثا غير مسبوق في عالم التجارة ، واختفي أسلوب المناداة القديم ، وكان لانتشار التعليم نصيب في تقدم الإعلان المكتوب ، فالإعلان المنشور في الصحف هو الذي فتح الطريق واسعاً أمام الإعلان الحديث . " وبظهور الإذاعة في الربع الأول من القرن العشرين ، لم تلبث هي الأخرى أن استخدمت كوسيلة إعلانية ، وجاء من بعدها التلفزيون وأصبح هو الآخر يخدم أغراض الإعلان ، كذلك استخدمت السينما في تقديم الرسالة الإعلانية "([1]).

والإعلان فن يتطور ذاتياً مع التطور التقني الذي نصل إليه ، فمع تطور أنظمة التصوير والمونتاج ونظم الحوسبة الحديثة في عالمنا اليوم ، أصبح تصميم الإعلانات ، وإخراجها به من التطور والجاذبية الشيء الكثير. وبوجه عام فإن نجاح الإعلان يعتمد على قدرته على إقناع الجمهور المستهدف وتلبية رغباتهم وحاجاتهم ، " وهناك خمسة عناصر أساسية لتحقيق الإقناع في الإعلانات وهي : جذب الانتباه وإثارة الاهتمام ، وخلق الانطباع بوجود فكرة أو مشكلة ، ثم توضيح أبعاد الفكرة أو سبل علاج المشكلة ثم اتخاذ الفعل أو الحركة "([2]).

والواقع أن الإعلان في الوقت الحاضر ، يجب أن يجذب انتباه الجمهور من زحمة مشاغله ، ويعمل على إقناعه بسرعة حتى يحفزه على اتخاذ قرار وتنفيذه ، فالإعلان وحدة متكاملة من تحرير ، وصياغة ، وإلقاء ، وإخراج . لذلك ينبغي أن يكون التعاون تاماً بين محرر الإعلان ، ومخرجه أو مذيعه ، وكذلك ينبغي أن يكون المحرر مطّلعاً منذ البداية على مدة الرسالة الإعلانية ، والوقت المحدد لإذاعتها كي يمكنه ضبط قياس الكلمات ، وحسن اختيارها على نحو يتمشى مع نوع البرامج التي تسبقها ، والتي تليها .

وهناك تصنيفات عديدة للإعلان ، وذلك بحسب الموضوع ، أو الأسلوب ، ومنها بحسب الوسيلة ، فنرى منها : الإعلان التعليمي ، الإعلان الإرشادي ، أو الإخباري ، الإعلان الإعلامي ، الإعلان التذكيري ، والإعلان التنافسي . ومنها كذلك :

---

[1] – فن الإعلان الإذاعي- أحمد عبد الفتاح سلامة ، من الموقع الإلكتروني :
http://www.kl28.com/books/showbook.php?bID=28&pNo=8#start

[2] – مدخل إلى فن الراديو والتلفزيون ، حسين أبو شنب ، مركز دراسات وأبحاث الوطن ، غزة ، ١٩٩٨ ، ص٢٥٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الإعلانات المطبوعة : وهي الأقدم على الإطلاق بين فنون الإعلان ، وهي إعلانات الصحف والمجلات والدوريات والمنشورات والملصقات .
- الإعلان غير المباشر : ومنها الكتيبات والمطويات التي ترسل بالبريد لأشخاص بعينهم .
- الإعلانات الخارجية : إعلانات الشوارع والمعارض والإعلانات على جوانب الحافلات العامة .
- الإعلانات المسموعة : وهي الإعلانات الإذاعية التي تبث على موجات الأثير الإذاعي .
- الإعلانات المسموعة المرئية : وهي إعلانات التليفزيون وهي الأكثر انتشاراً الآن وكذلك إعلانات دور السينما .

وتساعد الأفكار المبتكرة ، والأسلوب المميز في نجاح الإعلان وتفاعل الجمهور معه ، ويُراعى أيضاً أن تكرار الإعلان في اليوم الواحد في فترات متقاربة ؛ حتى نضمن وصول الرسالة الإعلانية إلى أكبر عدد من المستمعين . " ومهمة الإعلان الإذاعي هي تعريف الجماهير بالسلعة ومميزاتها ، ووصف استعمالاتها ، وخلق جو الثقة بها على شرط أن يمتاز بالجاذبية والتشويق ، وعنصر الاعتدال ، والبعد عن التهويل والمبالغة . كذلك يجب أن يتصف بالجاذبية والابتكار. ومن الوسائل الحديثة الممتعة ، والتي تلاقي نجاحاً كبيراً ؛ وسيلة اختيار قوالب فنية متميزة مثل القصة ، والأغنية الخفيفة في الإعلان "([1]).

وقد لجأ العديد من جهات إنتاج الإعلان إلي اعتماد القالب الدرامي في إنتاج الإعلان المرئي ، والمسموع خاصة ، ونحن نعلم حجم ارتباط الجمهور ، وتفاعله مع المواقف الدرامية عنها من الوسائل ، والطرق الأخرى ، حيث تمتاز الإعلانات التي توضع في قالب درامي بالمتعة والتشويق ، وخاصة إذا صيغت بطريقه فنية بعيدة عن المباشرة والتسطيح . وقد لعب الإعلان التلفزيوني دورا كبيرا في نشر هذا النوع من الإعلانات ؛ حيث أن اعتماد التلفزيون على الصورة أسهم إسهاما مباشرا في اعتماد الأسلوب الدرامي في صياغة الإعلان وانتشاره ؛ بل إننا يمكننا القول أن أغلب الإعلانات التلفزيونية قد صارت تعتمد هذا النوع من الإعلان .

---

[1] – فن الإعلان الإذاعي- أحمد عبد الفتاح سلامة ، من الموقع الإلكتروني :
http://www.kl28.com/books/showbook.php?bID=28&pNo=8#start

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى مصمم الإعلان الدرامي أن يراعي في عمله كل ما يجب أن يمتاز به المشهد الدرامي من خصائص ومميزات ، وأن يراعي أن يوصل رسالته الإعلانية خلال الزمن اليسير المتاح له والذي لا يتعدى الدقيقة ، وأن يضمن هذه الرسالة كل ما يريد قوله من وصف للسلعة وجهة إنتاجها ومميزاتها الأبرز ، بعيدا عن الحشو والإطناب وبلغة رشيقة سلسة ، وبصورة صحيحة مشوقة ، وحبكة ممتعة ، وأن يهتم بتكثيف الدلالات بعيدا عن الغموض والتشويش ، لأن الإعلان يجب أن يمتاز بالوضوح الشديد والتحديد الدقيق لكل المعلومات التي من شأنها أن تصل إلى المستهلك . والإعلان الدرامي يعتمد في إنتاجه – كذلك – على ما يعتمد عليه أي شكل من أشكال الدراما الأخرى سواء من ناحية الصياغة وكتابة السيناريو ، أو من ناحية التنفيذ والإنتاج والتقنيات والأجهزة المستخدمة في التصوير والمونتاج .

ويمكن القول إن الإعلان الدرامي : هو عبارة عن فيلم أو مشهد تمثيلي قصير ؛ يهدف إلى الترويج والإعلان عن أفكار أو خدمات أو سلع تجارية معينة ، بالصوت أو الصورة ، أو الاثنين معا ، ويمتاز بكل ما يجب أن يمتاز به الإعلان من مميزات وصفات ، ومعتمدا على كل ما يجب أن يمتاز به الموقف الدرامي من تشويق إمتاع وإبهار ، عبر استخدام الأساليب الفنية ، والتقنية التي تسهم في إبرازه بالصورة المطلوبة ، والمقبولة للجمهور المستهدف ، لكي يتفاعل مع الرسالة الإعلانية ، وينجذب نحوها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث

البناء الفني للدراما التلفزيونية

إن الدراما التلفزيونية مثلها مثل سائر الآثار الفنية الأخرى ، من الواجب أن تكون هيكلاً كاملاً ، تتسم بالوحدة ؛ أي تحتوي عل بداية ووسط ونهاية ، أو بتعبير آخر تحتوي علي العرض ، والعقدة ، والحل . فالدراما التلفزيونية باعتبارها قصة لحدث ؛ لابد وأن يكون لها مظهر بقية أنواع الدراما الأخرى من ناحية اشتمالها علي :-

١- العرض والتغيرات الفجائية :

وتكمن مهمة العرض والتغيرات الفجائية التي يتعرض لها البطل في أن يحاول أن الكاتب أن يبين لنا الموضوع ، ويقدم لنا المعلومات الضرورية لتوضيح القصة التي يدور حولها العمل الدرامي ، فيعرض لنا المكان والزمان ، والفكرة العامة عن الحدث ، فنحن لن نستطيع أن نهتم بالشخصيات ، ولا بالحدث ما لم ندرك الأسباب ، والمقدمات لذلك الحدث ، وما دمنا نجهل هؤلاء الأشخاص من أين يجيئون ؟ وإلي أين يذهبون ؟ أو بيان الناحية السائدة في أخلاقهم الطبيعية ، وبالطبع فإن هذا العرض ينبغي أن يتوفر فيه الشكل الدراماتيكي من ناحية طابعة اللاشخصي ، وأن يترك الكاتب أشخاصه يعبرون عن أنفسهم بطبيعية ، ودون تكلف ، كل بلغته الخاصة التي تناسب طبيعته ، ومكانته الاجتماعية ، ويدعهم يحيون حياتهم الخاصة . كما يجب عليه : " أن يترك جانباً أذواقه ، وأفكاره ، وحتى ما لديه من عقائد لكي يستطيع أن يدخل في روح أبطاله . ويجب عليه كذلك : أن يفترض ما لديهم من أفكار ، وإحساسات تتناسب مع مكانتهم الاجتماعية "([1]).

كما أنه يجب أن يقوم بإلقاء ضوء بسيط علي الحوادث التي ستجري " يكون هذا الضوء بدرجة تكفي لكي نفهم الموضوع ، ونشعر سلفاً بأهميته ، ولكنه لا يكون من الوضوح بدرجة نستطيع بها أن نكشف كل السر الذي يحوم حول الرجال والأشياء ، وهي علي وشك الدخول في خصام . ويجب أن يترك جانبا مجهولا ، وألا يرفع سوي الستار الذي سوف ينكشف تدريجياً

---

[1] - نظرية الأنواع ، فينسنت ، ص٢٠٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن روح الأشخاص ، وعن الحوادث المتوالية "([1]). وهذه الأحداث ليس من المألوف أن تجري بشكل واحد ، وفي اتجاه واحد ، ولكن عليها أن تكون كغيرها في الحياة ؛ إما متعارضة ، أو متباطئة ، أو مسرعة بسبب ما يعترضها فجأة من حوادث غير منتظرة ، فما الحدث إلا تغيرات فجائية طارئة علي أشخاص الدراما . " وأخيراً إذا كان العرض من لوازمه السرعة ، فإن هذه الصفة تصبح علي وجه الخصوص ضرورية في نوع هو موضوع اختصار وتركيز"([2]).

٢- العقدة :

وهي اللحظة التي يصل فيها المشاهد إلي الحيرة في تحديد اتجاه سير الأحداث ، بحيث تتعادل الكفاءات المتعارضة ، والأحداث المتعارضة ، " ويمكن تحديد العقد بأنها المكان من القصة الذي يستحيل أن نري فيه كيف تنتهي القصة "([3]). وعلي الكاتب أن : " يخلق سلسلة من المواقف التي تحدث فيها تغيرات في توازن القوي تمس الشخصية الرئيسية ، والقوي التي تهددها .. وعلي الكاتب أن يوجد مجموعة من التعقيدات التي تعترض البطل في الوصول إلي الهدف "([4]).

٣- الحل :

ووظيفة الحل الأساسية هي أن يبين لنا ماذا حدث نتيجة للصراع ، ويبين لنا مستقبل الشخصيات الأساسية في العمل الدرامي ، وبما أن العمل الدرامي كله عبارة عن تقليد لحادث كلي يقوم به مجموعة من الأشخاص ، فإن هذا الحادث لا يعتبر منتهياً إلا حين ندرك أبعاد الموقف الذي يعيشه هؤلاء الأشخاص . فالكاتب الدرامي عليه في نهاية عمله : أن يجيب علي كافة التساؤلات التي كانت تدور في ذهن جمهور المتفرجين علي مدار سير الأحداث ، وعليه أن يراعي في معالجته لأحداث القصة التي يقدمها ؛ أن لا يقدم للناس ما يتعارض مع مبادئهم ومعتقداتهم ، وعاداتهم وتقاليدهم ، وأن يراعي القيم الإنسانية المتعارف عليها لدي جميع الناس . كما يفضل أن يجعل الحل نابعاً من صلب قصته نفسها ، لا من شيء آخر ، أو من شخص أجنبي غريب عن الحدث .

---

[1] – نظرية الأنواع ، فينسنت ، ص٢١١ .

[2] – نظرية الأنواع ، فينسنت ، ص٢١١.

[3] – المرجع السابق ، ص١١٧.

[4] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعبقرية المؤلف الدرامي تكمن في أن ينسي نفسه تماماً ، ويترك لأشخاص قصته الفرصة كي يحيوا حياتهم الخاصة ، ويتحدثوا بلغتهم الطبيعية ، ويتركها تنمو وتتحرك وتسير أمامه بشكلها الخاص ، وملامحها الخاصة ، ويترك الميل الطبيعي للشخصيات يسير حتى النهاية لتنتهي في شكل دراما . وإلي جانب هذه السمات العامة التي تشترك فيها الدراما التلفزيونية مع بقية أنواع الدراما ، فإن للدراما التلفزيونية خصوصيتها التي لا نستطيع أن نتجاوز عنها . فعلي سبيل المثال : علينا أن نراعي في الدراما التلفزيونية خصوصية الجهاز الذي تعرض من خلاله ؛ وهو التلفزيون ، والذي من قيوده : " أنه لا يمكن أن يزيد عن فردين علي شاشته كما أننا لا نستطيع أن نزيد في الكلام ، إلا أن التلفزيون يستطيع أن يتجاوز حدود الوقت والمكان ، فالتلفزيون يمكن أن يغير الأماكن بمرونة خلال دقائق ، أو حتى مع المشاهد ، كذلك فاستخدام التكنيك الإلكتروني يتسع للوقت والمكان ، وبالتالي يمكن تغيير الأماكن والوقت بسهولة ويسر "([1]). كما أن من الأمور المهمة في بناء الدراما التلفزيونية ؛ هو شد اهتمام المتفرج وإثارته ، وهذا يكون من خلال مجموعة من المركبات التي مهمتها إثارة المشاهد ، وشد اهتمامه وتشويقه ، من خلال حبكة متينة ومميزة ، تربط بين أحداثه ، وشخصياته ، وبنائه الكلي . (وهي ما سنعمل علي توضيحها في الفصول القادمة بإذن الله) . ولعل من أهم نقاط البناء الفني للدراما في التلفزيون هي :-

اختيار الموضوع :

فلكل عمل درامي موضوع ، واختيار الموضوع المناسب هو عمل ليس بالسهل ، فلو نجح الكاتب الدرامي في اختيار الموضوع ، فستصبح بقية خطوات بناء العمل أسهل ، ومن واجبات كاتب الدراما التلفزيونية : " أن يدرس مشاكل الناس ، وأن يكون متفهماً للمناخ النفسي للعصر الذي يعيش فيه ، حتى يستطيع أن يعبر عن الناس ؛ خلال زمن بعيد "([2]). ويتمتع الكاتب دائماً بحق (الاختيار) في تقرير الأداء الدرامي للقصة ، ويتحمل (مسؤولية) هذا القرار.. " إن فكرة في صحيفة ، أو في أخبار التلفزيون ، أو في حدث يقع لصديق أو قريب ، قد يكون موضوعاً .. وفي الوقت الذي تبحث أنت فيه عن موضوع ، لابد أن يكون هناك موضوع يبحث عن كاتب"([3]).

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص١٣٦.

[2] – البناء الدرامي ، رضا ، ص١٣٧.

[3] – السيناريو ، سد فيلد ، ترجمة سامي محمد ، مكتبة مدبولي ، دار المأمون ، بغداد ، ط سنة ١٩٨٩ ، ص٣٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأفضل المواضيع هي ما كانت قريبة من الناس ، من عواطفهم ، من مشاكلهم ، ومن معتقداتهم ، وتعبر عن أرائهم ، ولا تتعارض مع ثقافتهم ، ولا عاداتهم الموروثة ، وأن تحتوي علي فكرة ، " والكاتب الكبير هو الذي يستطيع أن يطوع الأفكار المجردة إلي فكرة يدخل بها إلي الجمهور ، بشرط أن يتفهم هذا الجمهور الذي سيعرض عليه الفكرة ، يضاف إلي ذلك أن الدراما التلفزيونية يجب أن تعالج حياة الرجل البسيط ، وهذا لا يعنى أن تعالج موضوعات قليلة الشأن ، بل إنها قد تعالج جوانب علي أبعاد كبيرة من القيم العاطفية والفكرية والفلسفية "([1]).

ومن المميزات المهمة في البناء الفني للدراما التلفزيونية : أن يراعي الكاتب فيها التكاليف ، فلا يحاول أن يصوغ مشاهد تحتاج إلي ميزانية خيالية ، في حين أن قيمتها الدرامية متواضعة ، ولكن عليه أن يراعي طبيعة القصة وواقعيتها ، وأن تكون تكاليف الإنتاج طبيعية ومعتدلة . وعليه كذلك أن يراعي ويحدد الزمن التقريبي للعرض ، ويراعي المعايير الخاصة بسياسات البث التلفزيوني ، ويضع ذلك أمام عينية وهو يكتب ليساعد طواقم التنفيذ علي أداء مهمتهم في إخراج العمل ، وأن يراعي في عمله طبيعة الوسيط الذي يقدم عمله من خلال . وكذلك الشكل الفني الذي يقدم عمله من خلاله (فيلم ، تمثيلية سهرة ، مسلسل .. وغيرها) من الأشكال الدراما المعروفة . وكذلك نظام الإنتاج السائد وطبيعة الجمهور المستهدف ، ويحاول أن يضع في ذهنه تصور عن بقية العناصر الأخرى من نقاد وممثلين ، والمخرج وطريقه التعامل معه ، ويحاول أن يتخيل صور العمل أثناء تنفيذه ، وما يصاحبه من حركة وصور ومؤثرات صوتية وموسيقية وغيرها .

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص١٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

النص الدرامي وقواعد بنائه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

النص الدرامي

قواعد بنائه وطبيعته

تكمن عبقرية الكاتب في الرواية أو المسرحية ، أو أي شكل من أشكال الدراما المرئية ، أو المسموعة ، في " البراعة التي بها يبرز ويحرك تلك الحساسية الدائبة ، ذلك التكيف الذي لا ينتهي ، ذلك التعطش الذي لا آخر له . عليه أولاً أن يكتشف نهر العاطفة المحجوب ، ثم عليه أن يعمل كالمهندس جاعلاً سداً هنا ، ومسقطًا هناك ، مستغلاً على الدوام أقصى ما فيه من طاقة طبيعية "([1]). فالنص الدرامي – في أي شكل من أشكال الدراما ؛ مسرحية فيلم سينمائي مسلسل..وغيرها من أشكال الدراما المسموعة والمرئية : هو عبارة عن بناء منظم مترابط ، يتكون من مجموعة من العناصر الأساسية التي تتضافر مع بعضها وتتفاعل ، لتمنحه الشكل الدرامي المطلوب لعرض ممتع ومشوق ، يدفع بالمشاهير إلى المتابعة لأن البناء الدرامي هو : " ترتيب خطي لأحداث متصلة يقود إلى حل درامي "([2]). والنص الدرامي مهما كان شكله ؛ يقوم على" فكرة ينسجها الكاتب في حكاية محبوكة الأطراف ، تقوم على شخصيات تجسدها من خلال الحوار والصراع والأحداث ، والكاتب المبدع هو الذي لايهتم بعنصر من هذه العناصر على حساب العناصر الأخرى ، بل يخرج بينها جميعاً ، لتبدو في شكل منسجم وفي توازن تام "([3]).

وهذه العناصر المكونة للبناء الدرامي الفني لأي نص ، لايمكننا فصل بعضها عن بعض ، وما تفصيلنا لها كل واحدة على حدة إلا للمقارنة والدراسة ، ولكن في الواقع هي ليست عناصر مستقلة ؛ بل هي عبارة عن نسيج متلاحم لو انفصل منه عنصر تداعى البناء ، وفقد فاعليته . وترتيبنا لها لا يحمل أي معنى من التفضيل لأحدها على الآخر ، ولا للسابق على اللاحق ، ولكن حاولنا في هذا الترتيب أن نحقق التالي : أن العمل الدرامي يبدأ بفكرة ، هذه الفكرة تحمل

---

[1] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٤١ .

[2] – السيناريو ، سيد فيلد ، ص٢٦ .

[3] – المسرح الفلسطيني ، كمال غنيم ، ص٢٥٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أفكاراً 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 .

ويمكن تلخيص مفهوم العمل الدرامي كالتالي :

١- يبدأ العمل بفكرة تكون جديدة وخلاقة .

٢- هذه الفكرة تحمل معاني وأفكار مختلفة وتخدم هدف .

٣- وتعتمد على تصاعد في الأحداث .

٤- هذه الأحداث تنتظم وفق حبكة محكمة الصنع وممتعة .

٥- وتتضافر الأحداث معاً لتكون قصة .

٦- يعمل على نسجها شخصيات (فالشخصيات هي التي تحكي وتكون القصة) .

٧- من خلال صراع متعدد الجهات والأطراف .

٨- ويجري كل ذلك في حيز من الزمان والمكان .

فالعناصر المكونة للنص الدرامي عديدة ومتنوعة ، بل و تختلف أحياناً من عصر إلى عصر ، فتنقص أحياناً وتزيد أخرى ، ويقدم بعضها حيناً ويؤخر أحياناً . وسيحاول الباحث هنا أن يستعرض أهمها ، محاولاً أن يفصل أهم هذه العناصر ، والتي تكاد تكون موضع إجماع أغلب الدارسين لها على مدار العصور ، في مختلف أشكال التأليف الدرامي ، والتي تعتبر هي المكون الأساسي للبناء الفني في الدراما التلفزيونية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول

الفكرة (Subject)

تعتبر الفكرة هي اللبنة الأولى في صرح بناء العمل الدرامي ، فكل عمل درامي له فكرة أو هدف – أي له موضوع – ونحن حين 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 درامياً ، وهذا يعني التركيز على شخصياتك ، وعلى الحركة .. ومن الضروري أن تفرد لفكرتك العامة مقدمة درامية محددة . فهي تصبح نقطة البداية (للنص) الذي نكتبه "([1]). ولا يمكن أن توجد رواية بدون مادة أساسية ، والفكرة هي المادة الأساسية للرواية ، ولإنشاء رواية ضروري أن يراعى وجود فكرة واحدة واضحة يمكن التعرف عليها بسهولة ، ذلك لأن كل عمل درامي لابد أن يستند إلى فكرة تعالج موضوعاً معيناً . " ومن الأغراض التي تؤديها الفكرة هي ضمان المؤلف أن الرواية بها رأي أو قضية ، يمكن أن تستغرق تفكير الجمهور"([2]). 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 "([3]).

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 ، يوردها الناقد (عدلي سيد محمد رضا) نقلاً عن (مذكرات في قواعد كتابة الدراما لفتحي زكي) ، وهي :

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.

---

[1] – السيناريو ، سد فيلد ، ص٢٩ .

[2] – البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون ، عدلي رضا ، ص٥٧.

[3] – المسرح الفلسطيني ، كمال غنيم ، ص٢٦٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 عملاً درامياً ناجحاً.

ه – يجب أن تكون الفكرة مركزة وواضحة بالنسبة للجمهور ، وعلى سبيل المثال الفكرة في ماكبث هي الطموح، وفى عطيل هي الغيرة ، وفى هاملت هي الانتقام .. وفى روميو وجولييت هي حب الصبا "([1]).

ولان 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 يكون موضوعا لفيلم "([2]). 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 "([3]). 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 "([4]).

وقد انقسم الكتاب فيما بينهم إلي 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 تنسج حولها الأحداث "([5]). فعلي سبيل المثال ، الكاتب الدرامي (سد فيلد) يري : أن الشخصية هي : " مركز النظام العصبي لقصتك وروحها ، قبل أن تكتب كلمة عليك أن تعرف شخصيتك "([6]).

---

[1] – البناء الدرامي، رضا ، ص٥٧ ، ص٥٨ .

[2] – السيناريو ، سد فيلد ، ص٣٠.

[3] – السيناريو ، سد فيلد ، ص٣١.

[4] – المسرح الفلسطيني ، غنيم ، ص٢٦١.

[5] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٨.

[6] - السيناريو ، سد فيلد ، ص٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولكن الباحث يتفق مع ما ذهب إليه الباحث عدلي سيد رضا من " ضرورة وجود فكـرة للرواية ، مع شخصيات مرسومة جيداً ، بشرط ألا تطغي فكرة الرواية علي الشخصيات "([1]).

الفكر والمعني في النص الدرامي :

للفن والأدب رسالة ، وما من عمل مهما كان إلا ويسبقه فكر يندمج في ثناياه ، وله رسالة اجتماعية أو سياسية تقوم على تتبع معاناة الناس ورصدها ، وإصلاح خللها والتبشير بالمستقبل الأفضل ، " فالأديب مسئول سياسيا مثلما هو مسئول اجتماعيا وأدبيا ، وعليه أن يتابع الأحداث السياسية ، وأن يرقب عن كثب ، ويدرس في تدقيق كل الاتجاهات السياسية ، ويناصر منها ما يستحق المناصرة ، ويناهض ما يستحق المناهضة "([2]). وقل أن تجد إنساناً عاقلاً عارياً من الفكر، فالكاتب لديه أفكاره، والعمل يقدم فكرة ، وللجمهور فكره أيضا .

وموضوع الفكر في الفن عموما ، وفى الدراما خصوصا ، كان مثـار جـدل واسـع ، وكان – ولا زال – من أكثر المواضيع التي تحكمها الأهواء المسبقة ، وصار النزاع بين فكرة الفن للفن ، والغاية الأخلاقية للفن ، والباحث هنا ليس بصدد نقاش هذا الخلاف ، وإنما لأن أكثر النقاد والدراميين – خاصة في القرن العشرين – يعدون أن أفضل ما في الدراما ؛ هو خلوها من الأفكار ، جعله يفرد هذا المبحث لمناقشة مسألة الفكر والمعنى في الدراما ، وخاصـة ونحـن نستشعر أننا أحوج الناس لأن تكون أعمالنا الدرامية ذات رسالة وهدف ، وبعيدة عن العبثيـة والتهويمات الجانحة ، لأننا ننظر إليها على أنها وسيلة من وسائل دفاعنا عن ذواتنا ، عن حقنا ، عن تاريخنا وحاضرنا ، وطاقة أمل نحو مستقبل واعد ؛ لذا فإنها لن تستطيع أن تكون كذلك ؛ إلا إذا استطاع الأديب والفنان أن يقدرا عبء هذه المسئولية الملقاة على عاتق كل منهما تجـاه نفسه ووطنه ، واتجاه أمته ، فمصلحتهم لا تنفصل عن مصلحة شعبهم ، فلا يمكـن أن يكـون هناك مبدعاً بلا رسالة كما أنه لا يمكن أن يكون هناك إبداعاً حقيقياً بلا قضية . فالعمل الأدبي ، أو الفني إذا كان مرتبطاً بقضية ؛ فهو قادر على إثارة الاهتمام والجدل .

في حوار أجرته (يمنى العيد) مع الكاتب (عبد الرحمن منيف) في مجلة (الطريق – تشرين الثاني ١٩٨٥) ، تحت عنوان (في فن الرواية ومسألة السرد) ، يقول : " أعتقـد أن الآداب والفنون بصورة عامة أدوات محاربة ، وأدوات تغيير ، لكن بشكل غير مباشر . فمهمة

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٥٨.

[2] – النقد الأدبي في الوطني الفلسطيني والشتات ، حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ؛ ط١ سنة ١٩٩٦ ، ص١٢٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الآداب أن يجعل الناس أكثر وعياً لواقعهم ، وأن يجعلهم أكثر حساسية وأكثر جرأة ، ولذلك فإن الوعي إذا ارتبط بالحساسية والجرأة ، يمكن أن يفعل الشيء الكثير. طبيعي أن لا يتم ذلك ألا من خلال التراكم المتواصل ، ومن خلال تزايد الوعي ، وتبلور صيغ المواجهة من أجل الوصول إلى صيغة أفضل "([1]).

والباحث يتفق مع ما نادى به الكاتب والأديب (أميل حبيبي) والذي يرى أن : " الأدب الذي ندعو إليه هو أدب الشعب . إننا نستهدف أدباً يخدم الشعب في نضاله نحو سمو مستقبله ، أدباً يثير الوعي الذاتي في نفوس الشعب ، ويمنح الشعب فهم دوره ، وفهم العالم المحيط به ، وفهم التناقض الأساسي القائم في المجتمع بين غامسي اللقمة بعرق الجبين وسارقي اللقمة .. أدب الشعب الذي نحث الخطى إليه ؛ هو الأدب الذي يصدر عن الفكرة الصحيحة .. فإننا لا نريد أدباً متعلقاً بالسحاب ، بل أدباً يكون أحد أسلحة النضال الشعبي"([2]).

هذا هو ما نريده حقيقة من الأدب ومن الفن ، وهذا ما نريده من الدراما بالأخص ؛ لما لها من أثر فعال في صياغة توجهات الجماهير والتأثير فيهم ؛ لأنها هي فن الشعب ، وأنها أقرب الأدب والفنون كلها للجمهور ، وإلا فما قيمة عملنا إن لم يكن يخدم نضالنا ، ويثير في جمهوره الوعي الذاتي ، ويوجه نحو المستقبل ، وما قيمته إن لم ينزل إلي معترك الحياة الاجتماعية ، " ويبحث عن أبطاله أو عن أهدافه في القصور الشامخة ، وفي الأكواخ الحقيرة ، في أسواق المدن الصاخبة ، وفي أزقة القرى الوادعة "([3]). وما قيمته إن لم يزرع الوطن في قلوب مشاهدين ، ويشن حرباً شرسة علي كل مظاهر الظلم و الاضطهاد ، وما قيمته إن لم يعط هذا النهر الدافق من دماء الشهداء قيمته ، وأغمض عينيه عن معاناة أذابت القلوب وقرحت العين ، فأي فن يتجاهل كل هذا ويحيد عنه ، ما كان له أن يكون .

إن الفنانين ليسوا كلهم بمعجزات فكرية ، " ولا هم بالمعجزات الشعورية أيضاً ، ولكن الفن كله ينهل من الذهن والمشاعر كليهما ، ويفترض التعاون لا التضاد بينهما ، وأي موقف آخر لن يكون سليماً بالنسبة إلي الفنان ، أو إلي جمهوره . في الفن ، كثيراً ما يكون من حقنا أن نطالب بالمزيد من الذهن أو المشاعر، ولكن قلما يحق لنا أن نطالب بالأقل من ذاك أو

---

[1] – الكاتب والمنفى ، عبد الرحمن منيف ، دار الفكر الجديد ، بيروت لبنان ؛ ط سنة١٩٩٢ ، ص١٨٤ .

[2] – مجلة الجديد ، ندوة الجديد ، مميزات أدب الشعب ، أميل حبيبي ، عدد٣ سنة ١٩٥٤ ، ص٤٠ .

[3] – النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني ، حسام الخطيب ، ص١٢٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذه "([1]). وعليه فلا يقبل أن يكون الفن مجرد أفكار وخطابات سياسية ، بل إن أجمل الفن هو ما تشابكت فيه الأفكار مع المشاعر ، وتعانقت فيه المشاعر مع الأفكار ، فمن الخطأ أن نتصور أن الفكر والشعور هما عبارة عن دلوين علي بئر إذا صعد الواحد نزل الأخر، والفكر لا يضيق الخناق علي المشاعر في الفن ؛ بل علي العكس فإنه يزيد من رحابتها وعمقها . إن الشعور في الأدب ، يحتاج إلي الفكر، وفي الدراما لا يمكن فرض أي وخز علي الجمهور دون أن يكون جزءاً من شكل ذكي مفهوم له معناه .

فالفكر هو وسيلتنا للتعرف علي الحقائق ، وهو يتمثل في المعني الذي نريد إيصاله من خلال العمل الدرامي وهو عبارة عن " الفرصة أو الهدف أو المضمون المراد نقله إلي الآخرين بفعل ما ، أو باللغة علي وجه الخصوص. وهو في الدراما مجمع ، أو مركب الدلالات الكائنة ، أو الكامنة في العمل "([2]).

الفكر والوعي عند الكاتب :

حين الحديث عن موضوع الفكر في الفنون يمكن القول : إن هذه الأفكار التي نريد تناولها في العمل الفني ؛ علينا أن نهذب من هوجها الطبيعي قبل أن نلج بها عالم الفن ، وعلينا أن نحاول تكييفها وفق المشاعر المتحضرة ، لأنه ليس من السهل أن يستسلم الناس للفكرة مجردة ؛ بل إننا نستطيع أن نسلبهم كل ما فيهم من تعصب بملامسة حانية بينهم وبين المشاعر الرقيقة . وطبعاً لا يغيب عن بال أي منا أن هذه الأفكار التي ندعو إلي تضمينها للعمل الفني والدرامي ؛ هي الأفكار الصالحة ، فنحن حين نتحدث عن الأدب ، أو الفن فإننا نعلم : أن منها ما هو أفكاره صالحة ، وآخر أفكاره رديئة ، ونحن لا ننكر أن للأفكار الرديئة أيضاً عاطفتها . ولكننا نري أنه : " من الخطل أن نرضي بالإثارة العاطفية بغض النظر عن مصدرها . ولو كان كل ما يبغيه المرء هو رفع حرارته العاطفية ، لكان بوسعه أن يفعل ذلك في أية لحظة بالقيام بفعل بغيض ما "([3]).

بل حتى أولئك الذين ينكرون علي الفن أن يكون تعليمياً ، لا يمكنهم أن ينكروا أن الفن إجمالاً يمكن أن يعلمنا شيئا ما ، لكن علي أن تكون النزعة التعليمية غير مكشوفة ، فالفن سلاح ، والفن إيمان ، وواجب الكاتب والفنان أن يسعي دائماً ليجعل العالم أفضل ، ولذا فليس

---

[1] – الحياة في الدراما ، اريك بنتلي ، ص١٠٧.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص١٧٦.

[3] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص١١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من العيب أن يكون الفن تعليمياً ، أو تثقيفياً ما دام يضع ذلك في ثوب شعوري عاطفي بعيداً عن المباشرة وحماس الدعاوى . وقد سبق أرسطو في كتابه " كتاب الشعر" أن قال عن الفن الدرامي: " إن التعليم أعظم اللذات لا للفيلسوف وحده ، بل لسائر البشر ، مهما تقل قابليتهم له . وسبب المتعة برؤية الصورة هو أن المرء – في الوقت نفسه – يتعلم ويستنبط معني الأشياء..."([1]). وهذا لا يعني أننا نطلب من الكاتب أن يكون فناناً وفيلسوفاً ، لأن هذا من المستحيل ، وإن تحقق في البعض فهو من الأمور النادرة ، ولكن ما نطلبه هو أن يكون الكاتب – وبالأخص كاتب الدراما – " واعياً بأنه يقدم عمله من خلال وسيله جماهيرية واسعة الانتشار .. إنه يقدمه للملايين في الداخل والخارج ، للحاضر والمستقبل أيضاً . وأن مجال عمله هو الإنسان ، مادة أولية .. ولنتصور معاً مدي المسؤولية . ولا نزيد "([2]).

والكاتب عليه أن يكون ابن مجتمعه ، واعياً لكل ما يدور حوله من ثقافات وأفكار ، وملماً كذلك بالأفكار والثقافات الواردة ، وما يتعرض له مجتمعه من غزو ثقافي وتلوث إعلامي ، وأن يعي مفهوم المنافسة مع الأعمال الفنية الوافدة في الأعمال السينمائية التلفزيونية ، والتي هي خلاصة ما ينتجه عصر العولمة والهيمنة ، والغزو الفضائي الرهيب .

والموضوع – مهما كان – لا يرتفع في مضمونه إلا من خلال موقف الفنان وحده ، " لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان ، بل أيضا كيف يقدمه ، في أي سياق ، وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردي . وموضوع مثل : (الحصاد) يمكن أن يعالج كأنشودة شجية ، أو كلوحة مائية تقليدية ، أو كجهد إنساني مرهق .. فكل شيء يتوقف على وجهة نظر الفنان ، وما إذا كان يتحدث باسم الطبقة الحاكمة ومعتذرا عنها ، أو كسائح عاطفي يقضي يوم العطلة ، أو كفلاح متذمر ، أو كثوري اشتراكي "([3]).

ومعرفة الكاتب بأهمية الأعمال الفنية في صياغة أذواق الناس وتوجهاتهم ، وما للأعمال الدرامية السينمائية التلفزيونية من تأثير ملموس في الجمهور ، وتنويره وتوعيته وتحريكه وإسعاده ، يوجب عليه أن يكون واعياً في الحاضر والماضي ، وحركة التاريخ ، متمسكاً بذاتية أمته الثقافية ، متفتحاً ومتنوراً ومتفاعلاً مع الثقافات الأخرى ، دون انبهار أو شعور بالنقص والتبعية ، متنبهاً إلي مصادر ثقافته ، وأن يستقي من المصادر الموثوقة ، البعيدة عن

---

[1] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص١١٤.

[2] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج١ ، ص١٧٧.

[3] – ضرورة الفن ، إرنست فيشر ، ص١٧٨ ، ١٧٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التشويه ، وهذا يتطلب جهداً واعياً ومثابرة ، لكنه عمل يستحق العناء ، وثمرة تستحق هذا الجهد المبذول للحصول عليها.

" لقد كانت الدراما العظيمة منذ البداية ، (مسرح أفكار) ، و(ايسخلويس) هو الذي كان أول من علم الإنسان في الغرب ؛ أن الكاتب الدرامي الكبير يقدم صورة لعصره عموماً ، راسماً أهم صراعاته وانتصاراته ، (وإخفاقاته أيضاً) وهذه المهمة تتطلب مقدره فكرية قد لا يعزوها رجل اليوم العادي ؛ إلا لرجل الدولة أو المؤرخ أو العالم . والحق أن في طبيعة ايسخلويس شيئاً من هؤلاء جميعاً "([1]). ويمكن القول : أن ايسخلويس أبو المسرح كله ، قد حقق دراما عظيمة عالية المستوي من حيث العاطفة والفكر معاً ، فحيوية العمل الدرامي تكمن في التزاوج المنسق بين العاطفة والأفكار ، وليست الأفكار التعميمية فحسب ؛ بل الأفكار المنتمية إلي المواقف الكبرى ، " فالفكر يمكن أن يكون بناءا ، ومطلوباً في غير القضايا الفكرية الكبيرة .. وعلي الفن أن يقوم بدوره في أصغر الأشياء وأكبرها "([2]). وبالرغم من كل هذا فإنه لا يطلب من الكاتب الدرامي ؛ أن يكون صاحب رؤية شاملة لكل نواحي الحياة ، ولكن ما نطلبه هو أن يكون له وجهة نظر محدودة ومسبقة فيما يتعلق بالعمل الفني .

والفكر عند الكاتب يجب أن يتخذ أمرين الأول : هو أن يحدد طبيعة الشكل الفني الذي يريده للعمل . والثاني : وهو الأفكار التي يريد طرحها فيه . فالشكل والمضمون متلازمان لا يستقيم أحدهما بدون الأخر ، وهذا يدفع الكاتب إلي أن يحدد أسلوبه ، هل يريد أن ينحي المنحي التعليمي ؟ وهنا عليه أن يغلب الفكر ، أو تمثيلي ؟ وهنا عليه الاهتمام بالحدث والشخصية ، ولكن حين يلجأ الكاتب إلي استخدام الأسلوب التعليمي ، أو المزج بين التعليمي والتمثيلي ؛ فإنه لا مانع هنا من استخدام المباشرة والبيان والتقرير في مواضع متعددة ، ولكن عليه هنا أن يتنبه إلي أن تكون شخصية البطل من الشخصيات البسيطة غير المركبة ، وأن تكون لها جاذبية مع وضوحها في طرح رسالتها ، خاصة وأن الجانب التعليمي – أحياناً – إن لم يتم التعامل معه باقتدار ، يفسد متعة الجانب التمثيلي ، لذا فإن هذا الأمر يحتاج إلي مهارة شديدة وإتقان . وهنا على الكاتب أن يهتم ببناء شخصياته ، لتكون ملائمة لحمل وتبني الأفكار التي يريد التعبير عنها داخل الحدث ، وأن يبتعد قدر الإمكان عن استعمال الشخصيات التي تحمل أفكاره هو ، فكاتب الدراما نحن لا ننكر أنه رجل له معتقداته ، ولكنه إذا مسرح معتقداته فإنه يصبح دعاوياً رديئاً يشبه المحاميين الذين يهتمون بما هو ظاهر في حين أن الدرامي يجب أن يعتني بما هو كائن .

---

[1] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص١١٦.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لذا فإن علي الكاتب أن يبتعد عن إقحام الجمل الإنشائية الرنانة ، والتي يظن الكثيرون أنها تكسب العمل احتراماً ، في حين أنها علي العكس ستثير السخرية ، وتعطي انطباعاً لدي المشاهد بأن كاتبها يتميز بالنفاق الاجتماعي . وعليه أن يدرك أن : " أياً من أنواع الدراما .. لم يستهدف إقناع أحد من الخروج من وضع واحد للدخول في وضع آخر"([1]). علي الرغم من أننا نتفق مع ما قاله (فكتور هوجو) : " لا جيش يقدر علي مقاومة قوة فكرة آن أوانها "([2]). ولكن هذه الفكرة يجب أن تكون مغلفة بثوب فني سلسل ، كي تلقي القابلية والرضا ، وتستطيع أن تدخل إلي قلوب متلقيها ، بعيدة عن المباشرة والدعاوى كما أشير فيما سبق .

نعم لا يمكن لأحد أن ينكر صعوبة المسألة في عملية تضمين الأفكار في العمل الدرامي ، خاصة ونحن نعلم أن الفكرة هي في ذهن الكاتب ليست هي الصورة النهائية للفكرة ، حيث أن هذه الأفكار والمعاني التي يضعها الكاتب الدرامي علي الورق ، سوف تتعرض لعمليات متتالية كثيرة تبدأ بالكاتب ، وتنتهي بالمشاهد ، مروراً بطواقم الإعداد والتنفيذ للعمل الدرامي ، حيث أن لكل واحد من هؤلاء فكره الخاص ، وتفسيره للنص الدرامي في حدود اختصاصه ، ومهما حاول أن يكون أميناً لأفكار الكاتب ، فإنه لا يستطيع أن يلغي ذاته وتأثيره في العمل بصورة ما ، ولا ننسي أنهم أيضاً فنانون ، وبالأخص المخرج والممثل ، ثم يأتي دور الرقابة وفكرها ، ومواقفها الثقافية والعقائدية ، وتفسيرها لجوانب العمل المختلفة ، والتي قد تتدخل في كثير من الأحيان بالحذف ، أو التعديل ، مما ينشأ عنه اختلاف وجهات النظر ويدفع – في أغلب الأحيان – إلي غموض في بعض المشاهد ، أو المقاطع الحوارية.

ثم ناهيك عن دور النقاد وكيفية تلقيهم للعمل ، وحتى خوف الكاتب المسبق منهم ، ووضع موقفهم من العمل في الحسبان مسبقاً ، مما يدفعه إلي تحوير في أفكاره ، أو المراوغة بها ، مما يؤثر علي صياغة الفكرة بصورة صحيحة ، وننتهي إلي الجمهور العام الذي يتلقي العمل في صورته النهائية ، والذي هو هدف الكاتب الأساسي منذ بداية العمل ، فهو بدأ عمله ساعياً إلي أن يصل إلي فؤاد هذا المشاهد وعقله ، وإيصال أفكاره إليه ، وانظر معي صعوبة هذه المسألة ، خاصة ونحن نعلم طبيعة هذا الجمهور ، وكيف أن كل فرد فيه له ثقافته ومعتقداته ، وواقعه الاجتماعي ، وانتمائه السياسي ، مع اختلاف الأعمار والأجناس ومستوي التعليم والتجربة ، وتبعاً لهذه التباينات تتباين طبيعة التلقي من مشاهد إلي أخر، بل حتى أن المشاهد نفسه يختلف في موقفه من العمل بتعدد مرات مشاهدته له ، بحسب ظروف المشاهدة وحالته النفسية .

---

[1] – الحياة في الدراما ، بينتلي ، ص١٣٨.

[2] – الحياة في الدراما ، ص١١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذه المتاهة من المواقف والمشاعر ، تخلق أمام الكاتب معضلة ليس من السهل تجاوزها ، حتى لو قلنا : أن الكاتب يمكن – في بعض الأحيان – أن يبحث عن سمات مشتركة لهؤلاء في وقت معين ، ويضعها في اعتباره ، لكن من يضمن له أن لا تتغير حتى موعد العرض .

إذاً كيف يمكن للكاتب أن يحل هذه المشكلة وكيف يمكن له أن يتجاوز ذلك ؟! إن أهم ما يجب أن يتحلي به الكاتب الدرامي حتى تظهر أفكاره واضحة جلية ؛ هو أن يكون صادقاً مع نفسه ومع الناس ، صادقاً في وعيه ، صادقاً في انتمائه ، متميزاً غير تابع لأحد حراً في أفكاره وأرائه ، غير خاضع لأي إملاءات أو أي مصالح ، مؤمناً بأن الكلمة التي تخرج من القلب تدخل إلي القلب ، ويفترض في الكاتب – وكل مبدع أيضاً – " أن يكون جزءاً من حركة تاريخه ومجتمعه ، وهذا لا يتم إلا من خلال الالتصاق بالناس والإحساس بمعاناتهم ، ومعرفة مشاكلهم وهمومهم ، وأيضاً من خلال وعي العصر الذي نعيش فيه ، والإلمام بالأفكار والتيارات ، والانجازات التي تتحقق هنا وهناك "([1]). وإلي جانب ذلك أن يكون متمكناً من أدواته ، مراعياً لجماليات وأصول الوسيط الفني الذي سيقدم من خلاله أعماله ، والتي يجب أن تكون أعمالاً متكاملة مترابطة منسجمة مع بعضها البعض ، وأن يكون صادقاً في اختيار مفرداتها ، وأن تكون متوائمة مع الواقع ، وصادقة في نقلها لهذا الواقع . وهذا كله طبعاً لا ينفصل عن وجوب اهتمام الكاتب الدرامي بالسياق القصصي لعمله ؛ لأن السياق القصصي هو الذي يشد المشاهد أولاً وأخيراً ، ومن خلال هذا السياق المصاغ صياغة محكمة وسلسة ، يستطيع أن يعبر عن أفكاره التي يريد طرحها ، والتي بالطبع لن تخفي عن ملاحظة المشاهد.

الدراما وقضية الفكر الديني :

يبقي أن نشير إلي نقطة مهمة علي الكاتب الدرامي أن يكون واعياً لكيفية التعامل معها ؛ وهي الفكر الديني لأن له أهمية في مجتمعنا لدى المشاهد ، لما تمثل له من قيمة عليا متفردة في الدنيا والآخرة . فالدراما " حين تتناول الدين والعقيدة في أفلامها فإنها لا شك تعرف طريقها اليسير نحو مشاعر جماهيرها ، وتعرف أن تخاطب وجدانه بأقصر الطرق وأوضحها وأجلها ، مما يضمن لها النجاح والوصول إلي أكبر عدد ممكن من المشاهدين لهذا الفن "([2]).

---

[1] – الكاتب والمنفي ، عبد الرحمن منيف ، ص٧٨.

[2] – الدين والعقيدة في السينما المصرية ، محمد صلاح الدين ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط١ ؛ سنة ١٩٩٨ ، ص٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والدراما العربية لم تستطع أن تستغل هذه الميزة ؛ بل هي لم تحاول حتى الاجتهاد في استغلال هذا الفن – كرسالة – في خدمة الأديان كما كان مطروحاً في الغرب ، وفي الشرق بعد ذلك ، ولا شك أن أسباب ذلك التقصير عديدة ومتنوعة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : غياب الإعداد الجيد والمتقن للقصة السينمائية الدينية ، تكاليف الإنتاج الباهظة للأعمال الدرامية الدينية ، " وجود رقابة ما زالت جامدة حيال مثل هذه الموضوعات متخبطة بل متناقضة بين ما هو مسموح به ، وما هو ممنوع من العرض علي الجمهور؛ إلي شعور داخلي اتسم بالخوف والوجل – بل والحيرة – لدى السينمائيين أنفسهم ؛ مما يؤثرون صرف النظر كلية عن فكرة تقديم مثل هذه النوعية علي شاشة السينما مع أهميتها القصوى بالنسبة للجماهير المتعطشة لهذا الاتجاه "([1]). بالإضافة إلى أن مسألة العلاقة بين الإسلام والفن " تتجاوز الآن حالة الاشتباك الفقهي الذي لا ينتهي بين الإسلاميين حول الحلال والحرام في قضايا الفن ، وإنما دخلت نطاقاً آخر هو نطاق الضرورة القصوى التي تتمثل في سلاح فائق الخطورة ، إذا توانيت أنت في استخدامه فلن يتواني الآخرون في استخدامه ضدك ، وبأقصى سرعة "([2]). والتعامل مع طرح الأفكار الدينية في الأعمال الدرامية مسألة بالغة الحساسية لاعتبارات كثيرة أهمها : مسألة المعايير التي يُحتكم إليها في تحديد المزايا والمثالب ، وخاصة ونحن نعلم وجهات النظر المختلفة في عملية التحليل والتحريم ، سواء في الفن نفسه بصورة عامة ، أو في التقنيات والوسائل المستخدمة ، خاصة ونحن نري كيف تحول هذا الفن إلي فن استعراض لجسد ومفاتن المرأة ، واستخدامها كوسيلة للترويج ، وتحوله في أغلبه إلي نافذة للعرى والعرض المتهتك ، مما جعل النظرة إليه تأخذ طابع التوجس والشك في مصداقيته ، وصار ينظر إليه – من الكثيرين – علي أنه مضاد ومعاكس للفكر الإسلامي ، في حين أننا لا نشك أنه لو تم استخدامه بالطريقة الصحيحة لأصبح أهم وسائل الدعوة وأنجحها ، ولأمكن من خلاله إبراز تاريخ هذه الدعوة ، ومدي صمودها أمام قوى الكفر والشرك والفساد ، وانتصارها عليها .

وهذه الفكرة حول الأعمال الدرامية ، جعل الفكر الديني كثيراً ما يتواري ، ولا ينظر إلي الأعمال التي تقدم إلا بعين الريبة ، وأنها رجس من عمل الشيطان ، ولكن هذا طبعاً لم يمنع ولا يمنع من تقديم أعمال درامية ذات طابع فكري ديني ، ولسنا ننكر أن السينما والتلفزيون قد قدمتا مجموعة من روائع الأعمال ذات الطابع الديني ، والتي تركت بصماتها علي ساحة العمل الفني . والتي بدأت خاصة في السينما المصرية مع نهاية الأربعينات ، ونذكر منها : (ظهور

---

[1] – الدين والعقيدة في السينما المصرية ، محمد صلاح الدين ، ص٨.

[2] – ابن رشد وفيلم المصير ، محمد إبراهيم مبروك ، ص٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإسلام) للمخرج المصري (إبراهيم عز الدين) ؛ عن قصة الأديب طه حسين (الوعد الحق) والذي ظهر للنور عام ١٩٥١ ، والذي يعتبر أول الأفلام العربية التي يبني علي فكرة ذات طابع ديني . ثم بعد النجاح الذي حققه فيلم ظهور الإسلام في العالم العربي ، وامتد ليشمل جميع أنحاء العالم الإسلامي التقي في أواخر ١٩٥١ شابان من وجهاء المجتمع همـــا : الكاتـــب والمخـــرج السينمائي (أحمد الطوخي) ، والمنتج الشاب (محمد حلمي شلتوت) الذي أنشأ شركة إنتـــاج مخصوصة أطلق عليها اسم (أفلام شلتوت) ، " لإنتاج وتمويل الأفلام الدينية الإسلامية فقط ، وبعض الأفلام الاجتماعية الهادفة ، والتي تخدم الدعوة ، وكان هـــذا هـــو اتفاقـــه مـــع أحمـــد الطوخي .. حتى أن الأخير أعلن في الصحف أنه سيتخصص – كمخرج وكاتب سيناريو – في إخراج الأفلام الدينية فقط ، وهو ما حدث بالفعل .. حيث اعتزل العمل السينمائي بعـــد تقديمـــه ثلاثة أفلام فقط ، وكلها أفلام دينية "([1]). وقد حرص كل من المخرج الطوخي ، والمنتج شلتوت علي عرض سيناريو الفيلم في مرحلته النهائية علي الشيخ (محمد الزيني) أحد كبـــار علمـــاء الأزهر ، والذي أشرف علي السيناريو وأعجب بالقصة وبطريقة معالجتها ، بل لقـــد حـــرص أبطال الفيلم الفنان محسن سرحان ، والفنانة ماجدة ، علي مقابلة الشيخ الزيني ، والاستفادة مـــن علمه وأخذ الصور التذكارية معه . وقد بدأ عرض الفيلم في أبريل عام ١٩٥٢ ، ولكنه لم يحقق نفس نجاح الفيلم الأول ، ثم قدم الطوخي الفيلم الثالث ؛ وهو فيلم (بلال مؤذن الرسول) في العام التالي مباشرة ، والذي اعتبر الفيلم الديني الثالث في تاريخ السينما المصرية . ثم توالـــت السينما في عرض العديد من الأفلام الدينية، ولكن هذه الأفلام ذات الطابع الديني ظلت أقل بكثير من ناحية العدد المنتج وفي كثير من الأحيان في المستوي الفني .

ولسنا هنا في معرض مناقشة هذه القضية لأنها تحتاج إلي بحث خاص ومنفرد ، ليس هو مجالنا ولكن يبقي للباحث أن يشير إلي نقطة مهمة هي أن علي الكاتب الدرامي الذي يريد طرح فكرة دينية أن يراعي حقيقة مهمة : وهي أن هذه الفكرة غالباً ما تتواري وأن " ما يرسخ فـــي ذهن المشاهد ووجدانه هو قوة الحدث ، أو عظمة الشخصية لما لهما من جلال في النفوس، وهو أمر مرغوب وجدير بالاحترام ، لكن العمل حينئذ يقترب من النوع التمثيلي الذي قد يصل فيـــه المعني ، أولا يصل إلي المشاهد ، أما إذا كان الفكر الديني هو المستهدف ، فيجب أن يكون هو الاتجاه الحاكم في العمل "([2]). وأن يقلل الكاتب من التركيز علي الشخصية والإبهـــار بعملهـــا حتى لا تتواري الفكرة وتظهر الشخصية فقط .

---

[1] – الدين العقيدة في السينما المصرية ، محمد صلاح الدين ، ص٢٩ ، ص٣٠.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني

الحدث (Dramatic action)

الحدث هو الفعل . والمقصود به هنا في دراستنا هو الحدث أو الفعل الدرامي ، والذي هو : " عبارة عن مجموع الأعمال ، أو الأحداث التي تملأ فراغ (النص الدرامي) "([1]). وعلي الرغم من التداخل الكبير بين مفهوم الحدث والخرافة والحدوتة والحبكة .. وغيرها بدءاً من أرسطو وإلي الآن ؛ إلا أن البحث يميل إلي اعتبار أن مصطلح الحدث ، أو الفعل هما بمعني واحد ، حيث أنه ليس من السهل الفصل بين مختلف هذه المصطلحات لغموض دلالتها خاصة وأن الفعل هو الحدث ، و " الفعل الخارجي الذي يحاكيه العمل الدرامي بكل ما يشمله من عناصر القص أو الحكاية أو الحدوتة .."([2]). ولربما استخدم مصطلح الحدث للتعبير عن صلب القصة ؛ بل هذه المصطلحات كذلك كثيراً ما تتداخل مع الفكرة ، والموضوع والمضمون .. وسنحاول بقدر ما نستطيع تقديم تعريفات وتفاصيل لهذه المصطلحات كلما لزم الأمر.

ولكن يمكن القول : أن الحدث الدرامي " هو كل واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي زمان ومكان المسرحية مساهمة في تشكيل الحركة الدرامية "([3]). وهو الحدث الذي يسهم في تطور القصة ، ورسم الشخصيات ، " وما عدا ذلك فهو حدث غير درامي ، وأهم عنصر من عناصر الحدث الدرامي هو عنصر الصراع "([4]). ولكي نوضح المقصود بالحدث الدرامي نسوق المثال : فمثلاً طرح أحدهم التحية علي شخص ما يقابله أمر عادي ، ولكن لو تم طرح التحية بنبرة ما تحمل التهكم مثلاً ، أو هزَّ الرأس للتوعد يصبح الحدث عندها دراميا ، ولو أشعل أحدهم عود ثقاب لإشعال سيجارة يكون حدث إشعال عود الثقاب أمراً ، أو فعلاً عادياً ، ولكن إذا أشعل عود الثقاب ليشعل النار في مخزن ما لإخفاء جريمة سرقة ؛ يصبح الفعل هنا (فعلاً درامياً). فالأحداث ليست درامية بحد ذاتها ، وإنما تكتسب دراميتها من السياق الذي توضع فيه . " إن الدراما تتطلب عين المشاهد ، فرؤية الدراما في شيء ما تعني تبين عناصر صراع فيه ، والاستجابة عاطفياً إلي عناصر الصراع هذه "([5]).

---

[1] – نظرية الأنواع الأدبية ، فنسنت ، ص١٧٠.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٣٢.

[3] – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥، ص٩٩ .

[4] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٧٣.

[5] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالحدث الدرامي يأتي نتيجة للتأليف بين نوعين من العناصر، هما : " الحوادث والصفات المميزة للأشخاص تتصرف وفق طبائعها ، ودوافعها الخاصة وميولها ومنافعها ، ومن ناحية أخري فإن الأحداث ، التي هي نتيجة لذلك التصرف ، يكون لها أثرها علي نفس الأشخاص ، ومن هذا التيار المزدوج ومن ذلك التشابك المتوالي بين الفعل ورد الفعل يتكون – الحدث – في الدراما ، وبمعني أدق .. إن الحدث يتكون تماماً من مجموع الأعمال ، أو الحوادث التي تأتي وفق طبائع الأشخاص "([1]). وهذا ما ذهب إليه أرسطو ؛ حيث أن أرسطو : اعتبر الحدث هو البناء الدرامي نفسه ، بعكس من جاء بعده ، والذين نظروا إلي أنهما شيئان منفصلان ، فقد اعتبر أن الحدث عبارة عن : " الجزء الأساسي في الدراما .. وبدونه لا يمكن أن توجد التراجيدي .. إذ أنه منها بمثابة الروح "([2]). وقد كان أرسطو يتمسك بما يسمي بوحدة الحوادث ، حيث كان يري بوجوب وجود حادث واحد بسيط علي غيره من الأحداث ، ويرفض أي إضافات تضاف لغاية ما ، وتعتبر بمثابة حواشي بالنسبة للموضوع الأصلي ؛ بحيث تتوالي هذه الأحداث ، كما أنها يجب أن يتوالد بعضها من البعض الأخر . " وتصاغ الدراما عند أرسطو في شكل حدثي لا في شكل سردي ، ويتكون الحدث أو الفعل الدرامي من حركات الممثلين الجسمية فوق خشبة المسرح ، بالإضافة إلي كلمات الحوار التي تصور العواطف وردود الفعل الانفعالية ، مؤثرة في سلوك الغير دافعة بحركة المسرحية إلي الأمام "([3]).

الناقد الفرنسي (بيير ايميه توشار) يري أن الحدث أو الفعل : " هو الحركة العامة التي تيسر لشيء ما أن يولد ، وينمو ، ويموت ، بين البداية والنهاية "([4]). فالحدث الدرامي بحسب تعبير (توشار) متطور ومتصاعد ، والتطور الدرامي ينتج " من عدة تغيرات في التوازن ، وأي تغير في التوازن يشكل حدثاً ، والرواية هي سلسلة من الأحداث ، أو سلسلة من التغيرات الكبيرة والصغيرة في التوازن ، والحدث ذو القيمة هو الذي يعطي الحرارة والحياة واللون للمشهد "([5]). وهذا الحدث لن يتطور ما لم تحركه الإرادة الواعية ، والتي لن ينمو الحدث بدونها ؛ ولكن ليس بالضرورة أن يكون أي حدث فكرياً خالصاً ، أو مادياً خالصاً ، فالتغير إنما يحدث في فكر الفرد ، وكذلك فيما يتصل به من نتائج مادية لها صلة به . وهذا التغير الحادث لا يتم بطريقة ميكانيكية ؛ ولكن لا بد أن يكون هناك توقع لحدوثه عند نقطة معينة . فالحدث

---

[1] – نظرية الأنواع ، فنسنت ، ص١٧١.

[2] – نظرية الأنواع ، ص١٧٢.

[3] – المسرح الفلسطيني ، كمال غنيم ، ص٣٢٧.

[4] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص١٨.

[5] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٧٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدرامي المتطور ليس مجرد نشاط ، أو نوع من الصخب والإثارة ، أو المناقشات الحامية ، فكل ذلك النشاط لا قيمة له ما لم ينفعل به المشاهدون ، فتأثير الحدث لا ينبع مما تفعله الشخصيات ، بل من معني ما يفعلونه . بل من الممكن أن يتكون الفعل الدرامي من أقل نشاط مادي ممكن ، أو حتى نفسي ، " وذلك حين يوظف الكاتب أفعالاً ، وأقوالاً تفتح للمتفرجين ثقوباً في نفسيات الشخصيات يطلوا منها علي الأعماق ، وما فيها من مكنونات عقلية وعاطفية "([1]).

والحدث الدرامي يقوم علي اختيار الكاتب من الحياة ما يثير اهتمامه ، ويعرف أنه ينفع المشاهد ويثيره ، ويصلح لأن يكون مادة لعمله الدرامي ، حيث يحمل إلي المشاهد الأفكار والمعاني التي يريد الكاتب إيصالها إلي الجمهور ، ولكن هذا الاختيار لا يكون عشوائياً بل يعمد الكاتب إلي أخذ جانب من جوانب الحدث الواقعي ، ومن ثم التركيز عليه ، وعزله عن باقي الجوانب الأخرى ، التي ربما تحجب ما فيه من معاني ودلالات ، ومن الواجب أن يراعي الكاتب أن الحوادث يجب أن تمضي بحالة طبيعية ، وبشكل يتفق مع مجراها في الحياة ، وحتى حين يلجأ الكاتب الدرامي إلي شيء من الخيال والروائية ، أو الأحداث العجيبة فإن " الحوادث يجب أن تمر كما لو لم يكن هناك موضوع للعجب ، ويجب كذلك أن تفهم هذه الحوادث كلها أو بعضها علي 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 "([2]).

وقد يلجأ الكاتب أحياناً إلي مواضيع مأخوذة من الأساطير ، أو التاريخ وتبدو في أحداثها خارقة للمعتاد ، وهنا يجب علي الكاتب الدرامي أن يجعل من هذه الحوادث موضوعاً يقبله الناس ، وأن تكون موضوعاً حقيقياً معتدلاً ، وأن يجعل من هذه المواضيع أمراً منطقياً سواء في شرحها ، أو حتى الإلحاح في ذلك الشرح ، وإظهار الظروف المحيطة بهذه الأحداث ومسبباتها . " فإذا تم إيهام المتلقي بواقعية المشهد من خلال التمهيد الواقعي القصير المتناسب مع طبيعته ، انتقل الحوار إلي الموضوع المسرحي"([3]).

مراحل عمل الحدث الدرامي :

هناك مرحلتان هامتان لعمل الحدث الدرامي :

---

[1] – المسرح الفلسطيني ، غنيم ، ص٣٢٧

[2] – نظرية الأنواع ، فينسينت ، ص١٦٧ ، ص١٧٧.

[3] – المسرح الفلسطيني ، غنيم ، ص٣٢٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ- الإرادة الواعية:

يبدأ الحدث بلحظة يظهر فيها الإنسان له نزوة معينة ، وتدفعه هذه النـــزوة إلـــي اتخـــاذ قرار.. وفي لحظة اتخاذ القرار فإنك تتصور الاحتمالات لتحقيق هذا الهدف ، " فلا بد أن يتوفر لكل شخصية قدر معين من الإرادة الواعية يساعدها علي تطوير الأحـــداث ، وعنـــدما تنتهـــي الإرادة تنتهي الأحداث الدرامية ، وينتهي الصراع أيضاً "([1]).

ب-مرحلة مواجهة الصعوبات:

وهي مرحلة تأتي بعد إعداد الشخصيات وتزويدها بالإرادة الواعية اللازمـــة للأحـــداث التي ستقع فيها ، ثم تأتي لحظات امتحان لقوة البطل وتأتي قمتها في " المشهد الإجبـــاري"([2]) ، وهو مشهد الذروة ، وفي قمة الأحداث يختل التوازن بين القوى المتصارعة ، ويحل الصـــراع في الحدث ، " ولكن هذا لا يعني انتهاء الرواية .. فبعد حل الصراع نلاحظ أن إحدى القـــوتين تعود مرة أخري للصراع فيحدث ما يسمي بالحدث الهابط ؛ حيث يعيد البطل تشـــكيل قوتـــه ، ويواصل الصراع أما في مرحلة الحدث الجذري ؛ فيحدث إما انتصـــار أو هزيمـــة ، وهـــي مرحلة حل العقدة عند أرسطو ، أي مرحلة حل الصراع وتصفيته لصالح إحدى القوتين "([3]).

أنواع الحدث :

الحدث أنواع نذكر منها :

(١) الحدث السلفي

وهو الحدث الذي يأتي عن طريق حوار الشخصيات في بداية العمل الدرامي ، حيث يـــتم الحديث عن أحداث ماضية سابقة علي أحداث العمل الدرامي في لحظة العرض . ويتم الإشارة إليها من خلال الحوار المتبادل بين شخصيات العمل أثناء أدائهم للعرض .

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٧٥.

[2] – المشهد الإجباري: هو المشهد الذي ينتظره الجميع .. وسيتم الحديث عنه لاحقاً بالتفصيل .

[3] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٧٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(٢) الحدث الصاعد

وهو الذي يبدأ بعد مقدمة العمل ، والذي يأخذ في الصعود إلي أن يتم الوصول إلي الذروة أو الأزمة .

(٣) الحدث الهابط

وهو الحدث الدرامي الذي يلي الذروة ، وهو حل الصراع حين تتغلب أحدي القوتين علي الأخرى ، ولكنه ليس الحل النهائي ، حيث يعتبر الحدث الهابط نصف القصة الدرامية الثاني تقريباً .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث

الحبكة (The Plot)

مفهوم الحبكة :

كنا قد رأينا في المبحث السابق كيف أن العمل الدرامي ؛ هو عبارة عن سلسلة متصلة من الأحداث تتوالي وفق نسق معين ، يثير في المتلقي الدهشة والتشويق ، انظر معي كيف أنه قد يأتي أحدهم ليقص عليك عن موضوع حدث في مكان ما ، وبالرغم من إثارة الموضوع ، وما فيه من عوامل تشويق ، إلا أنه يصيبك بالملل وهو يحكي لك ذلك ، في حين أنه قد يأتي آخر ويحكي لك نفس الموضوع ، إلا أنه يرويه لك علي الرغم من معرفتك له بطريقة مشوقة تثير اهتمامك ، فالمهم هنا هو كيف يروى لك الراوي موضوع الحدث . وهذا ما استطاعت أن تقوم به شهرزاد في ألف ليلة وليلة ، حيث أنها كانت تثير اهتمام شهريار من خلال روايتها لقصصها بأسلوب خاص ؛ يعتمد علي إثارة الدهشة والفضول لدى شهريار ، فيؤجل قتلها حيث كانت تدخل في قصة وتبدأ في التفريع عنها بقصص أخرى ، وتتركه ينتظر أن تصل به إلي نهاية القصة الأولي ، ولكنها ما تكاد تنهي قصة حتى تدخل في أخري ، هذه الطريقة التي اعتمدتها شهرزاد هي في حد ذاتها ما يمكن لنا أن نطلق عليها اليوم الحبكة ، والتي قد يحلو للبعض أن يطلق عليها اسم العقدة ، وإن كان الباحث يري مصطلح الحبكة أكثر ملائمة وأكثر شمولية . والتي هي عبارة عن : " بناء الأحداث التي تكوّن الحدث الدرامي الأساسي للرواية ، أي أن الحبكة هي : عرض الصراع والهدف الأساسي الذي يجب وضعه في الاعتبار عند تصميم الحبكة ، هو بيان كيف أثرت حادثة في أخري ، ولماذا يتصرف الأبطال علي هذا النحو "([1]).

فهي تتكون من مجموعة متوالية من الأحداث ، تجئ بسبب حادث أولي ، بالإضافة إلى ما يترتب عليها من رد فعل . " وبصرف النظر عن تعدد المفاهيم بالنسبة لمدلول هذه الكلمة – أي الحبكة – فإننا نعني بها المعمار أو البناء أو الهيكل البنائي الشامل للأحداث ، أو النسيج الذي تنتظم فيه الأحداث ، والكيفية التي تصاغ بها لتحقيق الأثر المطلوب"([2]).

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٦٠.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالحبكة هي التنظيم العام للعمل الدرامي ، كما هي التنظيم العام ، أو المعمار ، أو الهيكل أو الشكل العام للرواية ، وهي ما يعرف بالبناء الدرامي . " وهي عملية هندسة وبناء الأجـزاء المسرحية ، وربطها ببعض بهدف الوصول إلي تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية ، وكل مسـرحية حتى لو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة ، أي من الاشتمال المرتب علي شخصيات وأحـداث ، ولغة وحركة موضوعه في شكل معين ، وبالتالي فإن الحبكة لا يمكـن فصـلها عـن جسـم المسرحية إلا نظرياً فقط ؛ لأنها هي روح العملية الدرامية "([1]). فبناء الحبكة يعد من العناصر الرئيسة في البناء الدرامي ، وهي شيء يصنعه عقل الكاتب الفنان الذي يرتب ويخطط مجموع الأحداث في سياق مشوق ، حيث أن الكاتب يقوم بترتيب المادة العنيفة اللاعقلانية ، ويضعها في سياق عقلاني وذهني ، واضعاً في اعتباره مقولـة أرسـطو المشـهورة أن : " النـاس كلهـم مطبوعون علي الرغبة في المعرفة "([2]).

ولضمان قوة العمل الفني الدرامي يجب أن تكون الحبكة قوية ومتقنـة ، تأخـذ بعاطفـة المشاهد وتعطشه إلي المعرفة ، وتعي طبيعته الفضولية أو حب الاستطلاع لديه ، وإذا أردنا أن نصف أي عمل درامي بأنه متقن الحبكة؛ فإن ذلك يعني أنه ماهر في التلاعـب بالمفاجـآت ، والتوقعات التي عن طريقها يدخلنا كاتب العمل الدرامي في داخل الأحداث التي تدور أمامنـا ، ويخرجنا إذا أراد منها . " والحبكة الجيدة يجب أن تكون قوية تربط بين الأحداث ، ويجـب أن تكون مقنعة ، وعلي مستوى جيد من البناء السليم ، وأن تتضمن القيم التي تهم الجمهور"([3]).

وبنظره أعمق وأشمل إلي مفهوم الحبكة – وبالأخص في دراما الشاشة – سنجد أن الحبكة هي : " التنظيم الشامل لأحداث القصة في وحدة بنائية مترابطة عضوياً ، تستخدم لغة الشاشـة وخصائصها الجمالية ، كي تشد انتباه المشاهد ، وتحقق في محصلتها النهائية الهدف الذي يتوخاه الفنان "([4]). ويدخل في تكوين الحبكة وتصميمها مجموعة من العناصر ، وعوامل التشويق التي تثرى العمل الدرامي ، وتدفع المشاهد إلي متابعته ، ولا تستطيع أن نلم بها لكثرتها وتنوعهـا ، واختلاف تناولها بين كل كاتب وأخر في الأعمال الدرامية ، وهي تنقسم إلي عناصـر تشـويق داخل النص الدرامي من خلال القصة ، وأخرى تقنيه من خلال أساليب التصـوير والمونتـاج والإخراج ، واستخدام عناصر الإبهار داخل الصورة ، وسيعرض الباحث هنا لمجموعـة مـن

---

[1] – المسرح الفلسطيني ، غنيم ، ص٢٦٤.

[2] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٣٤.

[3] - البناء الدرامي ، رضا ، ص٦٠.

[4] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٤٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العناصر التي تسهم في إثراء القصة وجودة صياغة حبكة العمل الدرامي منها :- الأنشطة والتحركات التي تقوم بها الشخصيات ، المشاعر والأشجان ، والدوافع ، والصراعات ، والاكتشاف ، والقصة أو الحكاية أو الحدوتة ، والتوترات ، والتشويق ، والمفاجأة ، والتدبرات أو الترويات والانفعالات ، والأسئلة الكامنة وراء الأحداث والاجتماعات ، والسببية .. وغيرها .

العناصر والمقومات الأساسية التي تسهم في صياغة الحبكة :

أ- التحضير الدرامي :

إذا حدث وقام الكاتب بمفاجأة المشاهد فإنه يخلق فيه روح الاستطلاع ، ويبقي علي الجمر إلي أن ينوره ويعلل له ما حدث ، ومهارة الكاتب تكمن – كما سلف – في التلاعب بالمفاجأة والتوقع ، والتحكم في الكيفية التي توجد بها الاصطدامات الضرورية والتي تثير حب الاستطلاع ، وتخلق فينا التوقع . وبالتالي يحصل بعدها الإشباع ، وبالطبع " فإنه لا يوجد إشباع أو نتيجة أو استجابة دون أن يسبقها توقع وسبب ومنبه علي التوالي . وهو إما يسبقها مباشرة أو قبلها بفترة زمنية صغيرة أو كبيرة (نقصد بالزمن هنا زمن العرض وليس الزمن الطبيعي) "([1]).

فالمشاهد لا يستطيع بالطبع أن يدخل إلي الحدث المعروض ويقوم بالفعل ، ولكنه يتوقع من شخصيات العمل أن تقوم هي بما يحس به ويتوقعه ، وخاصة إذا كان متوحداً ، أو متعاطفاً مع الشخصية الدرامية ، ولديها من المعلومات ما لديه ، فهو يتوحد مع هذه الشخصية ، فإن وصلت هذه الشخصية إلي نفس النزوع الذي يمر به المشاهد ، وفي نفس الوقت ؛ عندها يشعر المشاهد بالإشباع بعد هذا التوقع ، كما يحدث معنا عندما نجلس بجوار سائق السيارة ، أو نشاهد كرة القدم . فإن اختلفت استجابة الشخصية الدرامية عن استجابته ، أو تأخرت ؛ عندها سيشعر بالضيق والإحباط ، وإن تكرر ذلك في العمل شعر المشاهد بالملل أو القرف ، وترك العرض ، أو أغلق التلفزيون . ولهذا فإن الكاتب الدرامي بحاجة إلي معرفة بهذه القضية ، ويضع نفسه مكان المشاهد ليحس بهذه التوقعات والإشباعات ، ولكن هذا لا يمنع أحياناً من أن يلجأ الكاتب إلي بعض المفاجأة أو التشويق .

وعلي الكاتب كذلك أن يتذكر أن المشاهد يري ويسمع عناصر كثيرة ، وأحداثاً متسارعة ، لذا فإنه بحاجه بين كل فترة وأخرى إلى إنعاش لذاكرته ، وخاصة في المسلسلات الطويلة ؛ لأنه

---

[1] – دراما الشاشة ، ج١ ، ص٩٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قد ينسي بعض الأشياء فيفاجأ بالنتائج ولا يعرف كيف جاءت . فإن حصل وتوفرت هذه الأشياء ؛ من توقع وإشباع للذاكرة بين الفترة والأخرى ؛ فإن المشاهد حينها يتابع العمل الدرامي باستمتاع ، ودون حيرة أو تعجب ، أو أفكار ، ومن هنا صار لابد للكاتب الدرامي أن يحسن الإعداد لعمله ، ولابد من التحضير الدرامي الجيد وأن يحققه عبر :

المشهد الافتتاحي " التقدمة " :

من المسلم به أن النص الدرامي عبارة عن بناء مترابط ؛ " لذا يصبح من الضروري أن تعرض مكونات قصتك منذ البداية .. ويجب أن يعرف القارئ ماذا يجري . بادئ ذي بدء لا جدوى من الحيل والتلاعب عليك أن تمهد لمعلومات قصتك بطريقة بصرية ، يجب أن يعرف القارئ (من) هي الشخصية الرئيسية ؟ (ما) هي المقدمة الدرامية ، وعن أي شيء تدور ؟ ما الوضع الدرامي أو الظروف التي تحيط الفعل ؟!"([1]). حيث لابد أن يبدأ العمل الدرامي بشخصية تقع أو واقعة في مشكلة ، فتضمن الصراع الذي سيتركز فيه حدث الرواية الرئيسي ، ويجب أن يراعي في المشهد الافتتاحي ما يلي:

١- الوضوح :

يجب أن يفهم الجمهور ما يحدث أمامه ، حتى تكون لديه القدرة علي متابعة الأحداث ، لأنه إذا بدأت التعقيدات قبل أن تتضح الأمور، فإن الجمهور قد لا يفهم مغزى كل حادثة في وقت وقوعها ، ويجب علي الكاتب أن يمد الجمهور بما يمكنه من متابعة الحدث الأساسي دون غموض .

٢- جذب الانتباه :

يجب أن تسعي افتتاحية الرواية إلي جذب انتباه الجمهور ، وإثارته وتشويقه لمتابعة ما سوف يعرض عليه في الرواية ، وأن يتم " تقديم الشخصيات بسماتها المختلفة ، والعلاقات بينها وبين البيئة التي تتحرك وتتفاعل من خلالها ، والأحداث الرئيسة .. ونلاحظ في المقدمة ألا نتزيد في المعلومات ؛ فلا نعطي منها إلا ما سيتم توظيفه بعد ذلك لصالح العمل .. كما يجب أن نتوخى عدم إعطاء كثير من المعلومات في زمن صغير ؛ فتتعرض عندئذ للنسيان "([2]).

---

[1] – السيناريو، سد فيلد ، ص٨٣.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص٩٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب- الاغتراس :

هو عبارة عن معلومة ، أو لقطة عابرة تمر في سياق الأحداث مبكرا دون الوقوف عندها ، لكن يتم تذكرها عندما يلجأ الكاتب إلى توظيفها في موقف هام ، وحدث مؤثر . وبالطبع فإن كثيرا من أنواع التقدمة يمكن أن نعتبره اغتراس .

وهذا الأسلوب يمكن أن يلجأ إليه الكاتب علي وجهين :-

الوجه الأول الاغتراس العام : وهو الذي يبدأ في بداية القصة ويترتب عليه نتيجة عامة كبيرة . أما الوجه الآخر فيكون اغتراساً خاصا : في بداية مشهد ما ، أو لقطة بعينها ؛ كأن يكون هناك صراع بين اثنين من الشخصيات ، ومع بداية الصراع تقع الكاميرا في لقطة عابرة غير مقصودة علي حجر كبير في ساحة الصراع ، لنكتشف مع نهاية المشهد أن هذا الحجر هو الذي سيكون وسيلة القتل التي ستستعملها إحدى الشخصيات . ولكن بصورة عامة فإن هناك ثلاثة أنواع من الاغتراس:

١- اغتراس مادي :

ويتم عن طريق " المناظر أو مكملاتها أو الملابس أو أدوات الاستعمال الشخصي .. وغيرها ؛ كأن يفتش أحدهم في أحد الأدراج عن شيء ونري مسدساً من ضمن محتويات الدرج ، فنستخدمه بعد ذلك في اللحظة المناسبة عند اقتحام اللص للمنزل"([1]). أو قد يكون من خلال صوت ما ، مثل صوت ضربات العكاز لرجل يتكئ علي عكاز ، فعندما نسمع صوت ضربات العكاز نعلم أنه قادم دون أن نراه . وهناك المئات من أنواع ووسائل الاغتراس المادي ، ولكن من المهم ألا نبالغ فيها ، وأن تمتاز بالطرافة والجدة ، وأن نستطيع تذكرها بسهولة .

٢- اغتراس بالحوار :

" وفيه تأتي بعض المعلومات علي لسان الشخصيات أثناء تحاورها في مرحلة متقدمة دون تركيز يلفت النظر إليها "([2]) ، كأن يخبرنا أحد الشخصيات أثناء حواره في بداية القصة أنه لا يشرب الخمر ولا يدخن ، ثم يوجد ميتاً بعد ذلك وحوله زجاجات خمر ، وكأنه مات بسبب

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٩٧.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٩٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإفراط في الشرب أ أو أنه شرب كثيراً ووقع من فوق مبني ؛ فعندها نتذكر أنه لا يشرب الخمر كما أخبرنا في البداية ، وهنا نبدأ بالتوقع ، والإنشداد للحدث لنري ما الذي حصل .. وهكذا.

٣- الاغتراس بأحداث بسيطة :

" وتأتي عن طريق حادث صغير نظنه عابراً ثم نكتشف بعد ذلك أن له دلالة هامة تؤثر في مجري الأحداث "([1]) ، كأن يصطدم بطل القصة بشخص عابر بطريق المصادفة حين دخوله لأحد المباني ، وتلتقي نظراتهما ، ويتأسف من ثم ينطلق مستعجلاً . ثم مع تطور الأحداث نجد أن بطل القصة هارب من العدالة ومطلوب ، والشرطة تبحث عنه ، وفجأة تحيط به الشرطة في المنطقة وتطوقه ، ونعلم بعد ذلك أنهم استطاعوا أن يصلوا إليه من خلال هذا الشخص الذي اصطدم به بالصدفة .

ج- المؤشرات :

وهي عبارة عن حركات ، أو أقوال تصدر من الشخصية تدفعنا إلي توقع أشياء قد تحدث في المستقبل ، وذلك بإثارة شيء من الخشية والغموض . كأن يقف أحدهم متردداً أمام أحد المباني المهجورة ، والذي يبدو وكأنه موطناً للأشباح ثم يدخل متوجساً ، وهنا نبدأ بالتوقع في أنه سيحصل له شيء ، وبالفعل مثلاً نراه بعد ذلك يهجم عليه أحدهم ، أو يخرج له شخص غريب الأطوار ويفاجأ به . وقد تستخدم في مثل هذه المواقف موسيقي خاصة تعطي الشعور بالتوجس والرهبة ، وإيقاع الطبول المترقب الذي يوحي بأنه سيحصل شيء ما ، ولكن علي أن لا تتسم بالمبالغة . كأن يسوق أحدهم سيارته بسرعة وزوجته بجواره ظاهرة القلق ، وتطلب منه عند نقطة معينة من الطريق أن يخفض من السرعة ، ونصبح متأكدين أنه سيحصل لهم حادث ، وبالفعل يحصل ذلك ، وهذا يقلل من الإثارة . وقد يأتي كذلك المؤشر عن طريق القيام بتصرفات غير معتادة ؛ كأن يقوم أحدهم بسحب مسدسه وتجهيزه للإطلاق عند دخوله إلي منزل أحدهم ، ويضعه جاهزاً تحت ملابسه ، وهذا يخلق تفكيراً مستقبلياً لدي المشاهد ، وهو ما الذي سيحصل مادام جهز مسدسه ؟! ولكن المشكلة تكمن إذا قمنا بغرس هذه الأشياء ، ولم يحدث شيء ، عندها سوف يمل المشاهد ونفقد ثقته بنا ، ويبطل مفعول أي مؤشر حقيقي نقدمه له .

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٩٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلينا أن نراعي : أن لا تكون هذه المؤشرات صارخة كما البرقية إلا إن كان للكاتب هدفاً مخصوصاً لذاته يريد لفت الانتباه إليه . وبصورة عامة فإنه يمكن القـول : أن التحضـير الذي يقدمه لنا الكاتب هو في الواقع يؤكد معني الاحتمال ، والذي هو من العوامل الهامة التـي تحقق الوحدة والترابط في العمل الفني . " كما نؤكد علي أهمية التحضير مضافاً إليـه إنعـاش الذاكرة للأعمال التلفزيونية وعلي الأخـص المسلسـلات ويستحسـن التنويـع فـي أسـاليب التحضير "([1]).

د- التشويق :

من المسلم به بداهة أن أي عمل درامي ، أو حتى أي عمل فني ، لن يتم تقبله بصـورة فاعلة وجادة ما لم ينجح هذا العمل في إثارة اهتمام المشاهد ؛ كي يدفعه إلي متابعته ومشـاهدته عبر مراحله المختلفة ، فأي عمل درامي سواء كان مسرحياً أو سينمائياً أو تلفزيونياً ، وبغـض النظر عن أسلوبه سواء كان تمثيلياً أو تعليمياً أو دعوياً . ومع تعدد وسائل الترفيه وتنوعهـا ، أصبح عنصر الإثارة والتشويق عنصراً مهماً في عمل الوسائل الإعلامية علي اختلاف أنواعها ، ولذا صار هذا الأمر بالتالي مهماً في أي عمل درامي يتم تقديمه من خلال هـذه الوسـائل . فالمشاهد إن لم يجد ما يثيره ويخلق فيه إحساسا يدفعه للتشوق لمتابعة الحدث الدرامي لمعرفة ما هو آت ؛ فإنه سوف يمل ويترك متابعة العمل ، والذي حينها سيفقد قيمته ، ونحن نعلم أنـه لا قيمة لأي عمل درامي بدون المشاهد ، ولذا فإن عنصر التشويق في العمل الدرامي يتفق عليـه الجميع في أعمالهم ، وقل أن يهمله أحد أو يرفضه ، والذي يمكن تعريفه ببساطة أنه : " انتظار مشوب بالتوتر أو القلق مع المتعة "([2]).

والمشاهد إذا لم يستطيع العمل الدرامي أن يأسره بصورة وأشخاصه وأحداثه ، وتجعله يظل متشوقاً لها ، وعلي تواصل معها يتابعها ؛ فقد العمل حينها أهم مقوماته . ومن هنـا فـإن التشويق يعتبر ركناً مهماً من أركان حبكة العمل الدرامي . والدراما التلفزيونية - بـالأخص- تتطلب باستمرار جاذبية خاصة لكي تستطيع أن تجذب المشاهد ، وتدفعه إلي التفاعـل معهـا ؛ " فهي غير النص المكتوب الذي يمكن أن يعود إليه القارئ وقتما يشاء ، وهـي غيـر اللوحـة التشكيلية التي تبقى معلقة قبالة الوجه يحاكيها صاحبها في اغلب الأوقات ، ويكتشف فيها مـا

---

[1] - دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٩٩.

[2] - دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٠١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يريد "([1]). وقد نبه (سيد فيلد) إلى أهمية عنصر التشويق لكتاب النصوص الدرامية ؛ حيث أشار إلى أن الإعجاب بالعمل الدرامي يبدأ مع أول عشر دقائق ، فإذا استطاع الكاتب أن يشد المشاهد إليه في هذه العشر دقائق الأولى ، وخلق فيه تشوقا إلى المتابعة ، حينها يكون هذا العمل قد بدا يحقق أولى خطوات نجاحه ، " لديك عشر صفحات تقريبا لتجعل قارئك يعرف (من) هي (شخصيتك الرئيسة) ؟ و(ما) هي فكرة القصة ؟ و(ما) الحالة التي تريد تناولها ؟ "([2]). وهذا الرأي ليس قاعدة مطلقة فأساليب التشويق تختلف من كاتب لآخر ، ومن مخرج لآخر ، ولكن الذي لا يُختلف عليه هو أهمية هذا التشويق . ومن الراجح – عبر دراسة العديد من النصوص الدرامية – يُلاحظ أن كتاب الدراما – عادة – يصبون اهتمامهم على بداية العمل في تكثيف عناصر التشويق ، وبالأخص في الفيلم السينمائي .

وهناك عوامل كثيرة يمكن للكاتب الدرامي أن يستخدمها لإثارة اهتمام المشاهد ، وجعله على شوق لمتابعة العمل الذي نقدمه له ومنها :

• أن نجعل المشاهد يجد نفسه داخل العمل ؛ من خلال أن يتعرف على نفسه عبر شخصيات العمل سواء كليا أو جزئيا ؛ بحيث نجعل هذه الشخصية الدرامية تجسد أماني وظروف المشاهد ، ونخلق لدى المشاهد ما يعرف بحالة التوحد ، أو التقمص ، أو الامتزاج الوجداني ، وأن يرى نفسه بين هؤلاء الذين يتألمون ويبكون ، أو يحلمون ويبتسمون . ولعل هذا العامل (التشويق) ربما يكون من أقوى عوامل الإثارة لدى المشاهد.

• أن نثير في المشاهد الإحساس بالشفقة نحو شخصية أو أكثر ، أو حتى حيوان ، ونجعل المشاهد يتعاطف معها ، وعاطفة الشفقة تعتبر من أهم العواطف التي تعتبر أساساً للتأثير الدرامي ؛ حيث أن المشاهد يجد قاسماً مشتركاً بينه وبين الشخصية التي يتعاطف معها ، حين يجد أنها تتعرض لنفس الظلم الذي يتعرض له .

• أن يثير العمل في المشاهد الفضول سواء من خلال المشاهد الطريفة ، أو الألغاز ، أو المعلومات الجديدة ، كما في الأفلام البوليسية والعلمية ، والتي لا تحتاج عادة إلي تعاطف .

وقد يلجأ البعض – أحياناً – إلي استخدام مشاهد تثير الإحساس بالرعب ، أو إثارة العواطف الحسية ، ودغدغة المشاعر باستخدام بعض المشاهد المثيرة جنسياً ، أو استخدام أحداثاً

---

[1] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٦٥.

[2] – السيناريو ، سد فيلد ، ص٢٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مألوفة لدي المشاهد ومقبولة لديه ، أو أحداثاً مشابهة لها . وكلما استطعنا أن نجعل المشاهد علي شوق لما هو آت ، " وهو يتساءل في لهفة عما سيحدث ، أو ما سوف يراه أو يسمعه ، في أعقاب ما يراه ويسمعه الآن أثناء العرض ، وهو بالطبع يتساءل ويتلهف ويتشوق ؛ لأننا قدمنا له من العناصر والمقدمات علي الشاشة ما يدفعه إلي ذلك "([1]).

أنواع التشويق :

وهناك من التشويق ما هو عابر غير ملتصق بمسار القصة الرئيسي ، ولا يدفع فيها للأمام ، ويكون في المواقف البسيطة ، كتلك التي تمر بنا في الحياة العامة ؛ حين نري شخصاً لا تربطنا به علاقة يلحق بالأتوبيس الذي ترك المحطة لتوه ، فنأخذ بمتابعته بالنظر لنرى هل سيستطيع أن يحلق به أم لا ؟! ومثل هذه المواقف البسيطة قد تستخدم علي الشاشة ، ولكن علي أن تكون قليلة ؛ لأنها تعد من باب التشويق الزائف ، وتركها أولي .

" وهناك نوع آخر من التشويق أكثر التصاقاً بالخط الأساسي للقصة ، وهو ما يمكن أن نسميه (التشويق بالإخفاق في السرد القصصي) ؛ عن طريق إعطاء بعض المعلومات وإخفاء بعضها الآخر، وهنا يتلهف المشاهد علي معرفة ما أخفي عنه ، أو استكمال النقص ، وذلك أثناء تحرك القصة إلي الأمام ، فيزداد التركيز والتلهف علي المشاهدة ، والمتابعة مع تقدم الخط القصصي إلي الأمام في نفس الوقت ، وهذا أفضل بطبيعة الحال من التشويق العابر"([2]).

والتشويق لابد له من مبررات تسبقه ، فهو بحاجة إلي وجود مقدمات ، ومعلومات تسبق انتظار الحدث ، سواء مباشرة قبل حدوثه ، أو علي الأقل من خلال التقدمة والاغتراس التي تساعد علي تفجر التوتر ، فالتشويق بحاجة إلي إنعاش ذاكرة المشاهد ، وإلا فقد اندماجه وانفعاله مع الحدث .

كما علي الكاتب أن يراعى : أن هذه المقدمات لا يجب أن تشعر المشاهد بنتيجة مؤكدة ، إلا إن كانت تشير إلي نتيجة مؤكدة ، فإنها لن تثير حينها في المشاهد قلقاً أو توتراً . ولابد من وجود اهتمام لدي المشاهد بالحدث ونتائجه ، وإلا فقد هذا الحدث إثارته .

كما لابد للكاتب من : أن يترك فترة من الانتظار ما بين المقدمات المثيرة للتوتر ، وما بين حدوث النتيجة ، ولكن علي أن يراعي التوازن في ذلك ، فلا يطيل فترة الانتظار لأن ذلك

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٠٠.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص١٠١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قد يخل بالسياق الزمني للعمل ، كما أنه قد يصيب المشاهد بالملل من كثرة الانتظار وبالغضب ، فالمشاهد لا يحتمل توتراً زيادة عن الحد .

وجميل أن يراعي الكاتب كذلك – في حدود الزمن المناسب – أن يعمل علي رفع درجة التوتر درجة فدرجة ، ويحاذر من الهبوط في درجة التوتر ، وقد اعتمد " الكتّاب والمخرجون إلي تقطيع أعمالهم الدرامية إلي وحدات درامية (حلقات) ، حملت كل وحدة درامية منها جاذبيتها الخاصة وتشويقها ، وإن حدث في بعض الأعمال أنواع من الانتقال بغية جذب المشاهد ، ومع هذا ينبغي التأكيد علي أن كل مشهد ، أو قسم من الحدث يحتاج إلي عنصر تشويق يركب علي الهدف الأساسي ، أو علي الزخم المثير للعمل "([1]).

وإلي جوار الأهداف التي يتضمنها العمل ، والتي مهما بلغت قيمتها فإنها لن تحقق ما صيغت من أجله ما لم يراعي الكاتب : أن يكون العمل الدرامي يتصف بالمتعة ، فما لم تتوفر صفة الإمتاع في العمل الدرامي ، فلن يقبل المشاهد علي متابعته ، وكذلك التشويق ما لم يتصف بالإمتاع ، وما لم يصاحب التوتر ، والقلق والإثارة شيء من المتعة فلن يحقق نتيجته المرجوة لدي المشاهد ، فالفن أو الأدب إذا فقد المتعة لا يعود فناً ، ولا أدباً . " فالمتعة هنا هي حساسية إضافية أو رهافة للتذوق "([2]). فإن أي أدب أو فن " دون متعة ناشئة عن الإمتاع والتشويق ، ليس بأدب ولا فن ، ولا يحمل أي منهما المعرفة المطلوبة ، بل إن الكاتب لا يمكنه الالتقاء بقارئه ، إلا إذا توفرت وسيلة توصيل إليه من خلال ملامسة قضاياه الاجتماعية والنفسية ، وإذا كانت أشكالاً وأدوات ذات أصالة وجودة ، كأن تكون القصيدة قصيدة ، والقصة قصة ، والرواية رواية ، والمسرحية مسرحية ، أي تحمل عناصر فنيتها في ذاتها ، وبالطبع تضاف الدراما إلي سلسلة الفنون هذه ، حاملة معها مسؤولية أخرى لكونها تتعلق بزمن مقابلتها علي الشاشة "([3]).

فالتوتر الذي يعيشه معنا المشاهد أثناء مشاهدته العمل ، يأخذ زمناً ليس باليسير ، ولذا فإن لم يكن هذا الألم الذي يعايشه من جراء التوتر ممتعاً بالنسبة للمشاهد ، فإنه سيترك العمل ، ولكن إن استطاع الكاتب أن يمنحه شعوراً بأن هناك نتيجة ، وهذه النتيجة تختص بهدف سعيد ، فإن هذا سيجعله يستغرب هذا الألم ، وينتظر النتيجة علي شوق ، كما يحدث في مباراة كرة القدم من توتر قبل صفارة الحكم النهائية . ولكن عليه مراعاة عدم زيادة فترة التشويق عن

---

[1] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٦٧

[2] – الكاتب والمنفي ، عبد الرحمن منيف ، ص١٨٤.

[3] – دراما التلفزيون ، نداف ، ص٦٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحد . ومهما كانت النتيجة سواء مفرحة أو تعيسة أو مفاجئة ، علي الكاتب أن يطرحها أمام المشاهد وألا يتركه معلقاً بدون نتيجة . " المهم ألا تثير التشويق وتتركه معلقاً ، وتنتقل إلى حدث جديد ، إلا إذا كان الحدث الجديد يرهص بالتدخل في الحدث السابق لحسم النتيجة ، أو كعنصر إضافي لزيادة التشويق "([1]). وإن كان هناك استثناءات بالطبع ، وذلك حسب أسلوب كاتب العمل أو المخرج ؛ حيث انه هناك من يحاول أن يترك المشاهد ليستخلص النتيجة لوحده . لكن دائماً تذكر أن الأعمال الجيدة " لها حل دائماً على هذا النحو أو ذاك .. عندما تشاهد فيلماً مصنوعاً على نحو جيد ستجد نهاية متينة ومعلنة مباشرة ، وستجد له حلاً محدداً . أيام النهايات الغامضة ولت وانقضت ، ذهبت مع سنوات الستينات ، واليوم يريد المشاهد حلاً واضحاً "([2]).

وعلى الكاتب أن يتنبه إلى أن التشويق والتوتر يزيد من حرارة إيقاع العمل ، وعندما تقع النتيجة يخفت هذا الإيقاع ، ويرتخي المشاهد ، ويتوقف تدفقه على العمل إلى الأمام ، ولذا فمن الجيد أن يقوم الكاتب أثناء التشويق بطرح تساؤل جديد يحتاج لإجابة ، وهو ما يعرف بالتدرج الصاعد من ذروة إلى ذروة ، حتى الوصول إلى الذروة الكبرى ؛ التي يهبط بعدها الإيقاع ، وقد انتهى التشويق وبانت كافة النتائج .

صور التشويق :

يأتي التشويق بصور مختلفة ومن أشهرها :

١- أن يكون المشاهد على علم بشيء ، ولكن الشخصية الدرامية في العمل (البطل) لا يعلمه ؛ كأن يكون هناك كمين بانتظار الشخصية وهو لا يعلم ، ولكن المشاهد يعلم ذلك ، ويزيد قلقه كلما اقترب البطل من الكمين . المشاهد متوتر والبطل متفاجيء .

٢- أن يكون البطل والمشاهد على علم بما يجرى ، ولكن يصبح التوتر والقلق بسبب التساؤل حول كيف سيتصرف البطل ؟! وماذا ستكون النتيجة ؟!

وإذا أردنا أن نتتبع عوامل التشويق وأسبابها وصورها المختلفة ، والتي تثري العمل الدرامي ، وتدفع المشاهد إلي متابعته فلن نستطيع أن نلم بها لكثرتها وتنوعها ، واختلاف طرق تناولها من كاتب لآخر ، ومن عمل لآخر ، فإنها تنقسم وإيقاعاتها المختلفة من مواجهة العقبات والصراع مع الزمن والصيرورة .. وغيرها ، وأخرى عناصر تقنية من خلال أساليب التصوير

---

[1] - دراما الشاشة ، المهندس ، ص١٠٣.

[2] - السيناريو ، سد فيلد ، ص٧٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمونتاج والإخراج ، واستخدام أساليب التصوير والمونتاج ، وعناصر الإبهار داخل الصورة وتكوينها . ويكفي أن نشير هنا إلي أهمية هذا العنصر (التشويق) في حبكة العمل الدرامي ، وجودة صياغته علي اعتبار أنه لون من ألوانها المستحبة ، والمثيرة لاهتمام المشاهد إلا أنه ليس شرطاً لازماً من شروطها ، علي الرغم أن هناك من الكتاب وغيرهم من جهات التنفيذ من يضعونه في المقام الأول ، وإن كان أصحاب الاتجاه العقلي– الذين يرغبون بمخاطبة العقل – يحاولون تحاشيه في أعمالهم ، ومهما يكن من اختلاف مدارس التناول لعنصر التشويق إلا أننا يمكن القول : أن وجودة هو الأصل والاستغناء عنه هو الاستثناء .

ومهما كانت أهمية التشويق ودوره في العمل الدرامي التلفزيوني " إلا أنه لا يعني بالتالي عدم الالتفات إلي النواحي الأخرى في العمل ، فالإثارة مطلوبة (ولكن تصوروا عملاً دراميا مثيراً ، لكنه مرفوض بيئياً ، ويحمل أفكاراً أو آراءا مسطحة ، حواره غير مقنع ، وآراؤه فجة مثيرة ، ليس لها قيمة ثقافية ، نصاً لا يحمل هدفاً ، ولا يرمي إلي غاية ، ولا ينمي آفاق الخيال ، إن التصعيد الدرامي يفقد ميزانه إن لم تصحبه الجملة الجميلة ، والجملة الغنية ، والأحداث المتشبعة والمتدفقة ، والبيئة التي تنبض بالحياة ، والرسالة الإنسانية) "([1]).

هـ – المفاجأة :

المفاجأة هي : حدوث ما لم يكن منتظراً أو متوقعاً ؛ فإن " ملاحظة من الملاحظات ، أو موقفاً من المواقف يصدر علي غرة وبغير انتظار يستطيع أن يلعب دوراً كبيراً في قوة المعني الدرامي"([2]). وحدوث هذه المواقف الغير متوقعه ، وبدون مقدمات سابقة تشير إليها ، تدخله من ضمن عناصر التشويق والإثارة ، كانفجار مفاجئ لقنبلة ، أو ظهور وحش فجأة أمام البطل .. وغيرها . وأجمل ما تكون هذه المفاجأة حين تأتي وكأنها داخله في منطق الأشياء ، وتأتي مفاجأة لكل من المشاهد والشخصية الدرامية معاً . " وكمبدأ عام .. فتجب مراعاة مبدأ الاحتمال في المفاجآت ؛ كأن يكون هناك احتمالان مثلاً أحدهما بعيد والثاني قريب ، وتفاجأ بحدوث الاحتمال البعيد ، علي أن نحس أثناء المفاجأة ، أو بعدها أنها محتملة فعلاً بتذكرنا لمعلومات سابقة "([1]).

---

[1] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٦٦ . (العبارة بين القوسين هي رأي للكاتب هاني الحاج في حوار أجرى معه بتاريخ ١٩/٦/١٩٩٤م) .

[2] – نظرية الأنواع ، فينسينت ، ص٢٤٩.

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٠٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد تحدث المفاجأة بقوتها وتأثيرها تحولا جذرياً في مسار الحدث الدرامي ، وتسمي حينها (الانقلاب الدرامي) كأن تفقد احدي النساء زوجها في الحرب ، وتتزوج من بعده وتصبح لها حياة جديدة ، وفجأة يظهر هذا الزوج الغائب ، ويحدث الانقلاب الجذري في مسار العمل كله ؛ بل إن العمل الدرامي كله يبني في بعض الأحيان علي مثل هذه المفاجأة.

وعلي الكاتب أن لا يعتمد أسلوباً واحداً في عمله ، فيلجأ إلي المفاجأة دائماً لأن المفاجأة ينتهي تأثيرها – في الأغلب – بانتهائها . ولا أن يعتمد أسلوب التشويق أيضاً لوحده كذلك ، حتى لا يبقي العمل علي وتيرة واحدة ، وعليه إن استعمل أسلوب التشويق – وهو الأكثر في الاستخدام والمفضل لدي الأغلبية العظمي من الكتاب – أن يلجأ بين الحين والأخر إلي استخدام أسلوب المفاجآت بطرقه المتعددة . ولكن عليه أن يراعي أن لا يجعل العمل سلسلة لا تنتهي من المفاجآت والتشويق بحجة المحافظة علي التوتر ، وامتلاك انتباه المشاهد لأن هذا يصيب المشاهد بالتعب والاستنزاف ، فالمشاهد بشر له طاقة محددة وتحتاج طاقته البشرية هذه إلي التجديد بين كل فترة وأخرى .

وعلي الكاتب أن يتنبه لخطر " إغراء التأثير الوقتي للمفاجآت ، وما تعطيه من حيوية للعرض ، وحيوية الاستجابة من الجماهير ، فكثيراً ما يعود المشاهد إلي نفسه بعد ذلك ، ويحس بمدى التكلف والبعد عن الواقع في العمل ، وصولاً إلي استثارته ، وقد يأتي الأمر بأثر عكسي عندئذ أو يطمس المعني تحت تأثير كثرة المفاجآت (والتشويق أيضاً) ثم .. يضيع كل شيء بانتهاء العرض الساخن المشوق ، وكل فنان وما يحس ، وكل فنان وما يحب "([1]).

وعلى كاتب الدراما أن لا يستعين بوسائل أجنبية عن الدراما لكي يحصل علي المفاجآت أو علي الحل فيها ، " وذلك كوسائل القدماء التي كانت تعرف عندهم بـ (Machines) ووسائل المحدثين المعروفة بـ (Ficelles) مثال ذلك ظهور الآلهة عند أوربين ، ووجود بعض الحلول عند موليير .. فحينما تكون المفاجأة منطقية مع الحوادث يكون ذلك سبباً من أسباب اللذة في الدراما "([2]).

و- المفارقة الدرامية :

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٠٦.

[2] – نظرية الأنواع ، فينسينت ، ص١٧٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المفارقة الدرامية إطار يتسع للكثير من المفاهيم ، وبالأخص في دراما الشاشة ، ولذا فكثيراً ما تختلف الآراء في فهمها وتحديد معناها. " فهي تكمن في الاختلاف البسيط بين المعني الظاهر للفعل والمعني الحقيقي أو الباطن الذي يعرفه المشاهد وقد تعرفه أيضاً بعض الشخصيات – ويمكن أن نسميها (مفارقة سوء التفاهم) "([1]). ومثالها : حين يطارد شرطي أحد الأشخاص فيمسك به مجموعة من المارة ، ويوسعوه ضرباً ظناً منهم أنه أحد اللصوص ، ثم يتضح لهم أنهم أفسدوا مشهد تمثيلي كان يتم تصويره . أو أن يسمع أحدهم صرخات استنجاد من إحدى الغرف ، ويكون الصوت عالياً فتأخذه الحمية ، ويسرع إلي اقتحام الغرفة لينقذ صاحبة الصراخ ، وعندما يدخل الغرفة يجد أمامه رجلاً فيقوم بالهجوم عليه ، وحينها تأتي الزوجة لتنقذ زوجها وتدافع عنه ، فيقف الرجل مصعوقاً حين يري ذلك ، ويكتشف أن الصراخ كان عبارة عن صراخ في الفيلم الذي كان يشاهده الزوجان .

وقد تعرف كذلك باسم (مفارقة الأماني المعكوسة ، أو مفارقة الإشباع العكسي) كأن يتمني أحد الشخصيات أمنية وتتحقق ، ولكنها " تأتي بنتيجة عكسية لما هو مرغوب به . ولكن يفضل فيها أن يري المشاهد تحقق هذه الأمنية مع الشخصية ، أو قبلها بقليل . أو كمن يتمني أن يرزقه الله بطفل بعد سنوات طويلة من الحرمان وفجأة يرزقه الله بخمسة توائم . ومنها كذلك ما يعرف (بالمفارقة التهكمية) " بأن يقول أحدهم شيئاً ، أو يطلب شيئاً يتناقض ظاهر معناه مع حقيقة ما يقصده ، وهي أحسن وقعاً في العادة إذا لم يفهم المخاطب المعني الحقيقي ، وتأتي ردود أفعاله علي هذا الأساس . ويشترط دائماً أن يكون المشاهد علي علم بالمعني الحقيقي المقصود "([2]).

ولكن أهم ألوانها هو ما يعرف (بالمفارقة الأساسية أو السائدة) ، وهذا النوع من المفارقة يعتبره البعض عنصراً جوهرياً في الدراما ، وما عداه لا يمت إلى المفارقة بصلة . " وهي التي تتجاوز مدي الحدث الصغير ، أو المتوسط ، أو الموضعي ، وتشمل العمل ككل ، أو تشكل صلب العلاقة الرئيسة ، أو الموقف الرئيس الذي يقوم عليه العمل .. وفيها يتحقق الاتفاق مع الاختلاف – أو العكس – كأن يتفق الرجل والمرأة في حب كل منهما للأخر ، ولكن هناك اختلافاً في الفهم ،كحب عطيل وديدمونة للآخر "([1]). وفي هذا النوع من المفارقة تكون المفارقة باطنية ، وهي في حد ذاتها جزء لا يتجزأ من العلاقة نفسها ، وتقوم المفارقة علي

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٠٦.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٠٧.

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٠٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفرق بين الوهم في كل من الجانبيين ، وبين الحقيقة التي لا يعرفها إلا الجانب الآخر ، ومهما يكن من أمر المفارقة الدرامية ؛ فإنها لا تشكل ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها في دراما الشاشة . ولكن الذي لا شك فيه : هو أنها تعتبر من المحسنات التي تقوي العمل وتزيد من جودة الحبكة ، وتعتبر وسيلة من وسائل التحايل علي الرقابة ؛ لما فيها من اختلاف دلالي بين الظاهر والباطن ، حيث لا يستطيع من خلالها الكاتب العدواني أو الهجومي أن ينفس غضبه .

ز- التباين :

يعتبر التباين من الأهمية بمكان في صياغة الحبكة ؛ فهو لا يعتبر – فقط – محسناً من المحسنات المرغوبة في صياغتها ؛ بل يعتبر ضرورة بدونها يفقد العمل الدرامي تأثيره الذي صنع لأجله . ويعرف التباين بأنه : " تجاور العناصر غير المتشابهة في العمل ، بحيث يبرز كل منها دلالة الأخر تبعاً لتمايز الشيء بضده . وقد يأتي عدم التشابه أو التضاد في قيمة واحدة ، أو عنصر واحد فقط ، ومن ثم يتحقق التباين (كتمثالين متشابهين في كل شيء ما عدا اللون) "([1]). وتكمن أهمية التباين في أنه يساعد – في كثير من الأحيان – علي أظهار وتجلية وتمييز كل طرف عن الأخر ، ويسهم في سرعة الاستيعاب ، ويساعد حيوية العرض من خلال التنويع ، ويعمل علي تجديد نشاط المشاهد وإمتاعه ، وإخراجه من حالة الشعور بالرتابة والملل . ولعل أهمية التباين تكمن ضمن مفهوم العبارة المشهورة (وبالضد تتميز الأشياء) .

وتتنوع ألوان التباين بتنوع العناصر المكونة للعمل الدرامي ككل ، ومنها ما يشير إليه الكاتب ، ويحدده في معرض صياغته للنص الدرامي ، ومنها ما يقوم به – وهو الأغلب – جمهور التنفيذ للعمل الدرامي ، سواء المخرج أو المصور أو فني المونتاج أو مهندس ومصمم الديكور.. وغيرهم .

أنواع التباين :

أنواع التباين عديدة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر التالي :

- تباين صفات : في سمات الشخصيات ودوافعها وأهدافها .
- تباين فكري : بتجاور مظاهر الغني مع مظاهر الفقر أو تعاقبهما .

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- تباين جسدي : بتجاور أو تعاقب الصحة مع المرض والقوة مع الضعف .
- تباين بيئي : بين الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة .. الصاخبة والهادئة ..
- تباين مكاني : وهو تباين وتنويع بين نوعين من المكان من حيث الاستخدام المكتب–النوم،الاستقبال ..
- تباين زماني : وليس المقصود اختلاف الليل والنهار فقط ، ولكن وقت الحدث وتأثيره من حيث الفصل من السنة والساعة من اليوم ، ونوعية الحدث وتوافقه أو تناقضه مع الوقت المحدد بما يعطيه ذلك من دلالات.
- تباين عددي : وهو ما يأتي علي مستوي اللقطة ، وتغير أعداد الممثلين أثناءها والمتواجدين في إطار الصورة ، وأيضاً التنويع في عدد الأفراد في تتابع اللقطات.
- تباين صوتي : أي بين الصخب والهدوء ، وأصوات الرجال وأصوات النساء ، وتدفق الحديث والصمت ..
- تباين حركي : ويكفي هنا أن نلفت النظر إلي أهمية التباين بين الحركة والجمهور ، والحركة السريعة والحركة البطيئة ، والحركة العنيفة والحركة الرقيقة ، والعشوائية والمنتظمة ..
- تباين بين النية والفعل: مثل الزوجة التي تحرق مستندات هامة تخص زوجها دون علمه، وذلك كي تمنعه من استخدامها في عمل أحمق يوشك أن يقوم به .

وهناك ألوان أخري كثيرة من التباين بين الخطوط والمنحنيات ، والأشكال حادة الزوايا وذات المضلعات ، وكذلك بين الكتل الكبيرة والصغيرة ، والضيق والاتساع ، والألوان ومكملاتها ، والملابس ، والإضاءة ، والمزاج النفسي .. وغيرها . ويكفي أن يتنبه الكاتب إلي هذا العامل المهم وأن يحسن استخدامه . ولكن هذا لا يمنع من استخدامه للغموض – في بعض الأحيان – وذلك بهدف العرض وعدم إبراز التباين لأسباب درامية يسعي إليها الكاتب . كما يجب أن لا يغيب عن بالنا استخدام التباين الرقيق ، وغير الصارخ في الأماكن الموقرة كالمساجد والكنائس والمحاكم . ومن الممكن كذلك استخدام أكثر من عنصر من عناصر التباين في الوقت الواحد ، أو علي الكاتب ، وإمكانية التباين بين معطيات الصورة ، ومعطيات الصوت .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ح- الصعوبات : (العقبات والتعقيدات) :

لا يمكن للحياة أن تسير هكذا ، سلسلة منسابة ، وإن حدث وسارت هكذا فإنها تفقد رونقها وتفقد أهم عناصرها ؛ وهي الإثارة والتشويق والحيوية . فهي مثل نهر متدفق يجري مسرعاً تارة ، ومبطئاً أخرى ، ينحدر هنا برفق ، ويتهاوي هناك شلال هادر، يعترضه سد هنا ويتلقاه بحر هناك . وهكذا هي التجربة الدرامية ، ما هي إلا نهر من الشعور المتدفق في دخيلتنا لا يسير علي وتيرة واحدة ، وكيف لا ومادتها الخام هي الحياة ، ولا نقصد هنا الحياة بمعدلها اليومي المعاش وبمبتذلاتها الظاهرة . " إنها المواقف القصوى في ذري الحياة النادرة ، أو العيش اليومي في أشكاله الخفية التي لا نعيها وعياً كاملاً .. وصنع العقدة هو تنظيم هذه الحياة ، وينطوي علي تطبيق قاعدة عقلانية علي فوضي اللاعقل "([1]).

فكما أن نهر الحياة يعترضه صعوبات وعقبات ؛ بل وتعقيدات كثيرة – في غالبية الأحيان – كذلك الدراما عند صناعة أحداثها ؛ لا بد لها من إثارة الانتباه والتشويق والتوتر لدي المشاهد . فالعقبات والمشاكل تشكل مجموعة من الصعوبات علي طريق البطل ، الذي يبدأ بالإصرار علي تجاوزها ، والتغلب عليها مما يخلق لديه أهدافاً مرحليه في سبيل الوصول إلي الهدف النهائي ، ممل يولد صراعاً وكفاحاً ، وهو ليس بالطبع الصراع الأساسي ، وإنما هي مراحل أولية من الصراع تقودنا إلي الذروة التي تعقبها النتيجة ، ولابد لهذه العقبات أن تكون متناسبة مع إمكانيات البطل ؛ حتى يمكن أن يصدق الجمهور أفعال هذا البطل .

وهذه العقبات تأتي في أشكال وصور متنوعة فمنها ما هو مادي مثل الموانع الطبيعية (نهر هائج ، أو حقل ألغام .. وغيرها) ، أو عقبات ذاتية (مثل عُقد البطل النفسية ، أو حالته الصحية .. وغيرها) ومنها كذلك عقبات اجتماعية (كالفارق الطبقي ، أو العادات والتقاليد ..) ، أو عقبات غيبية (مثل حدوث زلزال ، أو اشتعال حريق ، أو تعطل السيارة ..) . " وقد يشتمل العمل علي كل أو بعض أنواع العقبات المذكورة ، وهي تتوالي في الحدوث ، أو تتراكب مع بعضها البعض لإعطاء مزيد من الإثارة والتوتر "([2]).

وبتوالي المشاكل والصعوبات تتصاعد وتيرة الحدث ، ويتعمق الصراع ، ويصل الأمر إلي حد التعقيد حين تبدأ عناصر متوقعة في الدخول إلي خط سير الحدث الدرامي ، عناصر غير متوقعة ولكنها محتملة ، وهي ما تعرف بالتعقيدات ، والتي هي عبارة عن مجموعة متوالية

---

[1] – الحياة في الدراما ، بينتلي ، ص٣٣.

[2] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ص٤٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من المشاكل والصعوبات والعقبات المتصاعدة ؛ التي تواجه البطل حتى يصل إلي هدفه . ويقصد بهذه التعقيدات : " تصعيد وتعميق الصراع حتى نصل إلي الأزمة الأخيرة ، وتصعيد الصراع هنا يشمل علي تطورات تجعله أكثر خطراً ، وعلي الكاتب أن يخلق سلسلة من المواقف التي تحدث فيها تغيرات في توازن القوي تمس الشخصية الرئيسية ، والقوي التي تهددها "([1]). مثل ظهور شخصية جديدة تؤثر في مسار الحدث ، أو عامل جديد يغير مجري الأمور مثل عودة حبيب قديم للبطلة من الخارج . كما قد تنشأ هذه التعقيدات كذلك من خلال حدوث خطأ ما يقع فيه البطل ؛ مثل تغير حقيبته في قطار مع حقيبة أخري لتجار مخدرات . أو من خلال سوء تفاهم كأن يبوح بسر ما لشخص ظناً منه أنه شخص أخر. وقد تأتي كذلك من اكتشاف شيء لم يكن معروفاً ، كأن يكتشف أن حبيبته إلي سلمها قلبه تخونه مع أقرب أصدقائه ، أو أن ابنه الذي رباه ليس ابنه لأنه لا ينجب .

وتعتبر التعقيدات مهمة ؛ خاصة في الأعمال الدرامية الطويلة كالمسلسلات التلفزيونية لأنها أحوج ما تكون إلي عناصر الإثارة والتشويق ؛ حتى تجذب المشاهد لمتابعتها . فمع وجود العقبات والتعقيدات ، وخلق الأزمات المتصاعدة ، ينجذب المشاهد للمتابعة ويتشوق لمعرفة النتيجة . فالتعقيدات شيء مصطنع " إنها نتيجة تدخل عقل الفنان الذي يُوجد كوناً من أحداث خلقتها الطبيعة في فوضي ، وهي بكلمات (ريتشارد مولتون) : " الناحية الذهنية الصرف من الحركة .. وإقحام التخطيط في مضمار الحياة الإنسانية "([2]). والكاتب الجيد هو الذي يستطيع أن يتحكم بخيوط هذه التعقيدات ، ويكون " أشبه بشرطي مرور شكس يسير السيارات لا بحيث تعبر الواحدة بعد الأخرى ، بل حيث تصطدم معاً ، والاصطدامات تثير حب الاستطلاع وبالوسع تنميتها بحيث تخلق فينا التوقع "([3]).

ط- النهاية :

وهي خاتمة المطاف في العمل الروائي وهي تشكل الثلث الأخير من العمل الفني ولا تأتي فجأة بل إنها تشتمل على :

أ- الأزمة الكبرى ، (القمة- الذروة الكبرى – Climax) :

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٦٢.

[2] – الحياة في الدراما ، بينتلي ، ص١٨.

[3] – الحياة في الدراما ، بينتلي ، ص٣٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذروة هي تلك النقطة في الرواية التي يصل فيها الحدث إلي أوجه . إنها أكثر نقط التطور حرجاً ، فهي النقطة من الرواية التي يصل فيها الصراع إلي أعلي درجاته ثم يعقبها استرخاء في التوتر . " وهنا نستطيع باطمئنان أن نقول أننا جميعاً قد مرت بنا أزمات عديدة ، صغيرة كانت أم كبيرة ، وهناك مثال بسيط : فأنت تريد شراء حذاء وقميص ، والمال الذي لديك لا يكفي إلا لشراء واحد منهما فقط . إذن فأمامك عقبة .. ولما كنت في أشد الاحتياج إليهما ، فإنه يتنازعك الرأي بين أن تشتري الحذاء أو تشتري القميص ، ولا تستطيع أن تفضل أحد الرأيين .. أنت في أزمة أذن ، وما تسفر عنه غير مؤكدة حتى الآن . وتشتد بك الأزمة بين أخذ ورد ، حتى تصل بك إلي الذروة حين تقرر أن تشتري الحذاء (مثلاً) وتكون النتيجة أن تذهب إلي محل الأحذية .. وتشتري الحذاء "([1]).

وعلينا أن نعي أن الأزمة تنشأ من خلال صراع بين قوتين ، أو رأيين متكافئين ، وإلا فإنه لا أزمة في الصراع الغير متكافئ ؛ لأنه معلوم النتيجة . فالأزمة تعتبر هي اللحظة التي يكون فيها الحدث علي مفترق الطريق ، ويليها من ثم القرار ، أو هي التي يحدث فيها الصراع الأخير الحاسم ، والذي بعدها ستكون النتيجة هزيمة أو فوز البطل . ولذا يمكن القول : إن " الأزمة هي مرحلة زمنية في القصة يدور فيها صراع فعال بين قوتين متعارضتين متكافئتين ؛ بحيث تكون نتيجة غير مؤكدة لنا أثناء هذا الصراع ، ولكنه مشرف علي نقطة تحول أو تغيير حاسم "([2]).

فالأزمة الكبرى هي : النقطة التي تتجمع عندها كل خطوط الحدث ، والذي يبدأ بالتدرج والتصاعد المستمر حتى الوصول بالتالي إلي الذروة ، وهي المرحلة التي ينتظرها المشاهد . وهي عبارة عن القرار الذي يليه التحول ، وهذا القرار هو الذروة . وهذا بالطبع بخلاف ما يراه البعض من التفريق بينهما ، واعتبار أن الذروة هي أعلي نقطة في الأزمة . فحين يتصاعد الصراع علي سبيل المثال ، وتتزايد حدة الاشتباك حتى الوصول إلي قمة عالية ، فهذه القمة بالطبع لا تعني الذروة ، وإنما هي مجرد نقطة من نقاط تصاعد الحدث ، وهذا يعني أننا لازلنا في الأزمة أو الصراع ؛ حيث أننا لازلنا غير موقنين لمن يكون النصر، ولكن حين يتصاعد الحدث ، ويتناول أحد المتصارعين سكيناً ليطعن صاحبه فهنا تكون الذروة ، والتي هي في نفس الوقت القرار الحاسم الذي ينهي الصراع . فالصعوبات بأشكالها المختلفة تثير أزمات ، وتأخذ

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٥٣.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٥٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقتها ومن ثم تؤدي إلي ذري صغيرة أو كبيرة ، وتغير في مجرى الأحداث للوصول إلى نتيجة .

ب- الحل أو النتيجة والانكشاف :

الانكشاف والنتيجة : وهما ما يلي الذروة وهي اللحظة التي ينكشف فيها الموقف المعقد ، والنتيجة القبض علي القاتل ، أو موت الشرير في نهاية الصراع ، ويصل فيها البطل إلي هدفه أما الانكشاف " فهو عبارة عن إعطاء بعض المعلومات الناقصة ، أو تفسير ما غمض علي المشاهد ، وخاصة في القصص البوليسية ، أي يتكشف المستور الذي سترته القصة حتى لا تفقد بعض عوامل التشويق في سردها ، وقد يأتي علي صورة حوار ، أو حدث صغير مرئي ، أو كليهما معاً "([1]). وكثيراً ما تحتوي الذروة علي النتيجة ؛ حيث يستنتجها المشاهد دون عرضها ، وتكون هي النهاية ، وهذا مفضل في الأعمال التلفزيونية حيث ينتهي العمل بالذروة الكبرى ، أما في الأفلام السينمائية فمن المفضل عرض النتيجة والانكشاف بعد الذروة ، حتى يتهيأ المشاهد للحياة العادية .

ج- المشهد الأخير :

يقصد بالمشهد الأخير النهاية ، وللنهاية في الأعمال الأدبية أهمية خاصة ، إذ هي اللحظة التي يسعى القارئ للوصول إليها خلال عملية القراءة .وهي تترك أثراً كبيراً لدي القارئ وقد سُميت هذه اللحظة في مجال القصة القصيرة بلحظة التنوير، لأنها النقطة " التي تتجمع فيها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه الذي يريد الكاتب الإبانة عنه ، وكذلك الحال في السينما والدراما التلفزيونية ، فالمشاهد يتابع العمل كله للوصول إلي نهايته ، لذلك دعا (أندريه فايدا) إلي جهد خاص ، ودقة ، وحذر عند إبداع هذا المشهد "([2]).

والنهاية – في كل الأحوال – يجب أن تكون مقنعة ومرضية ، وملخصة للفعل ، ولا مانع في بعض الأحيان أن تنتهي بنهاية مفتوحة ؛ لكن دون أن نحس بالنقص ، أو أن تتوقف القصة عشوائياً ، وتبلبل المشاهد وتشعره بالضياع ، والأفضل أن نشعره بأنه شريك معنا في وضع النهاية التي ترضيه . وعلي الكاتب أن يراعي في نهايته عدم تقديم ما يعارض معتقدات الناس ، وأن يجيب علي التساؤلات التي تدور في أذهانهم بعد نهاية العمل .

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٥٥.

[2] – دراما التلفزيونية ، نداف ، ص٦٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد أشار سد فيلد إلي أن : " النهاية هي أول شيء ينبغي علي الكاتب أن يعرفه قبل أن يبدأ الكتابة "([1]). وهذه النهاية تعني الحل للقصة ، وليس هناك نهايات عشوائية ، بل هي نهاية تشكل حلا دراميا من حيث الفعل والشخصية ، والمشهد الإضافي ليس حلاً في الفيلم ، بل هو يقدم وجهة نظر درامية . وبهذا الخصوص نجد أن : (فيلد) ينصح الكاتب الدرامي بعقد صلة بين بداية قصته ونهايتها فيقول : " اختر نهاية نصك وابن عليها ومسرحها ، فإن استطعت أن تعقد صلة بين بدايتك ونهايتك ، فإن الصلة تضيف لمسة سينمائية جميلة ، ابدأ بمشهد في البحر ، من الماء إلي الماء، أو من طريق إلي طريق ، من شروق إلي غروب ، سترى أنك تقدر عليه حيناً ولا تقدر عليه حيناً أخر .. إذا كنت قررت نهايتك ، فباستطاعتك أن تختار حادثاً أو حدثاً يقودك إلي النهاية قد تكشف عن الشخصية الرئيسية في أثناء الكتابة ، في دورها وحدها أو مع غيرها إما لقضاء عمل أو متعة "([2]).

ي- المشهد الإجباري (Obligatory Scene) :

المشهد الإجباري : هو مشهد ينتظره الجميع ، ولا يمكن الاستغناء عنه ، ولا بد من الوصول إليه ، وهو المشهد المحتوم الذي يبرز على المشاهد كلها . ويرجع الفضل في نظرية المشهد الإجباري إلي (فرانسيسك سارسي) ، والذي كان يرى أن سحر الدراما يكمن في شعور التوقع الممزوج بعدم التأكد .

فالمشاهد يتوقع أنه لابد من أن يحدث تصادم بين القوتين المتصارعتين ، ويركز المشاهد كل جهده في انتظار هذه اللحظة من التصادم ، ومن هنا صار هذا التصادم الذي يتوقعه الجمهور ، مشهداً إجبارياً لابد من الوصول إليه مهما طال الحدث أو قصر " والتصادم المتوقع هو النقطة التي يركز عليها المشاهد ، ويعتقد أنها ستكون نقطة أقصي توتر في العمل الدرامي"([3]). وقد يظن البعض أن المشهد الإجباري هو نفسه مشهد الذروة ، وهذا خلافاً للواقع ، حيث أن المشهد الإجباري: هو مشهد للصراع المتوقع أو المرتقب من المشاهد ، وهذا قد يحدث أو قد لا يحدث ، فليس شرطاً أن يكون هذا المشهد من الصراع الذي يترقبه المشاهد ؛ هو مشهد الذروة ، أو هو النقطة الأقصى في حالة التوتر ، حيث أن موازين القوي ربما تأتي خلافاً للمتوقع ، مما يؤدي إلي احتمالات جديدة ، وتسلسل جديد لعملية الصراع خلافاً لما كان

---

[1] – السيناريو ، سيد فيلد ، ص٧١.

[2] – السيناريو ، سد فيلد ، ص٧٧ ، ص٧٨.

[3] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٧٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتوقع المشاهد . ولكن أيضاً هذا لا يمنع أن نجد المشهد الإجباري قد يطابق – في بعض الأحيان – مشهد الذروة ، ولكن مع اختلاف بينهما في الوظيفة . فجمهور المشاهدين يتابعون الحدث بروح المشاركة والتأثر ، ومن هنا تنشأ أهمية التوقع وأثرها علي الجمهور ، فالمشاهد لا يستطيع أن يدخل إلي مسرح الأحداث ، ولذا فإنه يستعيض عن ذلك بأنه يتوقع من الشخصية التي تعاطف أو توحد معها ؛ أن تقوم بالفعل الذي يتوقع منها أن تقوم به بناءاً علي مجمل المعلومات التي لديه ، والتي يعلم أن الشخصية علي علم بها ، فإن تأخر الممثل في الاستجابة ، والقيام بالعمل الذي توقعه المشاهد ، فإنه يتذمر ويشعر بالضيق والملل . فالمتفرج عادة يتطلع نحو تحقيق الاحتمالات والصدام المتوقع ، " ولكن كاتب الدراما يسعي من أجل أن يكون الحدث حتمياً ، ونحن نفترض أنه يفعل ذلك عن طريق إشراك الجمهور معه ، وهزَّ مشاعره ، ولكن الجمهور يحركه تسلسل الفعل في حدود قبوله لصدق الحقائق التي تنكشف له أثناء تأثيرها علي تصرف الشخصيات ، وما دام الجمهور لا يعرف الذروة فإنه لا يستطيع أن يختبر الفعل في علاقته بالذروة ، ولكنه يختبره في علاقته بتوقعاته ، والتي ترتكز علي ما يعتقد أنه نتيجة طبيعية للفعل ، أي المشهد الإجباري "([1]). ولذا فإن المشاهد يرفض غياب المشهد الإجباري ؛ لأنه ينتظره ويتنبأ به ، وعدم حدوثه يشعره بالغضب ، وقد أشار (وليام أرشر) إلي ذلك في تعريفه للمشهد الإجباري فقال : " بأنه المشهد الذي يتنبأ به الجمهور ، ويتطلع إليه بدرجة من الوضوح والوعي ، ولا يرضي بغيابه "([2]).

أصناف الحبكة :

تختلف طبيعة الحبكة ونوعيتها بحسب طبيعة ونوعية الرواية التي تنسج هذه الحبكة خيوطها ، سواءً كانت هذه الرواية رواية هدف ، أو رواية قرار ، أو رواية تمزج بين الهدف والقرار ، أو رواية انكشاف ، ومن هنا يمكن لنا أن نصنف الحبكة بحسب نوع روايتها إلى :

١- حبكة رواية الهدف :

وفيها نجد البطل أو مجموع أبطال الرواية في المشاهد الأولى ؛ يسعى لتحقيق هدف ما لنصل في النهاية إلى نجاحه أو فشله في تحقيق هذا الهدف ، والذي يجب أن يكون واضحا ، والوصول إليه محفوف بالمخاطر ، ودونه عقبات وعقبات .

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٧٩.

[2] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٧٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي هذا النوع من الرواية يركز الكاتب علي الحبكة ، وإجادة صياغتها أكثر من اهتمامه برسم الشخصية ، وتكون الحبكة هنا متميزة بالثقة ووضوح الاتجاه ، وسرعة الإيقاع ، ومتصاعدة التوتر ، والنهاية فيها لصالح البطل الذي يستطيع أن يتغلب علي كل الصعوبات التي تواجهه ، وأكثر ما يشد الجمهور هنا هو الجهود الحثيثة التي يبذلها البطل للوصول إلي هدفه ، دون التفاته إلي ما يتخذه شخصيات العمل من قرارات . وتكون الأزمة في رواية الهدف هي الدقيقة أو اللحظة التي يحدث فيها الصراع الحاسم الأخير الذي ينتصر فيه البطل .

٢- حبكة رواية القرار :

وهي علي عكس سابقتها حيث يكون اهتمام الكاتب برسم الشخصية ، وتطويرها أكثر من اهتمامه بعنصر الحبكة ؛ حيث يهتم الكاتب برسم وتوضيح كافة أبعاد الشخصية من ناحية القيم التي تؤمن بها ، والعادات والتقاليد . " وتوضع الشخصية هنا في وضع يحتم عليها اتخاذ قرار، وهذا القرار يتعارض مع كل القيم التي تحملها الشخصية . كما أن هذا القرار يساعد علي زيادة عنصر الصراع .. والصراع هنا صراع داخلي بين البطل ونفسه . فهل يقوي البطل علي اتخاذ القرار أم يضعف ويتخاذل ؟ "([1]). فالصراع هنا هو صراع ضمير ، والحبكة تعتمد بصورة أساسية علي حركة هذه الشخصية وأفعالها ، حيث تنمو الحبكة مع تطور الشخصية ، وبحسب الاتجاه الذي تصنعه ، بشرط أن تكون الشخصية هنا جذابة ومقبولة ومقنعة ، والحوار الذي يدور علي لسانها سلسل معبر ومتناسب مع طبيعتها .

٣- حبكة رواية مزيج من الهدف والقرار :

وفيها يتناول الكاتب عنصر الهدف والقرار بالتساوي ، ويعالج العنصرين معالجة متساوية ومتوازية ؛ حيث يرسم شخصية معينة بكافة أبعادها الاجتماعية والنفسية ، وهذه الشخصية تتخذ قراراً تسعي من خلاله إلي تحقيق هدف متخطية في سبيل الوصول إليه صعوبات ، وتتصارع للوصول إليه. كأن يقرر شخص أن ينتصر علي أولئك الذين قتلوا والده وأذلوه ، فكيف يصل إلي ذلك ؟!

٤- حبكة رواية الاكتشاف :

وفي هذا النوع من الحبكة يعتمد الكاتب علي تقديم مجموعة من التعقيدات والتساؤلات للمشاهد ، ومن ثم يبدأ بالكشف التدريجي لها ، بحيث يصل في نهايتها إلي الإجابة علي كافة

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٦٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التساؤلات التي طرحت ، ويكشف عما غلف أحداثها من غموض ، وتعتمد حبكة هذا النوع علي إثارة حب الاستطلاع لدي الجمهور ؛ كأن تثير التساؤل : هل يمكن أن تضحي بسمعتك من أجل الآخرين ؟ " هذا التساؤل طرح في مقدمة إحدى الروايات الأمريكية ، وهي رواية المحاكمة الزائفة . وفي هذه الرواية يظهر طلبه كلية الحقوق ، وهم يتدربون علي نماذج من القضايا ثم نجد أحد الطلاب يحقق في ملفات احدي الولايات .. فيجد أن العمدة لم يورد الضرائب للدولة .. يُتهم العمدة وتُشن عليه حمله رهيبة .. وفي النهاية يتضح أن العمدة برئ ، وأنه أجَّل دفع الضرائب إلي العام القادم لعدم مقدرته الناس علي دفعها في ظل الظروف الاقتصادية القاسية ، وتوضح هذه الرواية أن العمدة تبني قضية عامة لصالح الناس رغم أنه تحمل النتائج ، وظهر بصورة المجرم رغم أن المجرم هنا هي الظروف الاقتصادية "([1]).

الكاتب والحبكة :

يرى الكاتب التلفزيوني الشهير (جورج لوثر) والذي وصف فكرة الحبكة بحكم خبرته الطويلة في هذا المجال " بأنها شرارة تنقدح في العقل الواعي بطرق متعددة ؛ كأن يقرأ الكاتب فقرة ما في صحيفة يومية ، أو يستمع عرضاً إلي طرف من إحدى المحادثات ، أو يلتقط بأذنيه قصة يقصها أحد المدعوين في حفلة من الحفلات . ويحسن بالكاتب أن يحتفظ بهذه الشرارات حارة ملتهبة ؛ بأن يدونها علي عجل في كراسة يخصصها لهذا الغرض حتى إذا ما احتاج إليها وجدها بين يديه ، إنها أشبه برصيد كبير في البنك ، وهي وسيلة مهمة تساعد في تذليل العقبات التي تعترضه في بعض الأحيان "([2]).

والكاتب المبدع هو الذي يستطيع أن يسيطر علي حبكة الرواية للعمل الدرامي الذي يقدمه ، وهذا التمكن لا يمكن أن يتأتي له إلا إذا كان متمتعاً بالموهبة ، والخبرة الحياتية ، والتعلم ، وان يكون ملماً وواعياً بخصوصه العمل الذي يقدمه ، والتي تنبع من طبيعة الوسيلة المرئية التي يقدم عمله من خلالها ، ونوعيه الجمهور الذي يتوجه إليه ، " ولهذا كان علي الكاتب أن يراعي هذه الخصوصية بكثير من الدقة والانتباه ، حتى يكون هناك قاسم مشترك بين كل الفئات ، فيؤدي العمل التلفزيوني مهمته علي أكمل وجه ، ويكون للكاتب دوره في عملية إيصال ما يريد إلي المشاهد ؛ باعتباره المسئول الأول عن القصة الممثلة ، أكان هو مؤلفها ؟ أو كان قد اقتبسها من مصدر آخر ؟ مع الإشارة إلي أن الكاتب الناجح عليه أن يتمتع

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٦٥.

[2] – كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية ، حسن مرعي ، ص١٥١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بخاصيتين أساسيتين هما : الدراية النفسية التي تظهر وجهة نظره فيما كتب ، والدراية الاجتماعية التي تمثل تعاطيه ، ومعرفته بطبيعة البيئة التي يعيش فيها لاسيما بالنواحي الثقافية والحضارية التي تشكل ذهنية أفراد المجتمع من حوله "([1]).

وعلي الكاتب إذا أراد أن يجعل من عمله شيئاً مميزاً جيد السبك : أن يتناول القضايا والمشاكل التي يعرفها ، وهو حين يتناول ما يعرفه يصبح بالإمكان تصديقه . وعلي الكاتب : أن يتميز بقوة الملاحظة والخيال المبدع ، حتى يتمكن من إبراز الحوادث في أماكنها ، ولكي يستطيع أن يصور انفعالات شخصياته وتفاعلها بما حولها ، وأن يهتم بتطوير شخصياته بما يتماشي مع حبكة الرواية ، وأن تتجدد وتتطور مع الأحداث ، ويقدمها للمشاهد بالتدريج بحسب تطور الحدث ، محاولاً رسم أبعادها الشخصية علي مراحل تتفق وتطور الرواية من بدايتها إلي نهايتها ليضمن جذب انتباه المشاهد . وعليه أن يراعي : خلق المشاكل للأبطال بما يتناسب مع مقدرتهم وإمكانياتهم .

وعليه أن يتعرف بعين واعية علي الناس من حوله ، ويقيم معهم علاقات ، ويراقب سلوكهم وحركاتهم ، وأسلوب حياتهم ، وردات أفعالهم حيال المواقف المختلفة التي يواجهونها ، حتى يستطيع أن يستفيد من ذلك في صناعة شخصياته الدرامية ، وحتى يستطيع أن يعطيها خصائص الطبيعة البشرية ، فيأتي عمله بعيداً عن النمطية والزيف والتصنع ، ويبتعد عن المبالغة والتضخيم في تصرفاتها إزاء مواقف معينة ، مبتعداً عن أي غموض وإبهام في تصرفاتهم ، فالجمهور عادة يميل إلي رؤية الأمور بشكلها المألوف خالية من التعقيد . وأن يعرف كيف يستخدم المفاجأة كوسيلة مهمة من وسائل العمل الدرامي ، " والطريقة المألوفة هي أن تجعل الجمهور يتوقع شيئاً ثم تفاجئه بعكس توقعه . لكن علي الكاتب ألا يجيب توقعات الجمهور في النواحي المنطقية "([2]).

وأن يراعي في حبكته : أن تكون مقنعة ، وغير خاضعة لقانون الصدفة ، تهتم بالبناء السليم ، وتحترم قيم وعادات الجمهور وتحترم عقولهم .

---

[1] – كيف تكتب تمثيلية ، مرعي ، ص١٥.

[2] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٦٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الرابع

القصة (الرواية أو الحكاية)

القص أو الحكاية شيء أصيل مرتبط بالوجدان البشري منذ القدم ، بل إننا لا نبالغ إن قلنا أن التجربة الإنسانية انتقلت عبر القصص والحكايات علي مدار العصور ، قبل أن تنتقل عبر أي وسيلة أخرى من وسائل الاتصال البشري ، والناس جميعاً بغض النظر عن عصورهم ، أو حتى مستوياتهم الاجتماعية والثقافية ، يعرفون القصة سواء بالسماع أو المشاهدة أو السرد ، بل إنها أول وسائل نقل المعرفة والتجارب إلي أطفالنا منذ نعومة أظفارهم ، ولا أتخيل أن هناك طفلاً في العالم كله لم يتذوق طعم القصة ، أو لم يتعرف عليها ، ناهيك عن حبها والارتباط بها ، والتشوق إلي سماعها ، وهي شيء يعيش مع الناس منذ القدم ، وسيظل يعيش معهم حتى يرث الله الأرض ومن عليها . " في العصور الوسطي كانت كلمة رواية (Roman) ترادف كلمة قصة في لغة شعبية أو رومانية .. وكانت الرواية تطلق علي كل قصة خيالية كانت ، أو حقيقية ، شعراً كانت أم نثراً .. وفي خلال القرن السابع عشر أخذت كلمة الرواية معنىً أدبياً خاصاً هو : القصة النثرية لحادث خيالي ، ثم إن هذه القصة تستخدم كإطار لرسم أخلاق وعادات مجتمع من الناس "([1]). فجوهر القصة أمر خيالي ، أو ربما كان من الواقع ؛ غير أن المؤلف ينسج دائماً حول هذا الواقع أموراً وتفاصيل من وحي خياله وذوقه .

ولكن مع أواخر القرن الثامن عشر وما تلاه ، ظهر مفهوم – حديث نسبياً – للرواية وهو أن : " 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 صراعاً درامياً ذا حياة داخلية متفاعلة "([2]).

والقصة بمفهومها الشمولي هي : عبارة عن حكاية أحداث بطريقة منسقة ومقصودة ؛ بحيث يكون للفعل فيها وظيفته داخل عملية القص ، ومرتبطة ببعضها البعض بعلاقة فكرية وسببية ، وليس شرطاً أن تكون أحداثاً ضخمة ومدوية ، فلربما كان حدثاً بسيطاً أكثر أهمية

---

[1] – نظرية الأنواع ، فاينسنت ، ص٤١١ ، ص٤١٢.

[2] – اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، السعيد الورقي ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٩ ، ص٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإثارة للمتلقي من ذلك الحدث الكارثي المدوي . وهذه الأحداث مرتبطة في تتابعها الزمني مع بداية ونهاية . ويمكن تعريفها بصورة أبسط كما عرفها (فروستر) : " أن القصة هي حكاية أحداث مرتبة في تتابعها الزمني "([1]). فالقصة أو الرواية بمفهومها العام والتقليدي تعني "واقعة تتلخص في أن أحداً ما يروى شيئاً ما ، ويقصد بذلك عملية السرد نفسها "([2]).

وهناك من الكتّاب من يرى : أن القصة مكون أساسي من مكونات الحبكة ، وهناك من يفصل بينهما حيث أن العلاقة بين كل من الحبكة والقصة علاقة وثيقة جداً ، فلا وجود لقصة حقيقية بدون حبكة ، ولا حبكة مكتملة بدون قصة ، ولسنا هنا في معرض الحديث حول أيهما يسبق الآخر ، أو أيهما يضم الآخر ، وإنما يكفى أن نشير إلى أن العمل الأدبي أو النص الدرامي هو كل متصل ، وغير مجزأ ، وما تقسيمنا له وتفصيلنا لعناصره إلا من باب التوضيح ؛ حيث أننا نؤمن أن كل هذه العناصر سوياً هي التي تكون العمل الأدبي ، أو النص الدرامي ، ولا غنى للعمل عن أي منها .

القصة التلفزيونية :

النص الدرامي مهما كان نوعه ، فإنه يتضمن قصة (قصة تلفزيونية أو سينمائية) ، وهذه القصة تتألف من أحداث وشخصيات تقوم بالفعل ، فتتحرك وتتكلم وتتحاور وتؤثر في هذه الأحداث ، فتصنعها وتنفعل بها وتتفاعل بها .. فالقصة تلفزيونية هي قصة " بنفس المعنى الأدبي لعملية القص ، وما تعنيه هذه العملية من سرد لأحداث قامت بها شخصيات معينة ، في أمكنة وأزمنة مختلفة ، وهذا يعنى حاجتها إلى حبكة تربط بين أجزائها ، وإلى عرض مشوق يدفع بالمشاهد إلى المتابعة "([3]). والباحث لا يتفق – هنا – مع تلك الآراء التي أنكرت أن تكون السينما وسيلة جديدة لسرد القصة ، أو أن تكون فناً تابعاً للأدب ، وكذلك الأعمال التلفزيونية كتلك التي نجدها لدى (رودولف أرينهايم) حيث يقول تحت عنوان فقدان الإحساس في المكان والزمان : " أن المناظر في سياق أي فيلم يعقب بعضها بعضاً في ترتيبها الزمني ؛ ما لم يدخل فيه نوع من التحول إلى الوراء ، كما يحدث مثلاً في استذكار مغامرات وأحلام أو

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص٤١.

[2] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٣١

[3] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذكريات "([1]). ويصف أرينهايم الأحداث التي تقع في ما يسميه بالتحول ؛ بأنها أحداث خارج إطار القصة الأساسية ، ولا تدخل مع القصة في أي علاقة زمنية محددة قبل أو بعد " ويحذر من التدخل في الاستمرار الزمني ، أو عرض الأشياء المتزامنة "([2]). وهذا الرأي بالطبع يكشف عن عدم معرفة بقواعد فن السرد ، والبحث هنا ليس معنياً بمتابعة أراء أرينهايم هذه ، والتي عاد وتراجع عنها بعد أكثر من ثلاثين عاماً ، ولكن أوردته الدراسة هنا للتمثيل ليس إلا ، وإن كان يمكن أن تتعرض لذلك حين تناولها طبيعة السرد التلفزيوني – إن شاء الله – في مبحث خاص بذلك .

ويمكن القول : أن القصة التلفزيونية قد جاءت من عملية القص والرواية والحكاية ، وأن النص الدرامي (السيناريو) يعتمد في بنائه على القصة ، ويقوم بمعالجتها من خلال الحركة والحوار ، ويرسم الصورة المناسبة لها . وأن " القص أو الحكاية هي الصفة السائدة تاريخياً بالنسبة للفيلم ، ومهما كانت درجة تمثيل الواقع أمامنا فلا غياب للقص أو الحكاية ، أو أننا نرى على الشاشة (عالماً ينتظم أمامنا بطريقة قصصية – متيرى) "([3]).

والنص الدرامي (التلفزيوني أو السينمائي) يكتب بطريقة خاصة تختلف عن كتابة القصة أو الرواية أو حتى المسرحية ؛ حيث أن النص التلفزيوني (السيناريو) يضع في حسبانه وجود الصورة ، والتي بدورها تروى جزءاً كبيراً من الحدث . وانظر معي إلى ما يقوله (مارتن أسلن) حول طبيعة النص الدرامي وطريقة كتابته ؛ حيث يقول " 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 أيضاً على السينما ومسرح التلفزيون) "([4]).

وإن كانت الرواية أو القصة تتعامل مع الحياة الداخلية للشخص (أفكاره ومشاعره وعواطفه وذكرياته) ؛ فإن النص الدرامي (سينمائي أو تلفزيوني) يتعامل مع الفضاء

---

[1] – فن السينما ، رودولف أرينهايم ، ترجمة عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي ، مراجعة عبد الرحمن الشرقاوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ص٢٩ .

[2] – فن السينما ، أرينهايم ، ص٢٨.

[3] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٢٥.

[4] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٣٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخارجي ، مع التفاصيل الصورية ، فالنص الدرامي (السيناريو) رواية تسرد بالصور التي يتم ترتيبها في سياق درامي . فتماماً كما أن " الرواية تسرد قصة ، أي سلسلة من الوقائع المترابطة في الزمان ، ولها بداية ونهاية . والروائي يدخل في الأحداث التي يرويها عبر عملية التقطيع والاختيار .. فهو يمركز ويضع ، يحذف ويقتطع أحداثاً يفضلها ، أو يبغي إخفاءها لأسباب أو لسبب من الأسباب ، فنراه يعتمد تركيباً خاصاً بسرد الحكاية التي يتخيلها ، وذلك بهدف أحداث تأثير معين لدي القارئ : يحتجزه ويستحوذ علي انتباهه ، ويثير اهتمامه "([1]). وكذلك القصة التلفزيونية ترتكز في مقومات بنائها علي نفس مقومات العمل الروائي ؛ حيث نلاحظ أن أي قصة تلفزيونية أو سينمائية ؛ سواء كانت مسلسلاً دراميا طويلاً ، أو سهرة تلفزيونية ، أو فيلم تلفزيوني أو سينمائي ، تعتمد في بنائها علي الخبر الذي تتجمع تفاصيله وأجزاؤه بعضها مع بعض لتكون أثرا محكيا يروي قصة لها بداية ووسط ونهاية وتصور الحدث . " وكما هو الشأن في كل أثر قصصي يوجد في الرواية هذه الأقسام : العرض ، الحادث الرئيسي ، الأحداث الثانوية أو المفاجآت المتداخلة ، العقدة ، الحل "([2]). وكذا الحال بالنسبة للقصة أو الرواية السينمائية أو التلفزيونية والتي تحدث بنفس الطريقة عبر شخص معين أو أشخاص يترتب عليهم وقوع الحدث بطريقة ما . وعند دراستنا لأي عمل درامي تلفزيوني سنجد أنه : عبارة عن قصة أو رواية ، ولكنها مجسدة بالصور تجري أحداثها وقت العرض .

الأنواع المختلفة من الرواية أو القصة :

ليس من السهل وضع إطار محدود للرواية كما أنه ليس من السهل وضع قواعد ثابتة لها ولذا صار من الصعب تحديد أنواع محددة للرواية ؛ فهناك من قسمها بحسب ما تحتويه([3]). وهنا نذكر منها :

١- الرواية التاريخية . ٢- رواية المغامرات . ٣- الرواية العاطفية . ٤- الرواية النفسية ٥- الرواية ذات الهدف . ٦- الرواية الخاصة بالعادات والأخلاق . ٧- الرواية الوصفية .

---

[1] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٣١.

[2] – نظرية الأنواع ، فنسينت ، ص٤١٢.

[3] – انظر : نظرية الأنواع ، ص٤٣٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهناك من قسمها إلي أنواع بحسب مناهجها([1]). ونذكر منها :-

١-الرواية التاريخية (تسجيلية وترجمة ذاتية) . ٢- رواية اجتماعية . ٣- الرواية الواقعية (واقعية تسجيلية ، واقعية تحليلية) . ٤- الرواية الجديدة (واقعية تقدمية ، رواية وجودية ، رواية تجريبية) .

وهناك أيضا من أجمل أنواعها بحسب مناهجها الفنية والأدبية([2]) إلي ثلاثة أنواع :

١- روايات طبيعية . ٢- روايات واقعية . ٣-روايات مثالية .

" كل هذه التقسيمات بطبيعة الحال .. ليست مبنية علي حدود قاطعة ، بل علي اعتبارات وأوصاف غالبة . إذ لا توجد رواية من روايات المغامرات إلا ويوجد فيها تفاصيل عن الخصال والعادات ، أو عن التحليل النفسي . كما لا توجد رواية واقعية إلا ويوجد فيها قليل من المثالية بالنسبة للأحداث والإحساسات "([3]). وبالطبع فإن هذه الأنواع والتقسيمات هي نفسها تلك التي تنطبق علي القصة السينمائية والتلفزيونية .

العناصر الرئيسة للصيغ القصصية :

ليس من السهل أيضاً وضع صيغ محددة للقصة ، وذلك نظراً للتنوع الهائل في أشكال القصة ، والتي يصعب حصرها ، ولكن هناك مجموعة من الصيغ التقليدية البسيطة التي تمتد جذورها إلي بداية القص والحكاية ، ولا زالت سائدة إلي الآن نذكر منها : قصة تبدأ بالتوازن ثم تنتقل إلي اللا توازن أو الاضطراب ، ثم تعود إلي التوازن مرة أخري ولكنه مختلف علي توازن البداية . كما في قصص ألف ليلة وليلة ، وحكايات الأطفال . صيغة قصصية أخري بسيطة تعتمد علي وجود " شخصية صلبة ، تسعي إلي تحقيق هدف هام ، وتقابلها صعاب كثيرة ، وقد تنجح كلياً أو جزئياً ، وقد تفشل في تحقيق هدفها "([4]).

صيغة أخرى تعتمد علي وجود توازن ثم اضطراب من خلال عدوان قوي تواجهه مقاومة ، ولكن هذه المقاومة تتحطم بشرف ، ولا يعود التوازن . وهذا نذكره علي سبيل المثال

---

[1] – انظر : اتجاهات الرواية المعاصرة ، سعيد الورقي ، ص٣١.

[2] – انظر : نظرية الأنواع ، فنسينت ، ص٤٣٦.

[3] – نظرية الأنواع ، فنسينت ، ص٣٣٦.

[4] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا الحصر لنصل إلي الحديث عن مجموعة العناصر الرئيسة المستخلصة من هذه الصيغ وغيرها ، والتي من المحبب للكاتب أن يحترم وجودها في روايته سواء كلها أو بعضها ، كل حسب مقدرته وأسلوبه .

أ- الفكرة الأساسية أو استراتيجية العمل :

يعتبر هذا العنصر من عناصر القصة بمثابة اللبنة الأولي في بنائها ، ونحن بحاجة إلي دقة تحديده واختياره بما يتواءم مع استراتيجية الحبكة ، واستراتجية العمل الفني نفسه سواء كان دراما سينمائية أو تلفزيونية . ففكرة العمل واستراتجيته هي التي تحدد وتؤثر بالضرورة في بقية الأعمال ، " فأنت تعد نفسك إعداداً نفسياً ملائماً ، 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 "([1]). وكذلك عند كتابة القصة لابد لك أن تحدد مسارك ، وأن يكون لك شيء يوجه مسارك فيها ويكون هذا الاتجاه هو الاتجاه الحاكم في بناء القصة ، والذي يمكن لما أن نسميه الفكرة الأساسية أو المحورية ، والتي تحدد فيها الشخصية الرئيسة ، والموقف الأساسي للقصة ومغزاها وما فيها من مكونات درامية . واستراتجية القصة هي التصور الذي يحدد خط سير العمل . ويمكن توضيح المسألة كالتالي: نحن مقدمون علي عمل فيلم سينمائي أو عمل تلفزيوني ، نبدأ أولاً في إعداد أو البحث عن قصة صالحة للعمل السينمائي أو التلفزيوني ، وربما تكون هذه القصة نابعة بالتفاهم مع المخرج أو المنتج أو غيرهم ، يتم حولها النقاش وفق وعي كامل للحياة ، ومن خلال وجهة نظر خاصة ، ووعي بحركة المجتمع والحركة السينمائية ، وبالطبع يجب أن نضع في اعتبارنا أننا بصدد إعداد قصة لعمل فيلم سينمائي ، أو عمل تلفزيوني ؛ لذلك سنعمل علي إعدادها لتخدم هذا الهدف ، ونسير معها خطوة خطوة في الوصول إلي النهاية ، وتبدأ هذه الفكرة تتطور عبر الخيال والنقاش ، ونرسم له صورة في خيالنا حتى ربما تتخيل أسلوب عرض ، ورد فعل الناس علي ذلك ، فهل يبدأ النقاش – وهو طبيعة هذا العمل – مثيراً مبهراً مشحوناً بالأحداث ؟ .. أم بسيطاً بعيداً عن الإبهار ؟ .. فكاهياً أم تاريخياً ؟ واقعياً .. اجتماعياً .. أم بوليسياً ؟!

ثم يتطور النقاش إلي التكاليف والميزانيات ، ومستوي الإنتاج ، ويتطور الأمر إلى اتفاق علي طبيعة البيئة التي تدور فيها أحداث القصة (شعبي ، ريف ، ميادين ،خارج البلد ..

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وغيرها) . كما يمكن أن نحدد الزمن التقريبي الذي يستغرقه عرض العمل . وفي النهاية تتبلور الإستراتيجية ، والتي تشمل القصة والحبكة والفيلم .. وكل شيء ولكن علينا أن نحدد – إذا كان عملنا تلفزيونياً – عدد الحلقات وزمن عرض كل حلقة ، وزمن عرض الأفلام التلفزيونية ، وتمثيليات السهرة .. وغيرها . وهنا يمكن القول أنه أصبح لدينا الاتجاه الحاكم ، ونحن بصدد إعداد القصة كي تصلح لهذا العمل السينمائي أو التلفزيوني .

ب- التوازن :

ويعتبر التوازن من أولى مراحل القصة ، حيث تبدأ القصة بهدوء بدون مشاكل ، ويبدو كل شيء منتظما بعيداً عن الاضطراب ، ولكنه هدوء يشعرنا باقتراب العاصفة ، ونلمح فيه نواة الصراع القادم ، وبداية الحدث . " وهنا نود أن نؤكد : بأن التقدمة ليست هي مرحلة التوازن ، فقد نبدأ عملنا بمرحلة الاضطراب مباشرة ، أو أثناء تفجر الصراع ، وتتوالي التقدمة مواكبة لتدفق الأحداث ، وفي أنسب المواضع لها . كما أنه ليس من الضروري في مرحلة التوازن – إذا عرضناه أن تشتمل علي كل عناصر التقدمة "([1]).

ولا يعني بداية القصة بمرحلة التوازن بداية القصة الحقيقية ، فهناك ما يعرف ، أو ما يسمي (ما قبل النص) حيث البداية غير محددة ، ولربما كانت ضاربة الجذور في القدم ، ولكنها لا تعتبر بداية الصراع الحقيقي ، وإن كانت تعتبر بمثابة معلومات ذات دلالة يمكن معرفتها ، أو الإشارة إليها من خلال الحوار ، أو ما يعرف بالرجوع للماضي (فلاش باك). ويفضل ألا تستغرق مرحلة التوازن زمناً طويلاً ؛ حتى لا يصاب المشاهد بالملل . والتوازن مفضل في السينما في الأفلام الروائية ، إذا تم استخدامه بطريقة معقولة ، وذلك لفائدته الجمالية والتسجيلية ، وذلك بعكس القصة التلفزيونية ، لأن عناصر الإبهار في التلفزيون أقل منها في السينما ، لذا فنحن بحاجة إلي جذب المشاهد ودمجه في العمل بطريقة أسرع . " المهم أنك تضع أمامك المعايير الرئيسية الكافية دون تزيد يحد من حريتك في الإبداع .. وعليك بعد أن تحدد معالم الإستراتيجية أن تحدد شقها الثاني علي صورة الفكرة الأساسية ، أو المقدمة المنطقية ، أو ماذا يحدث .. لو؟ أو غيرها من المصطلحات حسبما يوافق عملك وترتاح إليه .. وذلك كي نتحول بالإستراتيجية التي قد تتسم بالتعميم إلي التخصيص الذي يناسب عملنا "([1]).

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٤٣.

[1] – دراما الشاشة ، ص٦٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج- الاضطراب .. أو اللا توازن :

والاضطراب يحدث بوقوع حادث ، أو ظهور شخص ، أو قرار للشخصية الأساسية بالقيام بفعل يفجر الصراع الأصلي . وهو بمثابة حجر في الماء الساكن ، وربما يأتي من تراكم مجموعة من الأحداث ، وربما كان في أول العمل دون المرور بمرحلة التوازن ، أو ربما يتأخر. لكن لكي يوجد هذا الاضطراب ؛ لا بد من وجود إثارة ثم استجابة لهذه الإثارة ، حيث نقف بين قوتين كل واحدة تجذبنا نحوها ، ونقف حيارى بين أن نفعل أو لا نفعل ، ويكون عندها الاختيار ، ومن ثم بداية تفجر الصراع .

ومن 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 دوراً أساسياً .

د- الهدف والخطة :

ليس من السهل أن نضع الشخصية في الفراغ ، فأي شخصية تقوم ببنائها لابد وأن يكون لها هدف تريد تحقيقه ، وهذا الهدف لا يتولد من فراغ ، وإنما لابد من وجود دوافع ، هذه الدوافع تتحرك بوجود الإرادة للتنفيذ ، والتي من خلالها تبدأ الأهداف بالتبلور ، ومن ثم توضع الخطط لتحقيقها . فعلي سبيل المثال لدينا شاب فقير تعمل أمه خادمة في البيوت لكي توفر له مصاريف الأكل والتعليم ، وهو يرى معاناة أمه فيتولد لديه دافع قوي للنجاح ، مهما كانت الظروف وتصبح لديه إرادة التنفيذ التي لا تتزعزع ، فيبدأ بوضع هدفه أمام عينيه ، ويرسم خطته لتحقيقه ، وينطلق في التنفيذ ، ويصطدم بالصعوبات ، ويبدأ في مرحلة الصراع للوصول إلي هدفه . والأهداف ربما تكون معنوية أو مادية ، ولكن أيضاً لضمان استمرارية تدفق الفيلم لدي المشاهد فلابد أن يتعين وجود أهداف مرحلية مساعدة للهدف الأصلي .

وهذا الهدف أو حتى 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 الخصم ، ولكن لابد أن يظل الهدف ثابتاً وإرادة تحقيقه لا تتزعزع ، ولكن يمكن التغيير في الخطة ، أو تعديل مجريات الأحداث .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبالطبع لن تسير الأمور هكذا في يسر ، وإلا فقدت الأحداث إثارتها ، ولذا فلابد من وجود الصعوبات التي تعترض طريق البطل خلال سعيه لتحقيق الهدف .

هـ- البطل أو الشخصية الرئيسة :

ولا نعني هنا بكلمة البطل الشخصية الخارقة في القوة والشجاعة ، أو الذكاء والدهاء ، وإنما نستعملها علي سبيل المجاز للتدليل علي الشخصية المحورية في العمل ، وقد تكون فرداً أو مجموعة ، أو حتى ربما تكون بطولة جماعية ، وذلك بحسب نوع القصة . والحديث عن الشخصية سوف نتناوله في مبحث قادم بإذن الله بالتفصيل علي أساس أنه مكون أساسي من مكونات العمل الدرامي. ولكن يبقي عنصر مهم من عناصر تكوين القصة وهو :

و- القصص الفرعية :

علي الرغم من أن القصص الفرعية ليست ضرورة لازمة لأن يشتمل عليها العمل ؛ إلا أنها تعتبر عنصراً مهماً في التكوين القصصي للعمل الدرامي ، بل إن هذا العنصر يمكن أن يشتمل علي كل العناصر الذي سبق و ذكرناها أو أغلبها . ويستحسن في الأعمال الكبيرة أن نستخدم أسلوب القصص الفرعية – وخاصة في المسلسلات التلفزيونية – لتساعدنا علي إبراز القصة الأساسية ، سواء بالتوافق معها ، أو بالتباين والتناقض معها ، فهي تعمل أيضاً علي خلق حالة من التنويع لمنع حالة التشبع والملل ، بل إنها تخدم المسار العام للقصة وتؤثر فيه . وفي كل الأحوال لابد وأن تكون مساحة القصص الفرعية أقل من مساحة القصة الأساسية ، سواء في رسم الشخصيات ، أو زمن العرض ، أو أهمية الأحداث ، أو الصراع .. وغيرها . وكذلك ذروتها ونهايتها يجب أن تنتهي قبل ذروة ونهاية القصة الأصلية ، أو علي أقصي حد معها وليس بعدها .

وعلينا أن نراعي : ألا تسرق الأضواء من القصة الأساسية ، ولنحذر من بريقها الخاص الذي قد يجرفنا فنبدع حينها علي حساب القصة الأساسية . ويمكن للقصة الفرعية أو القصص الفرعية أن تتداخل مع القصة الأصلية ، أو تسير معها في خطوط متوازية ، ولكن يفضل أن تتداخل مع نسيج القصة الأساسية وفق علاقة السببية ، أو الفكر بحسب أسلوب القصة .

وعلينا أن نعي أنه مهما تعددت القصص الفرعية فهذا لا يعني أننا أمام حبكة فرعية ، بل علينا أن نعلم أن العمل له حبكة واحدة فقط ، " وهي التي تعطي البناء والمعمار والنسيج الذي يشمل القصة بكل مقوماتها ، ومنها القصص الفرعية بطبيعة الحال ، والكيفية التي يقدم بها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العمل ككل كي يحظى بأعظم تأثير ممكن.. ومن ثم فليس هناك حبكة فرعية علي الإطلاق ، إلا إذا استعرناها من فيلم آخر أو عمل تلفزيوني آخر وألحقناها بعملنا "([1]) . وبالإضافة إلى ما سبق من عناصر بناء ومكونات القصة لا يمكن أن نغفل مجموعة أخرى من المكونات ، والتي تسهم في تكوين القصة وتعتبر جزء من جوهر بنائها وهي : الصراع أو الكفاح و الصعوبات و النهاية أو الخاتمة . وهذه العناصر سيعرض لها البحث بالتفصيل في مباحث قادمة بإذن الله .

ولكن في الختام يمكن القول : أن ما قدمه الباحث في الصفحات الماضية حول القصة ؛ يمكن اعتباره مجرد إطار تقليدي للقصة التي تصلح للسينما والتلفزيون ، ولكن هذا لا يعني الوقوف عندها فقط ؛ حيث أنه من الممكن " أن يكون هناك تنوع هائل في الشكل والمضمون في إطار صيغ محددة ، وأجناس محددة ؛ ارتضتها الجماهير بعد مسيرة جدلية طويلة – ولا زالت مستمرة – بينها وبين كتاب القصة أسفرت عن مواصفات كثيرة ، وكأنها دستور غير مدون بين الطرفين "([2]).

ولكن هذا قد يتغير حيث أن كل شيء قابل للتطور ، ولكن يجب أن نحذر من أي تغير مفاجئ ؛ لأنه ليس من السهل علي الجمهور التكيف مع التغير المفاجئ ، وعلينا أن لا ننسي أن الأعمال التلفزيونية أو السينمائية التي يتم تقديمها تكلفتها عالية جداً ، ولذلك فهي ليست خاضعة للمغامرة والتجريب ، ولكن هذا لا يعني أننا لا يجب أن نسعى إلي التجديد ؛ لأننا إن لم نقم بالتجديد فسوف نفقد المشاهد لأنه بحاجة إلي التجديد ، ولكن هذا التجديد لا يجب أن يكون هدفاً في حد ذاته ، بل إننا نلجأ إليه كوسيلة لتحقيق إبداع فكري وفني ، وبحيث كذلك ألا نكسر كل قاعدة دون رابط . وعلينا أن لا نخش من التجديد ، وأن نسعى للابتكار والإبداع ، واكتشاف صيغ جديدة تحقق الإبداع الفني والفكري ، والخروج من إطار الرتابة والجمود ، والتي هي عدو الفن الأساسي .

---

[1] – دراما الشاشة ، ص٥٨ .

[2] – دراما الشاشة ، ص٥٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الخامس

الشخصية (Character)

يعتبر الحديث عن الشخصية في العمل الأدبي ، أو العمل الدرامي جزءاً مهماً من أجزاء الحديث عن قواعد بناء العمل ، حتى لقد ذهب الكثيرون إلي تقديم الشخصية ودورها في بناء العمل الدرامي علي أهمية الحبكة " وذلك في مقابل ما نادي به أرسطو من تقديم الفعل في الأهمية علي الشخصية "([1]). فالشخصيات في الدراما اليونانية القديمة لم يكن لها أهمية بارزة ولم تكن واضحة المعالم وذلك لأنها كانت تعتمد في بنائها على شخصيات أسطورية غير محددة الأبعاد، " لذلك اكتفي أرسطو بالحديث عن الأخلاق ، الذي قصد فيه – علي ما يبدو– الشخصيات على أساس أن كل شخصية تمثل نوعاً من السلوك والتصرف ، ولهذا لم يعطها الأهمية الأولي وأعطي الأهمية للقصة أو الموضوع "([2]).

وليس من أهداف البحث هنا الخوض في جدلية أيهما أهم من الأخر ؛ حيث أن المسألة ليست معادلة رياضية يمكننا الجزم بها ، ولكن المسألة أعقد من ذلك بكثير حيث أن العمل الفني بوصفه أحد وسائل التعبير عن النفس البشرية ، فإنه يتنوع ويختلف باختلاف طبائع النفس البشرية ، والتي تكاد كل واحدة منها تشكل عالماً خاصاً ، ولذا فإن العلاقة بين أجزاء العمل الفني الأدبي أو الدرامي تختلف من حالة إلي حالة ، ومن عصر إلي عصر ، ومن شخص إلي أخر ، ومن نوعية ألي أخرى من نوعيات العمل الدرامي . والباحث يقر من البداية أنه لن يضيف جديداً إلي ما تم تناوله حول الشخصية وما يتعلق بها ، وأوصافها من جوانبها المختلفة ، ولكنه سيسعى جاهدا إلى محاولة توضيح الجوانب المهمة المتعلقة بالشخصية الدرامية .

تعريف الشخصية :

الشخصية كما يعرفها صاحب معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية بأنها : " هي النماذج البشرية التي تقوم بتنفيذ الأحداث الدرامية في المسرحية ، ويدور علي ألسنتها الحوار الذي يكشف عن طبيعتها ، وقد تكون هناك شخصيات معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر علي المسرح ، وقد تكون الشخصية رمزاً مجسداً يلعب دوراً مثل منزل أو بستان أو

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ،ج١ ، ص١١٦.

[2] – المسرح الفلسطيني ، غنيم ، ص٢٧٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بلد "([1]). وتعد الشخصية أساس ضروري لصياغة النص الأدبي الدرامي ، فأي حدث يقع يجب أن يرتبط بعلة أو مسبب أو يرتبط بعاطفة ما أو مبرر معين ، " فالشخصية هي التي تسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازه . وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته ، وتصوراته وأيديولوجيته : أي فلسفته في الحياة "([2]).

وجوهر الشخصية هو الفعل ، فالشخصية هي التي تقوم بالفعل ، وهذا الفعل هو الذي يكشف عنها وعن خصائصها . ولم يعد النقاد يشيدون بالعقدة التي يصنعها الكاتب ، بل صاروا يمتدحونه لإبداعه في رسم شخصياته لأنها كائنات إنسانية حقيقة نشعرها ونحس بها ، ونصدقها بعكس تلك الشخصيات النمطية (النموذج) . " ولا شك في أن الشخصية هي من أهم العناصر المؤثرة في العمل ، بل هي الوسيلة الأولي غالباً لسرد القصة ، ونقل الأفكار ، وجذب انتباه المشاهد واهتمامه "([3]).

وتعتبر القصة التي تنشأ من شخصية ما عملاً فنياً رائعاً ، ولكن هناك من يلجأ إلي بناء القصة بطريقة الاهتمام بمضمون القصة بحد ذاتها ، وهذا النهج المتبع عادة في التأليف التلفزيوني ، لأن التلفزيون يخاطب عدداً كبيراً من المشاهدين الذين يهتمون بالقصة ومضمونها ، أكثر من الاهتمام بجودة تصوير الشخصية ، والكاتب المبتدئ عليه أن لا يخشي كثيراً ذلك الكلام " الذي يتناول عمق الشخصية وعقدها الانفعالية ودوافعها وتاريخها .. ويكفي أن يستعرض في ذهنه شريط معرفته بالأصدقاء والمعارف ، أو حتى الذين يراقب سلوكهم من بعيد ، ولا تربطه بهم أية معرفة سابقة .. يكفي ذلك ليرى أن هناك عدداً لا يستهان به من الشخصيات التي تساعده علي بناء تمثيلية .. إن ما يهمنا هنا هو التعرف علي تلك الصفات البارزة في الشخصية ؛ لتحديد نوع الموقف الملائم بها مع إقرارنا بأن هناك صفات ثانوية أخري يمكن أن تتمتع بها شخصية ، ومن دون أن تلغي الصفة الأبرز فيها .. ويتحدد نوع الشخصية بالصفة الغالبة فيها "([1]).

---

[1] – المسرح الفلسطيني ، ص ٢٧٧ .

[2] – في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٨ ، ص٨٦ .

[3] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١١٧.

[1] – كيف تكتب تمثيلية ، حسن مرعي ، ص٣٦ ، ص٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفرق بين الشخصية العادية والشخصية الدرامية

الشخصية العادية والخلق الطبيعي :

التكوين الخلقي للفرد هو الذي يميزه عن غيره في طريقة الإحساس ، وفي طريقة العمل ، والذي يعتبر بمثابة الوشم الذي يصور شكلنا الأخلاقي ، ويخلق حالة التميز والخصوصية والدوام . وهذه السمات الداخلية التي تكونت من صفات مختلفة ، وأحياناً متعارضة هي تلك التي تظهر علي شكلنا الخارجي ، والتي تكون عبارة عن تركيب طبيعي لكل من الإحساس ، وطريقة التفكير والمعتقد والتربية ، والتي تتآزر كلها لتكون صفات الإنسان وخلقه الطبيعي (شخصية – Characters) ، ولكن واحدة منها هي التي تسود بقية الأخلاق . " والشخصيات إما حقيقية خالقة تقوم بإبداع العمل الأدبي مثل الكاتب الحقيقي والقارئ الحقيقي ، اللذان يقوم كل منهما بالدور المنوط به في إنجاز العمل ، وإما شخصيات متخيلية مخلوقة تتحرك داخل النص الأدبي فيتوهم القارئ بأنها شخصيات واقعية نظرا لوجود من يشبهها في الحياة "([1]).

فالشخصية الطبيعية تتمتع بعدد لا يمكن تحديده من السمات المتوافقة ، والمتناقضة والمتباعدة والمتقاربة ، تتفاوت بين القوة والضعف ، ومنها ما هو سائد ومنها ما هو كامن ، وكم يسود ما هو كامن ويكمن ما يسود . وهذا بخلاف تفردها في أسلوب الحديث والعادات والمظهر ، وتعدد دوافعها وأهدافها ، وتغيرها بما لا يمكن تحديده أيضاً "([2]). وهذا الخلق الطبيعي أكثر عمقاً ودواماً من العادات ، والتي تشكل المظهر الخارجي للحياة ، والتي تكون في الغالب مكتسبة تحت تأثير المهنة ، أو التربية ، وسمة العصر السائدة حيث لكل وقت عاداته . " ولكل إنسان منا ميله الخاص الذي يتحكم قليلاً أو كثيراً في سائر ميولنا الأخرى ، وهذا الميل هو الذي يعطي لحياتنا طابعها الخاص ، ويتيح لنا أن نميز بواسطته فقط الفرد من الناس من سائر الأفراد الأخرى "([1]). كما أن هذا الخلق الطبيعي يشتمل علي التفكير والإحساس ، وهو عميق في هيكل الروح ، وهو ليس من السهل تغيره بعكس العادات التي يمكن أن نغيرها ، بل إن هذه العادات يمكن أن تقلد وتنسخ .

---

[1] – الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة ، محمد أيوب ، إتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، ط١ ؛ ١٩٩٧ ، ص٣٩ .

[2] – دراما الشاشة ، حسين حلمي المهندس ، ص١١٦.

[1] – نظرية الأنواع ، فينسينت ، ص١٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" ولكي توضح ميزة الاختيار والتحديد للسمات ، تقول أن الإنسان ينظر حوله .. فيرى قدراً هائلاً من التشويش في الحياة ، وكأنها بلا معني ، بلا منطق لا بداية لشيء ولا نهاية ، ولا حدود ، وكم يتعجب لتصرفات من يعرفهم من الناس ، وكم يصاب بخيبة الظن ، بالإحباط ، بالقلق ، بالملل ، بالاكتئاب . بل إنه كثيراً ما يتعجب من تصرفاته هو نفسه ويدينها .. ومهما دللته الحياة فهو يعشق القلق وغير الاطمئنان ، ولذلك فهو يقبل علي الفن ، وفي موضوعنا يقبل علي دراما الشاشة "([1]).

الشخصية الدرامية :

في الرواية أو علي المسرح أو علي الشاشة ، ليس من السهل أن نقدم نسخة عن الحياة ، فالذي تراه العين يختلف تماماً عما تراه الكاميرا ؛ حيث أن رؤية الكاميرا تخضع لنوع هذه الكاميرا ، ونوع عدساتها ، فما تنقله الكاميرا في الواقع هو مجتزأ ومتباين . " إن معالجة الشخصيات الدرامية ، تعود بنا إلي الدراما الحقيقية الأولي التي هي الحياة ، والتي أفرزت الأساطير الأولي ، والمسرح والرواية ، ثم الدراما التلفزيونية – التي نبحث فيها الآن – فالحياة هي التي تقدم لنا الشخصيات ، التي نريد إبرازها ، ومعالجتها ، ومن ذلك الخزان الكبير (الحياة) – علي حد تعبير بلزاك – يأخذ الكتاب شخصياتهم "([2]). صحيح أن مادة الشخصية الخام هي الناس، ولكن هذه المادة الخام قد جري عليها شيء من التصنيع ومن ثم تحويلها إلي ضرب من الفن الذي تدخل في صناعته الخيال ، ونحن في الدراما " لا نرى الآخرين بقدر ما نري بدلاء معينين لهم . ولا نري أنفسنا بقدر ما نري آخرين تقمصنا هوياتهم "([3]). فنحن نقبل علي مشاهدة الدراما مندفعين إليها ؛ لأننا نجد فيها ما نفتقده في الحياة من منطق ومصداقية ومعني ووضوح ، فنحن نقبل عليها لأننا نرغب برؤية جوهر الحياة بلا شوائب أو تشويشات . ومن هنا يتعين علي صانع العمل الفني أن يعي هذه الحقائق ، وأن يقوم بصياغة عمله الفني هادفاً لتحقيق ذلك .

والكاتب الدرامي (التلفزيوني والسينمائي) مثله مثل أي كاتب قصصي يقوم بأخذ فكرته وأشخاصه من الحياة ، ويصوغها بأسلوبه وطريقته الخاصة ، ومن هنا فإن الشخصية الدرامية لا تختلف عن الشخصية الروائية إلا بالأداء والتجسيد . فالشخصية في الرواية التقليدية " كانت

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١١٧.

[2] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٣٦.

[3] – الحياة في الدراما ، بينتلي ، ص٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هي كل شيء فيها ؛ بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها ؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية ، أو شخصيات تتصارع فيما بنها داخل العمل السردي "([1]). " وكل شخصية درامية تقدم في العمل الدرامي ، هي شخصية من الحياة نفسها ، وبالتالي لها تاريخها الخاص بمعزل عن الأحداث التي يعالجها الدرامي ، وهذا التاريخ الخاص يتوجب علي الكاتب معرفته ، وإن كان لا يعرض علي الشاشة ، لأن معرفته هذا التاريخ هي التي تؤسس سلوك هذه الشخصية ، ونمطها الذي نشاهده علي الشاشة "([2]).

والكاتب هو المسئول– وحده – عن بناء الشخصية ، ومعرفة تاريخها الخاص إنسانيا واجتماعياً ، وبنيانها النفسي ، ودورها في البناء الدرامي ، وعلاقتها بالشخصيات الأخرى ، وفي حالة كون العمل طويلاً قد يلجأ الكاتب إلي عرض الشخصية من ميلادها إلي نهايتها . " والشخصية الدرامية تنسج شبكة من العلاقات : علاقة الشخصية مع نفسها ، علاقة الشخصية مع المكان ، علاقة الشخصية مع الزمان ، علاقة الشخصية مع الخبرة . والعلاقة الخامسة هي بالضرورة النسيج الخاص بالعمل الدرامي ؛ لأنه ما من حدث يقع بالطريقة التي وقع بها ؛ إلا وكان نتيجة لشخص معين ، أو أشخاص معينين يترتب عليه وقوع الحدث بطريقة معينة ، وبذلك يكون الخط الفاصل بين الشخصية والحدث "([3]).

صفات الشخصية الدرامية (صفات الخلق الطبيعي الدرامي) :

الخلق الطبيعي للشخصية الدرامية يسود سائر الميول ويتعمق في النفس حتى الأعماق ولا يمكن التخلص منه مهما بذل من جهد، وإن حصل وحدث تغير ما في خلق الشخصية الطبيعي كما يحدث في بعض الأحيان في نقطة الحل، فإن هذا التطور يجب أن يخضع لمنطق داخلي ، ويستمد مبدأه من روح الشخص ، ويتم التمهيد له ، ولا يحدث فجأة . ومن هنا وجب لهذه الصفات التي تتميز بها الشخصية في العمل الدرامي ؛ أن تخضع لمجموعة من المواصفات منها :

---

[1] – في نظرية الرواية ، مرتاض ، ص٨٦ .

[2] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٣٦ ، ص٣٧.

[3] – الدراما التلفزيونية ، نداف ، ص٣٧ ، ص٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوحدة :

وحدة الخلق الطبيعي للشخصية الدرامية ، والذي " يجب أن يبقي هو من البداية حتى النهاية، وأن يكون منطقياً مع نفسه "([1]).

التنويع :

إن بقاء الشخصية على حال واحد من التصرف والأخلاق ؛ يولد الملل والضجر لدى المشاهد ، ويفقد العمل حيويته لأنه حتى الحياة المستقيمة لا تخلو من انحرافات ، ومهما كانت الإرادة قوية فإنها لا تخلو من تردد و مواقف ضعف ، ولذا فإن الشخصية الدرامية بحاجة إلى شيء من التنوع في خلفها ، وسلوكها الطبيعي المعتاد ، فالإنسان متقلب لا يقر على حال ، والكاتب " يستطيع أن ينسج حول الميل الرئيسي الذي يتحكم في الشخص تحكماً مطلقاً ، إحساسات أخرى تحت تأثير السن ، والحالة الاجتماعية ، والحالة النفسية ، وسيكون ذلك بمثابة الزخرفة العربية التي تحيط بصورة أولية ، لكي تدخل على إطارها شيئا من التغير "([2]). وفي العمل الدرامي يجب أن يكون هناك تغاير بين الأخلاق الطبيعية ، ومقابلتها مع أخلاق أخرى ، ويمكن عبر ذلك إدخال بعض الحوادث الفرعية والمفاجآت ؛ بواسطة ما يحدث من تنازع بين العواطف والميول المختلفة ، مما يخلق جوا من التماوجات والمفاجآت لم تكن متوقعة مما يسهم في قوة صياغة الشخصية ، والحبكة ذاتها .

الواقعية :

ينبغي لأخلاق الشخصية الدرامية أن تكون مطابقة للواقع ، أي أن تكون موافقة للفكرة الموجودة في أذهان المشاهدين بناءً على تجاربهم في الحياة ، وإنما هي من بنات خيال الكاتب أو قد أخذت من الأساطير والتاريخ القديم ، والتي لا فكرة للمشاهد عن صفاتها مسبقا ، لكن بشرط أن لا يمسخ المعارف التاريخية التي يعرفها المشاهد ، وأن لا يشوه شيء منها.

المصداقية :

والمصداقية هنا تكمن في أن يكون الكاتب صادقاً في تصوير الشخصية الدرامية ، وخاصة إذا كان قد بناها بناءً علي أصل لهما في الحياة ، وأن لا يبالغ في تصويره لها أو يحط

---

[1] – نظرية الأنواع ، ص١٨٣.

[2] – نظرية الأنواع ، ص١٨٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من قدرها ، وعلي الكاتب أن يعرض شخصياته علي أنها بشر من لحم ودم ، متفاعل بالمثيرات ، وتتأثر بالأحداث إن سلباً أو ايجابياً ، " ويجب علي الكاتب أن يجعل الجمهور يصدق الشخصية ، وما تقوم به من أفعال "([1]).

العاطفية :

يري البعض أن العمل الدرامي يجب أن يحتوي علي : " أشخاص نستطيع أن نبادلهم عاطفة بعاطفة ، أشخاص نستطيع بدافع الشفقة أن نقاسمهم ما هم فيه من بؤس وآلام ، دون أن نؤيد دائماً مسلكهم في الحياة .. ولهذا فقد كان أرسطو يطلب ألا يكون بطل تراجيدي بمعزل عن الإنسانية ، وذلك بواسطة فضيلة مطلقة لا ينتظر معها ذلك بواسطة انحلال خلقي لا ترجي معه استقامة "([2]).

الوضوح :

كان كتاب الدراما الكلاسيكية يميلون إلي خلق طراز من الناس أو شخصية رمزية مصورة أخلاقها المختلفة التي تتقمصها سواء فضيلة أو رذيلة . لكن لكي تتضح ملامح الشخصية وتبتعد عن النمطية يجب أن يتم التركيز علي سماتها ، وأن نكثر من هذه السمات وقت الحاجة. ولذا فإن الشخصية لابد وأن تكون شديدة الوضوح في ذهن الكاتب ، يتخيلها ويصوغها ويتركها تفعل ما تريد .

المنطقية :

يجب دائماً أن تسود صفة المنطقية كل مراحل بناء الشخصية ، سواء من ناحية أخلاقها ، أو تركيبها الجسدي ، أو النفسي ، وأن تتناسب أفعالها مع صفاتها ، ويبتعد فيه عن المصادفات الغير منطقية ، وأن يراعي تطور الحدث وفق تدرج منطقي ، فقبل نشوب الصراع بين شخصيتين ، أو حتى بين شخص ونفسه ؛ لابد للكاتب أن يراعي تطوير شخصياته تطويراً كاملاً يتفق مع طبيعة هذا الصراع .

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٨٨.

[2] – نظرية الأنواع ، ص١٩٦ ، ص١٩٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحدودية :

ويقصد بها تحديد الزمان والمكان والشخصية والحدث ، وكذلك تحديد بداية ونهاية . فالشخصية الدرامية بعكس الشخصية العادية – كما سلف – حيث أن الشخصية الدرامية شخصية مختارة من الواقع ، ولكنها ليست هي الواقع ، وإنما هي وضع الحياة في قالب درامي ، فنحن لا نعرض الشخصية هنا كما هي في الواقع ؛ بل أننا نختار زمناً محدداً ، ومكاناً محدداً ، وصفات محددة للشخصية نغلبها علي الأخرى ، وحدثاً معيناً ، ولا تنقل الحدث كما هو في الواقع ؛ بل أننا نركز علي جوانب بعينها ، فنجليها ونوضحها ، ونترك الباقي في الظل ؛ وفق ترابط متزامن ومتدرج يعطي المشاهد اقتناعاً لا توفره له الحياة اليومية الواقعية . الأحداث في الحياة الواقعية ربما نعيش أجيالاً ، ولا نصل فيها إلي نهاية ، ولكن في العمل الدرامي ؛ فإننا نبدأ بالشخصية من نقطة محددة ، وتنتهي إلي نقطة بعينها نصل فيها مع الشخصية إلي تحقيق أحلامها .

خواص الشخصية التلفزيونية :

كاتب التلفزيون لا ينقل شخصياته من الواقع كما هي ؛ لأنها ستكون مملة ، ولكن الشخصية التلفزيونية يجب أن تكون : شخصية درامية يمكن أن يبني عليها الصراع . أن يقدم الكاتب شخصيته في لحظة أزمة ، ولا يركز علي موقف لشخصية فردية ؛ بل علي مجموعة قليلة دون استخدام لشخصيات لا حاجة لها . " يستطيع الكاتب أن يقود اهتمام الجمهور إلي تفاصيل ترجع داخل الشخصية ، فكاميرا التلفزيون يمكن أن تركز عين الجمهور علي العناصر الأكثر تأثيراً في مشاعر الشخصية ، وعلي الكاتب أن يراعي أن حجم عدسة الكاميرا ، وحجم شاشة التلفزيون لا يمكن أن يظهر شخصيات كثيرة في نفس الوقت ، وبقدر متساوٍ بين التأثير. يضاف إلي ذلك أنه رغم أن الحبكة الجيدة عنصر محرك للتمثيلية ؛ إلا أنه يجب علي الكاتب أن يبين العلاقات الشخصية في الدراما ، بحيث تخدم الشخصيات الحبكة وتخدم الحبكة الشخصيات "([1]).

أن يراعي كاتب التلفزيون ، المشاهد التي تضم المجاميع الكثيرة لطبيعة المساحة في التلفزيون ، والديكورات وحجم الشاشة ، وطبيعة الإخراج والمونتاج ، ويمكن إغناء المشاهد ذات المجاميع من خلال استخدام اللقطة المعروفة بلقطة (رد الفعل) ، وذلك بعرض لقطة

[1] – البناء الدرامي ، رضا، ص١٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سريعة للحدث الكبير ، ومن ثم الانتقال إلي شيء آخر تأثر بهذا الحدث ، وظهر عليه رد فعل ، ولا تعود إلي الحدث إلا في لقطات سريعة ؛ حتى تثبت في أذهان المشاهدين . وطبعاً هذا غير مقبول في السينما ؛ لأن مشاهد السينما ينتظر فيها تصوير أي حدث مهما كان خارقاً ، وكاتب التلفزيون لا يلجأ إلي مثل هذه المشاهد إلا في حالة الضرورة القصوى .

وهناك مجموعة من الأشياء التي يجب علي الكاتب مراعاتها في رسم الشخصية التلفزيونية منها :

- أن يشعر الجمهور بأنها بشر عادي وتتجاوب بخواصها مع الأحداث .
- يظهر علاقتها بالبيئة والشخصيات الأخرى .
- يجعل الجمهور يصدق ما تقوم به من أفعال .
- يوضح الصراع الذي تقوم به ، وأن يطورها بما يتفق مع هذا الصراع .
- تكون شديدة الوضوح في ذهنه ، فهو يتخيلها ثم يرسمها ، ثم يتركها تفعل ما تشاء.
- يتخيل أفعال هذه الشخصية من حيث الأسلوب والمعيشة والسكن ، وعلاقتها بما حولها .
- أن يجعلها تساعد في نسج الأحداث حتى الوصول إلي الذروة .

ويجب عليه أن يحدد فيها النواحي المتعلقة بالإرادة والوعي والدوافع والسلوك .

رسم الشخصية في العمل الدرامي :

الأحداث هي التي تكون الشخصية ، ولا يمكن فهم الشخصية إلا من خلال الحدث ، وهذا يعني وجوب وجود هذه الشخصية في إطار اجتماعي متماسك تتفاعل معه هذه الشخصية ، وكلما كان هذا الوسط مرسوماً بإتقان وشمولية ؛ كان فهمنا لهذه الشخصية أعمق . وبديهي أن الكاتب يحصل علي شخصياته من الواقع الذي حوله " ومعظم الكتاب يأتون في معظم رواياتهم بشخصياتهم من تجاربهم الشخصية .. ومن أهم العناصر التي تساعد علي رسم الشخصية هو تناقض القيم ، فمثلاً شخصية تؤمن بالمهادنة وعدم العنف ؛ يجب أن لا نضعها في موقف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عنيف إلا إذا طرأت ظروف جديدة حول هذه الشخصية دفعتها إلي أن تغير من سلوكها "([1]). ولكي يضمن الكاتب تفاعل الجمهور مع شخصياته عليه أن يراعي : أن يختار جانباً من الشخصية تشترك فيه مع كل الجمهور. وان يحدد القيم الإنسانية التي تؤمن بها ، ودوافع السلوك لديها .

أسس خلق الشخصية :

هناك طرق عديدة لرسم الشخصية في العمل الدرامي وكلها صحيحة . وكل كاتب يستطيع أن يختار منها ما يناسبه ونذكر منها الطريقة التالية التي أوردها كاتب السيناريو المعروف (سيد فيلد) في كتابة السيناريو يقول : " اخلق الشخصية الرئيسية أولاً . ثم افصل مكونات حياتها إلي مرحلتين أساسيتين : حياة داخلية ، وحياة خارجية . فحياة الشخصية الداخلية تبدأ من الولادة وتنتهي عند اللحظة التي يبدأ فيها فيلمك ، إنها العملية التي (تؤلف) الشخصية . أما حياة الشخصية الخارجية فتبدأ من اللحظة التي يبدأ فيها فيلمك وتنتهي بخاتمة القصة ، إنها العملية التي (تكشف) الشخصية "([2]). فعلى الكاتب أن يكشف عن الشخصية بصريا من خلال الصراعات ، والتميز يتضح من خلال الكشف لا المعرفة .

فحين نريد رسم الشخصية نبدأ :

أولاً : حياتها الداخلية (أنثي أم ذكر ؟ عمرها عند بدء القصة ؟ أين تسكن ؟ أين ولدت ؟ أسرتها .. طفولتها .. علاقاتها .. صفاتها .. وغيرها) . ثم نتابع حياتها بعد الطفولة (الدراسة .. الزواج.. الزوجة .. الحب .. الدراسة .. وهكذا). ثم بعد تأسيس الجانب الداخلي للشخصية تنتقل إلي :

ثانياً : الجانب الخارجي : والذي يمتد من لحظة كتابة العمل الدرامي – سينمائيا أو تلفزيونيا – إلي حين تلاشي الصورة في نهاية العمل ، وفيها ندرس العلاقات داخل حياة الشخصية (من هي الشخصيات ؟ عملها ، حياتها وسعيدة أم تعيسة ؟ أمنياتها ؟ .. وغيرها) . ويتم رسمها من خلال علاقتها بالآخرين ، وبالأشياء الأخرى . لذا علينا تحديد علاقاتها ، وكذلك

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٨١.

[2] – السيناريو ، سد فيلد ، ص٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حاجاتها . ولجعل الشخصية حقيقية ومتعددة الأبعاد ؛ علينا أن نفصل حياتها إلي ثلاثة مكونات أساسية : (مهنية وشخصية وخاصة).

كيف يأتي الكاتب بشخصياته :

عادة ما تولد الشخصية الدرامية من التجارب الشخصية للكاتب ؛ إلا أنها يجب ألا تكون صورة فوتوغرافية عن الواقع . وعلي الكاتب أن يضع نفسه مكان الشخصية ويتصرف تصرفاتها ، وأن يتخيل كيف ستتصرف الشخصية في مثل هذه المواقف .

وعلي الكاتب أن يراعي في رسم الشخصية ما يلي:

أن لا ينتقل الأشخاص كما هم في الواقع الذي يعيشه ، ولكن عليه أن يختار ويرتب النماذج ، وأن يركز علي بعض النواحي ويترك الأخرى . فالفن الحقيقي لا ينقل لنا الواقع كما هو مجرداً بل يعطينا شكلاً له ، أو مظهراً له ، فالشخصية الحقيقة لو وضعت في العمل الدرامي كما هي ، فلن تكون حينها درامية ؛ لأنها مليئة بالعقد والمتناقضات بحيث أنها ستظهر حينها غير مترابطة ، وغير مقنعة عند استعراضها داخل الزمن الدرامي المحدود ، " وعلي هذا الأساس تكون عملية اختيار خواص الشخصية الدرامية في المرتبة الأولي "([1]). وهذه الخواص التي اخترناها للشخصية يجب أن تكون مترابطة منطقياً ومتفاوتة ، ويجب أن تتميز الشخصية بالوحدة .

كما يجب علي الكاتب أن يراعي : إشباع الرغبة المتأصلة لدى المشاهد نحو وحدة وترابط الخواص الإنسانية والأحداث ، ويوفر له مالا توفر الحياة الواقعية ، ويحول أحلامه إلي حقائق ، ويخرج به من ملل الحياة اليومية إلي عالم الخيال المنطلق . وعليه أن يلجأ إلي عملية السرد الدرامي لا إلي تسجيل الوقائع ، ليعطي الأحداث منطقية في تطورها ، واقتناع بها .

حين كتابة السيرة الشخصية يجب إبراز صفه أو صفتين فقط ، والتركيز عليهما ووضع الباقي في الظل ، أو في خلفية الشخصية . وحين خلق شخصية درامية لابد أن يكون لها أصل في الواقع ، ونموذج حي يحاكيه ، لكن يختار أجزاء مختلفة من شخصيات متعددة ، ثم يقوم الكاتب بمزجها لخلق شخصية تحقق أهدافه ، ولذا فالكاتب عليه أن يتعود ملاحظة الناس والحياة من حوله ، ويرصد تفاعلهم وانفعالاتهم بالأحداث ، والمواقف ليعمق فهمه للطبيعة البشرية ،

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٩٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وشخصيات الحياة الواقعية . كما لابد أن ينشأ تعاطف بين الكاتب وشخصياته ليستطيع تعميقها " وفي كثير من الأحوال يكوّن الكاتب نفسه هو الشخصية ، ويستطيع أن يراقب الشخصية من داخلها . وهذا يفسر السر في مقدرة بعض الرجال الكتابة عن النساء بفهم تام للنساء ، ومقدرة بعض الكاتبات علي الكتابة عن الرجل "([1]).

كما علي الكاتب أن يراعي أن تكون شخصياته مألوفة للناس متصفة ببعض العادات والفضائل التي تجعلها تبدو كالبشر. وأن تكون ثابتة الخواص ، أي أن أفعالها تعبيراً منطقياً عن خواصها . وأن يراعي خصائص الوسيلة المستخدمة في العرض (راديو أو سينما أو تلفزيون). وعلي الكاتب استعمال الكلمات ببراعة ، وأن يصور الشخصية ببساطة من دون تصنع ، وأن تكون العملية متداخلة ، ومنسجمة مع الحركة والمنظر والحوار ؛ من خلال الإلمام بخواص الشخصية وتفاصيلها .

واختيار خواص الشخصية يعتمد علي نوع القصة ووقتها . فالقصة العاطفية تختلف عن الرواية البوليسية وهكذا . وعلي الكاتب أن يراعي : التوازن بين شخصياته فلا يهتم بشخصية ثانوية علي حساب الشخصية الرئيسية ، مما يجعلها تخطف منها الأضواء .

كيف نبني الشخصية :

كيف تخلق شخصية وتجسدها ؟ كيف ننفخ فيها الحياة ؟ وكيف نبنيها ؟ سؤال ظل يحير الكتاب والفنانين طويلاً ، وظل جزءاً لا يتجزأ من غموض العملية الإبداعية وسحرها . وللقيام ببناء الشخصية بلغة السياق علينا أن :

نحدد أولاً حاجة الشخصية ، وماذا تريد أن تحقق ؟ وبعدها نكتب سيرة الشخصية ، وبعد اكتمالها ننتقل إلي القسم الخارجي من الشخصيات . ونفصل عناصر حياة الشخصية الذاتية ، والمهنية ، والخاصة ، وهذه نقطة البداية (السياق) . ولذا فإننا حين نبني شخصية نضع سياق ثم نعقبه بالمضمون. وللشخصية أيضاً موقف وطريقة تصرف وإحساس ، ولها حاجات ، وكلما حددنا هذه الحاجات بوضوح ، كان من السهل علينا أن نضع العقبات أمام تلك الحاجة ، وأن نخلق الصراع الذي يساعدنا علي خلق خط درامي مؤثر.

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والشخصية أيضاً سلوك ، وهذا السلوك هو كينونة الشخصية ، والذي إذا وضع في نمط درامي فإنه يعطي المشاهد وسيلة للنفوذ إلي حياة الشخصية الخاصة ، فالسلوك يشي بالكثير . الشخصية – كما نعرف – تتحرك وفق مقدماتها المنطقية ، لا وفق إرادة الكاتب ، فهي لها سماتها والظروف التي تعمل خلالها ، وأزماتها وصراعاتها ، علي الرغم من معرفتنا أن الكاتب هو الذي يحدد استراتيجية العمل . فعادة ما تلفت شخصية ما انتباهنا لسمة أو مميزات معينة ، فنقوم حينها بدراستها ومعرفة دوافعها وظروفها والبيئة المحيطة بها – وفي أغلب الأحيان – بعدد أشكالها سنجد أنها ناقصة ، أو تحتاج إلي تغيرات في السمات والدوافع ، أو استبعاد وتعديل أو إضافة واختيار ، " وما يتبع ذلك من خلق شخصيات أخري – بالضرورة – حتى يسفر الأمر عن استراتيجية واضحة ؛ تكملها فكرة أساسية واضحة ، (وأنت في كل ذلك لابد وأن تضع الممثل في اعتبارك)"([1]).

مراحل رسم الشخصية :

هناك ثلاث مراحل أساسية لرسم الشخصية وهي:_

١- مرحلة تشكيل القيم .

٢- مرحلة تميز الصفات والسمات التي تميز الشخصية كالشجاعة أو الذكاء .

٣- مرحلة تحديد أسلوب الشخصية في الكلام واللبس والانفعالات .

الخطوط والأبعاد الرئيسة لرسم الشخصيات :

لما كانت الشخصية هي مركز العمل الفني لذا صار من الواجب معرفة هذه الشخصية معرفة كاملة وذلك من خلال الإلمام بأبعادها الثلاثة، والتي لا يكتمل بناء الشخصية بدونها والتي تشكل الهيكل العظمي لبناء الشخصية وهي:

البعد الجسماني (الفسيولوجي) :- (الجنس ، السن ، الطول والوزن ، لون الشعر والعينين ، الهيئة والوضع ، المظهر ، العيوب والتشوهات ، الوراثة) .

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٢٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البعد الاجتماعي (السوسيولوجي) : (الطبقة ، العمل ،التعليم ، الحياة المنزلية ، الدين والجنسية ، المكانة في المجتمع ، مشاركته السياسية ، هواياته .

البعد النفسي (السيكولوجي) : (حياته الجنسية ، المعايير الأخلاقية ، أهدافه الشخصية ، أطماعة ، مساعيه الفاشلة ، أهم ما أخفق فيه ، مزاجه وطبعه ، ميوله في الحياة ، عقدة النفسية ، قدراته ، سجاياه .

ولكن مع احترامنا لهذه المفاهيم لابد أن نلاحظ الآتي :

أن هذه الأبعاد المذكورة هي أبعاد عامة تشترك فيها الشخصية الطبيعية والدرامية ، وهي بالطبيعية ألصق ، وأن هذه الصفات أشبه بكرة الثلج المتدحرجة ؛ التي كلما تابعنا البحث فيها فإننا سنصل إلي عدد لا متناهي من هذه الكيانات ، والتي تستعصي علي الإحصاء . وهذا بالطبع سيضعنا في متاهة من التشويش .

كما أن الاستبعاد والاختيار لهذه الأبعاد والكيانات ، ومحاولة تصفيتها لكي نميل بالشخصية من شخصية طبيعية إلي درامية ، سيستغرق منا وقتاً ومجهوداً ليس بالهين حتى نصل بها ما يناسب قصتنا ، والفكرة التي تعالجها . ورغم ذلك سيبقي في أذهاننا أثراً من هذه الصفات التي تم استبعادها مما يجبرنا علي محاولة التعديل في الإستراتيجية ، أو تعديل السمات المختارة للشخصية مما يشتت جهدنا ويربك عملنا .

كما أن هذا الوصف والتعريف الدقيق والمتوسع للشخصية قد يربك الكاتب ، ويفقده السيطرة علي الحبكة ، مما يخل بتوازن العمل ويقلق من حجم الإثارة .

التصوير الساكن والمتحرك للشخصية([1]) :

١- **التصوير الساكن :** والمقصود به هو رسم السمات الثابتة للشخصية والتي لا تتغير مثل : السن والجنس ، والاسم ، والملامح ، والشكل المألوف ، والتعبير المألوف ، والملابس ، والمكان ، والمهنة .

٢- **التصوير المتحرك للشخصيات :** ويقصد به تحديد ورسم السمات الحركية للشخصية والتي تتعلق بحركتها وأفعالها الملازمة لها ، فهو عبارة عن تصوير الشخصية أثناء الفعل ومن

---

[1] – انظر : البناء الدرامي ، رضا ، ص٩٥ ، ص١٠٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أهم عناصره : طريقة السير والمشي ، الإيماءات والانفعالات اللاإرادية ، الحديث ، واختيار الكلمات التي تتفوه بها الشخصية ، الفعل ورد الفعل لدى الشخصية .

سمات وقيم مهمة في رسم الشخصية :

الإنسان مخلوق معقد التركيب ، ولا تشكل العوامل الوراثية ، أو الطابع الفسيولوجي ، أو الجنس ، أو حتى البيئة والمجتمع ؛ إلا خلق الجزء الخارجي منه ، في حين أن هناك إرادات وأفعال كثيرة ؛ تتشابك مع بعضها وتتفاعل مع غيرها ، لتشكل لكل إنسان منا شخصيته المميزة ، والتي تشكل كياناً مستقلاً هي عالم بحد ذاته .

ولذا فإنه ليس من السهل علي أي كاتب مهما كانت درجة إبداعه ؛ أن يرسم شخصياته وفق هذا الكل المتلاحم من الخلق الطبيعي ، ولكن يحاول أن يختار مجموعة من السمات والقيم التي تدخل في تركيب الشخصية وفق حاجته الدرامية ، ووفق ما يخدم استراتيجية العمل ، وإلا فإنه سوف يدخل إلي متاهة لن يخرج منها ، وستختل لديه كل الموازين . ولذا فإنه بحاجة إلي منهج عملي يساعده علي تحديد سمات شخصياته وفق درجاتها ، وأنواعها المختلفة .

وقد توافق الكثيرون من الكتاب والأدباء من أمثال (لاجوس أجري ، وسام سمايلي ، وج.ب. تنسون) علي منهج يستحسنه الباحث ، وقد أورد الدرامي حسن حلمي المهندس ملخصاً في كتابه دراما الشاشة "([1]). ونلخصه فيما يلي:-

اختيار السمات الأساسية العامة :

١- السمة البيولوجية (أو التصنيفية) :

وهي الخطوة الأولي في هذا المنهج ، وهي أن يختار الكاتب جنس الشخصية رجلاً أم امرأة ، أم طفلاً..إنسانا أم حيواناً أو حتى جماد .

٢- السمة المادية (الجسمية) :

وهنا علينا أن نحدد الملامح العامة للشخصية دون تحديد صارم لا مبرر له . كأن تقول فتاة في مقتبل العمر متوسطة الجمال ، ولا نلجأ إلي تحديد سمات خاصة إلا في حال اللزوم كأن

[1] – دراما الشاشة ، حسن المهندس ، ج١من ، ص١٢٣ ، ص١٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحدد عاهة معينة مثل العرج أو الشلل ، أو البدانة أو الصوت المميز. وأن نضع في حسابنا جمهور التنفيذ ، وفهمهم للشخص ، واختيار نجوم الشباك الأقرب لطبيعة وشكل الشخصية .

وعلي الكاتب أن يضع في اعتباره أنه مهما كان الماكياج جيداً ، ومهما كانت التقنيات عالية فإن لكل ذلك حدود لا يمكن تخطيها ، ولذا فإن الكاتب يجب أن يراعي ذلك ويعمل وفق معطيات معينة ، وأن يكون ملماً بطبيعة هذا الفن وظروفه.

٣- سمة الطبع العام للشخصية :

بعد أن تم تحديد السمة البيولوجية والمادية للشخصية تنتقل إلي مرحلة تحديد طبعها العام والسمة السائدة في أخلاقها " بما يناسب أحداث القصة وما يجعلها جديرة بما نعطيه لها من مهام وأعباء، وما يكون في ذلك من توافق أو تناقض بين الشخصيات بما يخدم مسار الحدث ويدفع به إلي الأمام"([1]). ويفضل تقديم الأسباب التي أدت إلي سمة الطبع العام وخاصة الغير معتادة منها مثل كراهة النساء ولا نعطي الإجابة للمشاهد إلا إذا شعرنا أنه يتساءل.

وعلي الكاتب أن يراعي عدم توقيف الحدث لزمن طويل بغرض تقديم سمات الشخصية وأسباب هذه السمة ، بل يجب أن يراعي أن يمضي الفعل في تقدمه دون توقف ، وتقديم سمات الشخصيات مما يوحي بالبساطة والسطحية ، كأن يتوقف أحدهم أثناء نقاش هام ويبدأ في ترتيب أوراقه علي المكتب ليفهمنا أنه منظم . ولا ننسي المظهر ومكان العمل ، وطريقة التعامل مع الآخرين . وعلي الكاتب ألا يتعجل فالعمل طويل ، وعليه أن يراعي مبدأ إنعاش الذاكرة للمشاهدين الفنية والأخرى .

٤- سمة الدوافع المحركة للشخصية (الدافعية) :

وهي خطوة من خطوات التصوير المتحرك للشخصية ، والدوافع هي القوة المحركة للإنسان ، والتي تحثه وتحرضه إلي أن يفعل . كالرغبات والأفعال ، والحالة العضوية أو الانفعالية ، أو هي الاعتبارات والموضوعات التي تؤثر في اختيار الإنسان ، وتحرضه علي الفعل . وهذه الدوافع منها ما هو (غائي أو أخلاقي) لتحقيق هدف معنوي كالعدالة الاجتماعية ، أو للحصول علي جائزة ما مثل الزواج من الحبيبة ، أو استرداد الأرض المحتلة . ومنها دوافع (وسائلية) كاختيار أنسب الأسلحة أو طريقة كشف الفساد . دوافع (غريزية) كالجوع والعطش والحاجات الإنسانية . الدوافع الناشئة عن (الانفعال) كالخوف الفرح ..

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وغيرها . أما النوع الأخير من الدوافع فهو (الدوافع العقلية) والتي تنشأ من تحول الدوافع والرغبات المرحلية إلي هدف أو أهداف بعيدة .

٥- سمة التدبر أو التروي :

إن الشخصيات التي نتعامل معها هي – في الغالب – شخصيات عاقلة بعيدة عن الحماقة (إلا في حالات خاصة مع شخصيات ثانوية) ولذا فإن هذه الشخصيات لابد لها من التروي والتدبر ، والمداولة أثناء الصراع ، سواء من خلال استشارة الأصدقاء ، ومن خلال النقاش مع الخصم ، أو حتى حوار النفس ، أو عن طريق حركات تنم عن التعمق في بحث الأمر . ولأهميتها فإنها يجب أن تأخذ حيزاً كافياً ومقنعاً يتناسب وأهمية الحدث ، وأهمية دور الشخصية مع مراعاة خصائص دراما الشاشة ، وما تستطيع أن تنقله الكاميرا بتركيز حتى من خلال نظرة العين ، أو حتى حركة اليد التي تنم عن التفكير. ولابد أن نشعر المشاهد بالمشاركة في هذه الحالة ، ولا يكفي أن نشعره بها ولكن يجب أن نجعله يعيش الأزمة مع الشخصية التي تمر بأزمة ، تلو الأزمة ، حتى الوصول إلي الأزمة الكبرى .

٦- سمة اتخاذ القرار :

وهذه السمة تتوج كل ما سبق ؛ حيث تشكل محصله لها ، ولذا فهي أكثر السمات التي تعبر عن الشخصية ، وإحداث الأثر الأكبر في مسار العمل . ونحن نستطيع من خلال قرارات الشخصية التي تتخذها أن نعلم الكثير عنها. والقرار يشكل الذروة ، ويعقبه بالتالي التغير ، والقرار يجنب أن يناسب طبيعة الشخصية حتى يقبله المشاهد . ولا قيمة لقرار- بالطبع – بدون تنفيذ . وهذه السمات التي أسلفنا هي أهم السمات التي نحتاجها لدرامية العمل ، وإستراتيجيته وفيها حماية لنا من التشتت والتوهان . ولكن هذا لا يمنع أن نذكر معها بعض الظروف الشخصية والعائلية والاقتصادية وغيرها ، ولكن علينا أن نراعي أنه كلما كبرت الشخصية ، كلما توسعنا في السمات المعطاة لها ، وكلما قل دورها قلت السمات المعطاة لها .

كما أن هنا مجموعة أخري من السمات من المفيد أن تتحلي بها الشخصيات الرئيسة ومنها : سمة قوة الإرادة ، سمة الذكاء ، سمة المكانة المميزة ، سمة الجاذبية ، العلاقات مع الآخرين ، المصداقية والوضوح ، سمة التفرد (أو التمايز) . ومهما كان علينا أن نراعي عدم تشابه الشخصيات في كل سماتها ، أو في معظمها ، ولابد من تحقيق قدر كاف من التمايز بينها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التفاعل بين الشخصيات الدرامية :

بعد رسم الشخصية وتحديد السمات والقيم الهامة لكل شخصية داخل العمل ، وأشكال بناء الشخصية من الجانب الداخلي (حياتها الداخلية) ، والذي هو عبارة عن السيرة الشخصية ، ومن ثم ننتقل إلي القسم الخارجي من تصوير الشخصية ، والذي يكشف الشخصية ونحدد فيه حاجتها وأفعالها – حيث أن جوهر الشخصية هو الفعل – وخصائصها .

ننتقل بعدها لتحديد علاقة الشخصية بالآخرين ، أو بالأشياء الأخرى ، فمن أمتع الأمور للمشاهد " رؤية تفاعل الشخصيات مع بعضها البعض ، وتأتي هنا عناصر الاختلاف قبل عناصر الاتفاق ، فإن اتفاق الرأي والمشارب بين الشخصيات في المشهد الواحد يفقده كثيراً من جاذبيته ، علي العكس من الاختلاف ، وما فيه من صراع أو كفاح "([1]). وكل الشخصيات – كما يري سيد فيلد([2]) – تتفاعل بثلاثة طرق وهي :

أنها تتصارع من أجل تحقيق حاجتها الدرامية . أنها تتفاعل مع الشخصيات الأخرى إما بسلوك معادٍ أو ودي أو معتدل . أنها تتفاعل مع نفسها . فقد تقضي الشخصية الرئيسة – علي سبيل المثال – علي مخاوف دخولها السجن لتسرق علي أكمل وجه ، فالخوف عنصر انفعالي ، ولكن لكي نقضى عليه فيجب مجابهته وتحجيمه . وتعتبر المواجهة بين الأضداد مهمة في تفعيل الحدث الدرامي ، بشرط أن تكون حتمية ولا مفر منها ، وإلا ستكون مفتعلة وخالية من الحيوية . وأهمية المواجهة لا تعني أننا يجب أن نرى الشخصيات ؛ إلا وهي في حالة صراع بيّن مع بعضها البعض في كل المشاهد ، فهو أمر مستحيل ، ومرهق وحتى لو تم ذلك فإنه يصيب المشاهد بالملل لتكرار الصراع على وتيرة واحدة ، ولكن يفضل تقديم سمات الشخصية ، وعناصر الحدث وحتمية الصراع ، ثم تحدث المواجهة بعد أن يكون المشاهد قد تشوق لها ، وعلينا أن نراعي فيها التكافؤ ، وأن تأخذ زمناً كافياً في عرضها .

كما أننا يجب أن نعرف أن التفاعل بين الشخصيات لا يتم عبر الصراع ، والمواجهة فقط ؛ حتى نعتبر العمل مثيراً للاهتمام ؛ بل أننا من الممكن أن نوظف عناصر الاتفاق بين الشخصيات كذلك لإثارة اهتمام المشاهد وإسعاده ، كالمشاهد الإنسانية والغرامية ، وهي ترفع من روح المشاهد المعنوية ، وتسعده وترضيه ، أو في بعض الأحيان تثير تخوفه وكراهيته كمشاهد التآمر .

---

[1] – دراما الشاشة ، ج١ ، ص١٦٦.

[2] – انظر : السيناريو ، سد فيلد ، ص٣٩ ، ص٤٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما لا ننسي أن هناك مشاهد التدبر والتفكير والتروي بين الشخصية وذاتها أو بين الشخصية وأعوانها وهي مقدمات مهمة للمواجهات القادمة وتكسب المشاهد بعداً جديداً ويعمق اهتمام المشاهد ومتابعته للحدث. وعلى الكاتب أن يلبي رغبة المشاهد في رؤية المواجهة التي أثار مقدماتها ، ويصبح هذا المشهد حينها مشهدا إجباريا . " ولنتذكر المعركة الأخيرة التقليدية التي كثيراً ما رأيناها بين البطل والشرير ، فمهما اشتدت المعركة بين أعوان الطرفين إلا أننا نتشوق إلي تحقيق المواجهة بين القطبين ، بصرف النظر عن النتيجة . وكثيراً ما تتحقق هذه المواجهة بطريقة مفتعلة غير مرضية ، ولكننا نتسامح بالرغم من ذلك في مقابل متعة مشاهدة المواجهة المرتقبة "([1]).

أنواع الشخصيات :

إنها عالم غريب لا يمكن سبر أغواره .. عالم معقد شديد التركيب .. عالم حافل بالتباينات والتنوع ، " وتتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات ، والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ، ولا لاختلافها من حدود "([2]). مثلما فعل النقاد في تصنيف الشخصيات الروائية وتنميطها ، كذلك فعلوا مع الشخصيات الدرامية ، وذلك وفق عوامل كثيرة سواء خارجية تتعلق بالتاريخ والمجتمع ، أو داخلية تتعلق بالشخصية نفسها . وليس من السهل أن يدعي أحد أنه يستطيع تصنيف الشخصيات تصنيفاً شاملاً ، أو حتى أن " يدعي وجود حد فاصل صريح بينها ، أو أن يحدد مواصفات كل صنف منها تحديداً صارماً جامعاً مانعاً ، فالمسألة ليست بهذه البساطة ، أو هذا التزمت "([1]).

ولذا فإن ما تم جمعه في هذا المتطلب ما هي إلا محاولة تقريبية لتصنيف الشخصيات لتقريبها إلي الفهم ليس إلا ، ومهما حاولنا أن نستقصي أنواعها فلن نصل إلي رأى فاصل في هذا لأن الإبداع لا حدود له . " وكان النقد يصنف الشخصيات بحسب أطوارها عبر العمل الروائي ؛ فإذا هناك ضروب من الشخصيات ، بحيث نصادف الشخصية المركزية التي تصاديها الشخصية الثانوية ، التي تصاديها الشخصية الخالية من الاعتبار ، كما نصادف الشخصية المدورة والشخصية المسطحة ، كما نصادف في الأعمال الروائية الشخصية الإيجابية

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٦٧.

[2] – في نظرية الرواية ، عبد الملك مرتاض ، ص٨٣ .

[1] – دراما الشاشة ، ص١٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والسلبية "([1]). وليس هناك عدد محدد للشخصيات التي تصنع الرواية ، ولكن علي الكاتب استبعاد أي شخصية لا تخدم خط سير الرواية ، أو لا تسهم في دفع عجلة الأحداث ، ويمكن أن يكون البطل فرداً 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([2]) إلى :

١- شخصية رئيسية :

وهى التي تكون مركز الرواية ، وهى الظاهرة في الرواية ، وتخدم الهدف الأساسي وتسير الحدث الجدري ، وتمثل الزمن الأكبر من زمن العرض .

٢- الشخصيات الثانوية :

وهى التي تساعد على تفاعل الأحداث. فهي تساعد البطل على إظهار شخصيته وتوضيح قراراته " وتساعد الجمهور علي معرفة الكثير عن تفصيلات الصراع .. وكل شخصية ثانوية ، تمثل خطاً منفصلاً ذا علاقة بالصراع ، إما بالإيجاب أو السلب "([3]). ومن أنواع الشخصيات الثانوية :

أ- الشخصيات المعاونة :

وهي شخصيات توضع في خدمة وإظهار الشخصية الرئيسة ، ولذا فإنه يطلق عليها المعاونة أو المظهرة أو تسمي أحياناً بـ " صديق البطل أو السنيد " ، وهذه الشخصية يجب أن تتواجد كثيراً مع البطل ، وأن تكون من بين أقرانها ، وهي تعطي سمات متباينة عن سمات الشخصيات الرئيسة ؛ كالغباء مقابل الذكاء ، والجبن مقابل الشجاعة ، لتظهر وتؤكد سمات البطل ، كما أنها تسهم في الحديث عن البطل للآخرين ؛ لتأكد مكانته ، وتوضح سماته ، وأحياناً تستغل من قبل الكاتب لتعقيد الحدث بغبائها ، أو بحسن نيتها لتزيد من الإثارة ، ووجودها مهم جداً في إظهار سمه التدبر عند الشخصية الرئيسية .

---

[1] - نظرية الرواية ، عبد الملك مرتاض ، ص٩٩ .

[2] - انظر : البناء الدرامي ، ص٨٥ . دراما الشاشة ، ص١٤٩ ، ص١٥٤.

[3] - البناء الدرامي ، رضا ، ص٨٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب- النكرات :

وهي الشخصيات التي تظهر في العمل لأداء وظائف عابرة ، وتشكيل المجاميع ، وهي لا تحتاج لإعطائها سمات أو علامات مميزة ، أو حتى اسماً مثل : طبيب ، محامي ، رجل شرطة ، سائق تاكسي ، وغيرها . وتأتي علي صورتها التقليدية التي تعودنا عليها في الحياة . وهذا لا يعني إهمالها ، وعدم الاهتمام بها لأنها تعبر عن شكل حضاري ، وهي أحد أنظمة صناعة الفيلم الداخلية ، وهي تؤدي دوراً إيجابياً يثري العمل . وأمر النكرات والمجاميع (التجمعات التي نراها في أماكن مختلفة ، ومناسبات معينة ، في الحفلات والمطاعم.. وغيرها) يترك إلي المخرج ومعاونيه ، ويجب أن تكون متسقة شكلاً ونوعاً وعدداً مع دورها الذي تخدمه ، ومع المزاج والتأثير النفسي الذي يراد من وجودها .

والشخصية تنقسم من ناحية التطور والنمو إلي :

٣- الشخصية المسطحة :

الشخصية المسطحة أو المنبسطة هي شخصية : " لها وجه واحد يعطي مظهراً واحداً ، مثل هذه الشخصية يمكن التنبؤ بها إلي حد بعيد "([١]). فهي شخصية لا نجد لها إلا سمة سائدة واحدة فقط ، دون أن نشعر بوجود صفات أخري سواء متوافقة أو متعارضة ؛ فهي ذات بعد واحد ، وعادة ما تمضي دون أن تترك أثراً . وبحسب تعريف (فورستر) لها : " أن الشخصيات المسطحة لا تستطيع أن تفعل إلا ما تفعله ، وهذا ما نعرفه مقدماً : فهي إذن كميات محدودة "([١]). ولكن هذا لا يمنع أن نعطيها شيئاً من التفرد أو التمايز، وهي عادة تصلح للأدوار الثانوية وإن كان من الممكن أن تكون شخصية رئيسية – خاصة في الميلودراما – لأنها تعتبر أعمال مواقف قبل كونها أعمال شخصيات ، ولكن علينا أن نحذر من إحساس المشاهد بعدم واقعيتها . " فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة . ومثل هذا التعريف متفق عليه في النقد العالمي شرقيه وغربيه "([٢]). وينصح في المسلسلات التلفزيونية بالابتعاد عن الشخصيات المسطحة إذا كان من المحتم أن تظهر في حلقات متعددة .

---

[١] – المسرح الفلسطيني ، غنيم ، ص٢١٧ . نقلاً عن معجم المصطلحات ، حمادة ، ص١٥٥.

[١] – الحياة في الدراما ، بينتلي ، ص٤٤.

[٢] – نظرية الرواية ، مرتاض ، ص١٠١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤- الشخصية المدورة : (المجسمة ، المستديرة ، الكروية ، أو النامية ..) :

هي شخصية ذات سمات عديدة – متوافقة كانت أم متعارضة – تقترب في صفاتها من الشخصية الطبيعية (أو الذاتية) وتتصف بالتفرد والتمايز وهي تتناقض مع الشخصية المسطحة . وهي متعددة المظاهر ، " وتظهر كما لو أنها كرة لا تمسك العين إلا بوجه واحد منها ، مما يعني أن سلوكها غير متوقع "([1]). ويبدو أن أول من اصطنع هذا المصطلح هو الروائي والناقد الإنجليزي (ي.م فوستر) . وهي بحسب تعريفه وآخرين : أنها هي تلك الشخصية " المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال ، ولا تصطلي لها نار ، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها ، لأنها متغيرة الأحوال ، ومتبدلة الأطوار ؛ فهي كل موقف على شأن "([2]). فهي شخصيات " حرة ولذا فإنها قادرة علي المفاجأة ، وإتيان مالا يمكن التنبؤ به "([3]) . والتعامل معها يستلزم مساحة زمنية كبيرة وتكون لها الصدارة في الحدث ، وهي تصلح للمسلسلات التلفزيونية الطويلة ، وخاصة التي تتناول السير الموضوعية ، أو الذاتية والتي يتعرف فيها المشاهد علي الشخصية بصورة كاملة ، واختيار الممثل المناسب يلعب دوراً هاماً في قبولها ، ولكن علينا أن نراعي عدم التزيد في سماتها ، وعدم تقديم هذه السمات دفعة واحدة ، ولكن يستحسن توزيعها علي الحلقات .

ويمكن كذلك تقسيم أنواع الشخصيات بحسب عوامل خارجية كعلاقتها بالتاريخ والمجتمع([1]) إلى :-

٥- الشخصيات التاريخية :

وهي الشخصية المأخوذة من التاريخ ، سواء كانت معروفة أو غير معروفة ، ونحن نحييها من خلال العمل الدرامي بقصد ولهدف . بل أحياناً يلجأ بعض الكتاب إلي بناء شخصية متخيلة ، لم تكن واقعية علي مساحة التاريخ ووضعها في سياق تاريخي ، لتقول ما يريده الكاتب دون تحميل ذلك لشخصية تاريخية معروفة .

---

[1] – المسرح الفلسطيني ، غنيم ، ص٢١٧ .

[2] – نظرية الرواية ، مرتاض ، ص١٠١ .

[3] – الحياة في الدراما ، ص٤٤.

[1] – انظر : الدراما السورية ، نداف ، ص٤١ ، ص٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦- الشخصية الشعبية :

وهي الشخصية التي يأخذها الكاتب من المجتمع ، وتعبر عن هموم المشاهد وقضاياه ، ولذا فإن المشاهد يحبها ويحاكيها ، ويتآلف معها ، وتظل عالقة في وجدانه ، ويلعب اختيار الممثل وجاذبيته دوراً هاماً في إنجاح هذه الشخصية . وهي تشمل أنماطاً و أنواعاً كثيرة من أنواع الشخصيات الغائبة والمسطحة ، وغيرها من أنواع الشخصيات . ولعل أغلب الشخصيات الدرامية تصنف بحسب صفاتها السائدة و سلوكها([1]) ، فنري منها :

٧- الشخصية النمطية (الطراز أو النموذج) :

النَّمَط لغة : هم " الجماعة من الناس أمرهم واحد "([2]). وتجمع علي أنماط ونماط " والطِّرَاز : عَلَم الثَّوب فارسي معرب والطِراز الهيئة .. والشكل([3]). والنَّمُوذَج : " مثال الشيء الذي يعمل عليه وهو تعريب "([4]). وهو الطراز .

فالشخصية النمطية هي التي تعبر عن نمط معين ؛ جماعة من الناس أمرهم واحد وتربطهم أشياء مشتركة ، مثل مجتمع الفلاحين أو الطلبة أو العمال ، وكلما ضاقت الدائرة كان التحديد أكثر فهماً ، وكنا أقدر علي تحديد النمط ، كأن تقول جنود ، بحارة ، طيارون .. وعادة ما تعرض في كثير من الأعمال بصورة متكررة مثل القالب أو الكلاشيه ، وهي طريقة ممجوجة ، وخاصة حين تحتل الشخصية النمطية مساحة كبيرة ، مثل : شخصية المعلم بالعصا والشوارب ، وطريقة الكلام .. وغيرها ، أو صورة المأذون الساذج الذي لا يتكلم إلا الفصحى المضحكة ، أو الزوجة المخدوعة دائماً تنتظر زوجها علي الكرسي ، والعشاء علي الطاولة في انتظار عودته.. ولا يمكن القبول بمثل هذا النمط إلا حين تكون الشخصية عابرة ، أو أن يتم عرضها عبر " اختيار مجموعة صغيرة من أهم المعايير التي تعبر عن الجماعة ، أو السمات الرئيسة التي تميزها ، وأن نبتكر أنواعاً من العلامات المميزة ، أو التصرفات التي تعبر عن هذه المعايير ، والسمات العامة دون خلطها ، بما يعطي شبهة للفردية أو السمات الخاصة . وبذلك تظل الشخصية نمطاً خالصاً مبتكراً أو ما يسمي بالنمط الأصلي ، أو النموذج الأصلي

---

[1] – انظر : دراما الشاشة ، من ص١٤٢ – ص١٥٥.

[2] – مختار الصحاح ، محمد بن أبي بكر الرازي ، ترتيب محمود خاطر ، دار الفكر ، بيروت ، ص٦٨٠ .

[3] – مختار الصحاح ، الرازي ، ص٣٩٠ .

[4] – المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي ، أحمد بن محمد الفيومي ، المكتبة العلمية ، بيروت ، ج٢ ، ص٦٢٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يحتذي به الآخرون بعد ذلك ، ويكون لنا بذلك فضل السبق مع ضمان عدم نفور الجمهور من استخدام النمط الدارج "([1]).

وعلينا إذا أردنا أن نعطي الشخصية ميزة أن تكون نمطاً يعبر عن نمط اجتماعي معين أن ؛ يظل هذا الهدف واضحاً بحيث يصل للمشاهد دون غموض . ومن المفضل أن تقدم الشخصية النمطية بسمات خاصة تمنحها نوعاً من الخصوصية ، والتفرد والواقعية التي تشد المشاهد ، وهو ما يعرف بـ (الشخصية المتفردة المنتسبة) فهي إلي جانب أنها تحتل نمطاً اجتماعياً ، وتحمل سمات عامة لهذا المجتمع إلا أن هذا لا يطغي علي فرديتها . والنمطية ليست عيباً دائماً في تناولنا لأعمالنا الفنية – كما يتصور البعض – ولكن إذا تم عرضها بمستوييها العام والخاص ، فليس من الجيد أن نحرم الشخصية الانتماء إلي مجتمع معين ، فنفقد حينها بعداً مهماً يمكن أن يثري العمل الدرامي . وقد يتناول الكاتب أنماطاً معروفة مثل نمط الصيادين ، أو سكان السواحل ، أو قد يتناول نمطاً لمجتمع غير معروف ، وهنا لابد له من أن يوضح سمات هذا النمط .

٨- الشخصية البسيطة :

وهي الشخصية ذات الطابع العام ، والتي نعطيها سمة واحدة سائدة في كل العمل ، كصفة (الطيبة المطلقة) مع إعطائها بعض الصفات الأخرى المكملة ، كالصبر وقوة التحمل والمسامحة ، ولكن بحيث ألا يغالى في هذه السمات الإضافية ، وتظل الصدارة للسمات الأساسية ، ونتحاشى إعطائها أي صفة مناقضة ، وإن كان لا مانع من بعض لحظات الضعف أو الشك . وهذه الشخصية تصلح لادوار البطولة ، وخاصة في قصص تحقيق الهدف ، والبوليسية والتعليم .

٩- الشخصية المركبة :

وهي تأخذ سمتين أو أكثر ، وتكونان في حالة تصارع داخل الشخصية ، كالطموح والتردد ، ويحسن إعطائها سمات أخرى تؤكد هذا التعارض ، وكذلك لا نغالي في السمات الإضافية ، وتظل الصدارة للصفتين المتعارضتين ، واللتان يجب أن تكونا متقاربتين في القوة دون تعادل تماماً . وهذه الشخصية كذلك تصلح للبطولة ، وتصلح في الأعمال ذات الطابع

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص١٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النفسي ، وخاصة في قصص القرار ، ولا يفضل استخدامها للشخصيات الثانوية لأنها بحاجة إلي مساحة زمنية كافية ليتعايش معها المشاهد ، وإن كان يمكن استخدامها للشخصيات الثانوية في المسلسلات الطويلة ، ولكن علي أن تحرص أن لا تسرق الأضواء من الشخصية الرئيسة .

١٠- الشخصية المرضية :

ومثالها الشخصية المصابة بتشوه عضوي ، أو مرض نفسي ، أو انحراف خلقي ، أو اضطراب عقلي ، وهي موجودة في كل مجتمع . وهي تشكل عنصراً هاماً في دراما عصرنا الحالي ؛ لكثرة انتشار الأمراض والعقد النفسية مع تعقيدات العصر ، ومن الضروري قبل عرضها أن تدرس دراسة علمية ، وأن يتم العمل بإشراف اختصاصيين . ويمكن أن يضاف إليها سمات الشخصية البسيطة أو المسطحة ، ولكن في كل الأحوال علينا أن نتعامل معها بصورة إنسانية ، بعيداً عن السخرية بأي صورة كانت ، وخاصة في الأعمال التلفزيونية . ويفضل عدم التمادي في عرضها ، وأن نجعل هناك أملاً في أنها يمكن أن تشفي ، وأن نركز علي مشاركتها الإيجابية في الحياة .

١١- الشخصية الشريرة :

وهي الشخصية التي تمارس أفعال الشر ، والتي تتعارض مع قيم المجتمع ومفاهيمه الدينية ومعتقداته ، أو عاداته وتقاليده ، وما اصطلح عليه من مفاهيم الخير . أما في العمل الدرامي " فالشخصية الشريرة هي التي تمارس ما هو ضد المفاهيم الخلقية للمتلقين ، وعادة ما تمارس ذلك ضد البطل ، وقد يركز الكاتب اهتمامه علي الشخصية الشريرة مثل (ماكبث لشكسبير) "([1]).

١٢- الشخصية حاملة الأفكار :

وهذه الشخصية هي التي تكون بمثابة (المتحدث الرسمي باسم المؤلف) وهي عادة ما تمثل صوت العقل والحكمة ، ويلجأ إليها الكاتب للتعبير عن أفكاره ، ومن أمثلتها في الدراما استخدام شيخ الجامع ، أو الجدة العجوز ، أو الشيخ الدرويش .. وغيرهم . وهي عادة ما تكون شخصية مسطحة محايدة ، ومن أدوارها كذلك تفسير بعض الغموض أو التعليق علي الأحداث ، أو تعميق أحاسيس معينة ، واستخدامها لا يجند إلا عند الضرورة ؛ لأن وجودها يعني تدخل

[1] – المسرح الفلسطيني ، غنيم ، ص٢٨١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكاتب ، ووضوح شخصيته ، وهو ما يتنافي مع طبيعة الدراما الحقة ؛ حيث يترك المجال للشخصيات للتعبير عن ذواتها دون تدخل من الكاتب ، ويفضل استخلاص المشاهد للأفكار دون تدخل من أحد ، أو توجيه أو تعليم ، ولذا فهي تدل علي ضعف ، ولكن لا بأس بها عند الضرورة ، والضرورة فقط .

١٣- الشخصية الضدية :

وهي الشخصية التي تقوم بتدبير مكائد ضد البطل ، أو تقود المعارضة ضده ، كالحسَّاد والغيورين وأصحاب الأحقاد ، والمنافسين في المهنة الذين يغيظهم نجاح البطل وتفوقه ، كشخصية (كلوديوس) في هاملت لشكسبير.

١٤- الشخصية المناقضة (الستارية) :

وهي الشخصية التي تحمل سمات وملامح مغايرة لسمات البطل ، أو الشخصية الرئيسة ، والكاتب يكسبها هذه الملامح المغايرة عن الشخصية الأولي ؛ لتزداد ملامح الشخصية الأولي بروزاً عن طريق التناقض مع ملامح الشخصية الثانية ، وعادة ما تكون من الشخصيات المعاونة . كالغبي مقابل الذكي ، أو العابث اللاهي مقابل الجاد الطموح .

١٥- الشخصية الحافزة :

وهي الشخصية التي تدخل علي الحدث الدرامي وتحدث فيه تغييراً ، أو تمزقاً في الموقف الدرامي ، ومن ثم ينشط الفعل في العمل الدرامي ، كالجندي العائد من المعركة بعد غياب طويل ، وقد تزوجت زوجته من آخر ظناً أنه قد مات .

١٦- الشخصية النائبة :

وهي التي تلعب دورها في أحداث العمل لترمز إلي قوة ، أو شخصيات أخرى عديدة لا تظهر حسياً في الأحداث .. ولكنها تنوب عنها ، ففي مسرحية (ماكبث – لشكسبير) مثلاً يعتبر (ماكدوف) الخصم رمزاً لحركة التمرد في الإسكندرية .

١٧- الشخصية الغائبة :

وهى التي تلعب دورها في الأحداث ، ولكنها لا تظهر بكيانها الحسي ، كالشخصيات الأسطورية والوهمية ، أو المتوفاة ، أو بعض الشخصيات المقدسة التي لا يجوز تجسيدها ،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتظل هذه الشخصية حاضرة في العمل ، ومسيطرة على المكان ، أو على إحدى الشخصيات ، أو على الشخصيات كلها ، وربما تكون حاضرة بصوتها ، أو عبر صورة شبحية ، وتتدخل في الحاضر ، وربما تحذر من المستقبل ، والقصد من وجود هذه الشخصيات الغائبة " التأكيد على حقيقة أن هناك أناساً يكون لهم التأثير مما يجعلهم مستمرين حتى بعد مماتهم ، ولا يمكن لهذا التأثير أن يتلاشى بمجرد الموت ، أو الغياب .. بالإضافة إلى كون مثل هذه الشخصية جاءت كعامل جذب ، وإثارة للمشاهد "([1]). والشخصيات التي تظهر بأسلوب الرجوع إلي الماضي في مشاهد حدثت فعلاً نعتبرها عندئذ شخصية غائبة . " ومن الأفضل دائماً أن نقلل ما أمكن من السمات التي نعطيها للشخصية الغائبة ، فإن الطابع الأسطوري الذي تضفيه على العمل – في معظم الأحوال – يعطى السمة الواحدة حجماً خرافياً ، يغذيه خيال المشاهد – بالضرورة – فلا يحتاج إلى مزيد ، ولا ننسى أن الشخصية الغائبة هي من الماضي في الأغلب ، وللماضي دائماً سحره الخاص الذي يقترب من المقدسات "([2]).

١٨- شخصية الراوي أو المعلق :

وهى تعتبر من الشخصيات الدخيلة على العمل ، وتأتي بطرق مختلفة ؛ كأن تظهر صوتاً وصورة ؛ كالشيخ الذي يعتبر كأنه التاريخ ، ويبدأ برواية القصة ، وقد نسمع صوته بين الحين والأخر. وقد يكون هذا الراوي أحد شخصيات العمل نفسه ، وهو كرواية القصة من شاهد عيان يسرد القصة بصورة موضوعية ، وتصلح هذه الطرق لعرض الأعمال التاريخية والأسطورية ، أو الحكايات الشعبية . وقد يأتي الراوي بصوته فقط بكلمات نثرية أو شعرية يقدم فيها للعمل ؛ لخلق مزاج نفسي مناسب ، أو يأتي في النهاية للتعليق على الأحداث ، أو تعميق المغزى ، وهذه الطريقة مناسبة للأعمال الرومانسية ، والأعمال الدينية كتعويض عن ظهور الشخصيات المقدسة . وقد يكون الراوي هو الشخصية الرئيسة في العمل ؛ حيث يبدأ العمل بكلمات منها وتعلق عليه بين الحين والآخر ، وهى تعطى العمل طابع السيرة الذاتية ، كما نشاهده في أفلام العصابات . ويمكن أن نلحق بها كذلك استضافة شخصيات طبيعية للحديث عن الشخصيات والأحداث ، وتتناوب مع الشخصية الرئيسة في رواية الحدث أو التعليق عليه . وقد يأتي الراوي على صورة أغنية ، أو كلمات موجهة من شخصية لا نراها وتقوم كذلك بوظيفة التعليق أو التفسير.

---

[1] – الدراما السورية ، نداف ، ص٤٢.

[2] – دراما الشاشة ، ج ، ص١٥٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والراوي يجب أن يتصف بصفة الصدق والعمق ، وبقدر من التفرد والتمايز كالشخصية المعبرة عن التاريخ ، وحتى لو ظهر الراوي صوتاً فقط ؛ علينا أن نلمس هذا الصدق والعمق في نبرة الصوت والأداء . ويعتبر استخدام شخصية الراوي هو : صورة من صور عرض الشخصية حاملة الأفكار ، وهى أقرب لمخاطبة العقل أكثر من الوجدان . " وهناك قول مشهور يقول : لا تلجأ إلى الراوي إلا إذا كانت هناك ضرورة ، فإذا حتمت الضرورة لذلك ، فالأفضل لك ألا تكتب هذه التمثيلية "([1]). ولكن هذا ليس على الإطلاق ؛ لأن وجودها في بعض الأعمال يكون له الأثر الأفضل حين يتم استخدامها بطريقة جيدة .

أسماء الشخصيات :

يعتبر الاسم جزءاً مهماً من كينونة الإنسان ، فيه يُعرف وبه يتميز ويشكل ذاته ، وهو ليس مجرد أشارة تعريف للإنسان ، ولكنه يحمل دلالات اجتماعية ونفسية ؛ حتى جرى القول : أن لكل واحد من اسمه نصيب . وحتى وجدنا أن الإسلام يعتبر الاسم حقاً من حقوق الولد علي أبويه ، فمن حق الابن علي أبيه أن يختار له أسماً حسناً ؛ لأنه سيعيش معه عمره كله ، ولأنه به ينطبع ، وحتى أن رسول الله – صلي الله عليه وسلم – جعل العديد من الصحابة من أصحاب الأسماء القبيحة أن يغيروا أسماءهم ، وحبب صلي الله عليه وسلم بأسماء بعينها كأسماء الحمد ، وكره التسمية بأسماء بعينها كجحش وحجر ورباح .. وغيرها. لما لذلك من أثر علي صاحبه ، وعلي حياته وعلي مستقبله . ولسنا في معرض التوسع في هذا الأمر ودلالته الشرعية والإنسانية ، ولكن نحن نقدم بهذا لنؤكد علي حقيقة مهمة وهي : كما أن الاسم بهذه الأهمية ؛ بل وله القدسية في كثير من الأحيان في حياتنا ، فكذلك الحال بالنسبة للشخصيات الدرامية . حيث يفترض في العمل الدرامي أن نراعي ملائمة الاسم للشخصية ، آخذين بعين الاعتبار ظروف التسمية ودلالاتها النفسية والاجتماعية ، وأسباب هذه التسمية ومن أطلقها ؟ حيث أن لولي الأمر عادة الدور الأبرز في اختيار التسمية ، ولذا فإن اختيار الاسم من قبل الوالد أو الوالدة ، قد يلعب دوراً هاماً في صياغة الحدث الدرامي ؛ كأن يقوم الأب بتسمية ابنته علي اسم حبيبة سابقة ، وما يتبع ذلك من تداعيات عندما يُكتشف هذا الأمر . أو أن يسميه علي اسم أحد الزعماء السياسيين محلياً أو عالمياً ، وهذا يعطي بعضاً من الملامح الفكرية لشخصيات العمل ، ويدلل علي اتجاه معين . وكذلك الأسماء التي تتعلق بوازع ديني كأسماء الأنبياء والملائكة .

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص١٥٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما أن أسماء الدلع التي يطلقها الوالدين علي الأطفال ، قد تلازم الطفل عندما يكبر ، وما يكون لهذا الاسم من أثر علي حياته ، وحالته النفسية التي قد توصله إلي حد التأزم النفسي من هذا الاسم أو هذا اللقب الذي التصق به منذ الصغر ولم يستطع أن يتخلص منه وكان له أثر علي حياته عندما كبر. وكذلك ما يطلق أحياناً علي الشخص من ألفاظ التهكم ، أو التحقير ، والألعاب الكريهة التي تطغي علي الاسم الحقيقي ، والتي قد تكون في بعض الأحيان سبباً للشهرة ، أو التعقيد ، ولذا فعلينا أن نراعي ذلك منذ البداية . " ويجب أن نتنبه إلي دلالات اختيار الاسم ؛ سواء عند المولد ، أو فيما بعد ، وذلك بالنسبة إلي من يختار ، أو يطلق الاسم ، وكذلك بالنسبة للبيئة المحيطة بالشخصية في مدي ونوع تقبلها للاسم "([1]).

ومن هنا وجب علي الكاتب الدرامي أن يراعي بعض النقاط في اختيار أسماء شخصياته ، وذلك لأن الأمر في النهاية يعود للكاتب نفسه ، وطبيعة العمل الذي يقوم به ، والفكرة التي يريد أن يخدمها ، وأسلوبه الخاص في العمل ، لكن هذا لا يمنع من أن يكون علي دراية بمثل هذه النقاط ؛ التي تساعده علي تحديد مساره في اختيار أسماء شخصياته التي يقوم برسمها . ونذكر منها علي سبيل المثال لا الحصر :

أن يراعي مبدأ التباين في اختيار أسماء شخصيات العمل ؛ حتى يسهل التميز بين أسماء الشخصيات داخل العمل ، ويسهل علي المشاهد التفريق بينها . كما يمكن أن يلجأ إلي التباين بين الاسم والشخصية ذاتها في حالة الأعمال الكوميدية ، كأن يقوم بتسمية رجل ضخم وكسول باسم (رشيق) ، أو تعيس الحظ باسم (محظوظ) ، أو الفتاة الدميمة باسم الجميلة .. وهكذا.

كما يفضل مراعاة الناحية السمعية في الاسم ، وكذلك الناحية الشعورية التي يثيرها الاسم في نفس المشاهد ؛ بحيث تكون متوافقة مع الشخصية وطبيعتها ، وسماتها العامة ، وبيئتها وموقعها الاجتماعي ، ومكانتها من الأحداث .

ومراعاة طبيعة الاسم كذلك في حال إذا كان هذا الاسم سيتعرض للنداءات البعيدة ؛ حيث يستحسن في مثل هذه الحالة ؛ أن يشتمل الاسم علي مقاطع فيها أحد حروف المد مثل : ياسين وصابرين .

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأن يراعي الكاتب كذلك طبيعة العصر والموضة ، وأن تكون الأسماء التي يختارها مناسبة للبيئة التي يعرضها ، وللوقت الذي تحدث فيه الأحداث ، كاختيار الأسماء التي كانت تسود في عصر الحكم التركي مثل : عصمت وشوكت وغيرها ، واستعمال الأسماء الدارجة في المعرفة الحديثة للدلالة علي المعاصرة ، أو استخدام الأسماء التاريخية في حال الأعمال التي تتعرض للتاريخ .

الابتعاد عن النمطية التي رافقت الكثير من الأسماء مثل : إطلاق اسم (ميمي) علي الشاب المائع المتسيب ؛ إلا إذا كانت الشخصية ليس لها زمن كاف للتعرف عليها ، وسينتهي دورها بصورة سريعة عندها لا مانع من استخدام الاسم للدلالة عليها . لقصر الوقت المتاح للتعرف عليها علي الشاشة .

ومن الجيد أن يكون لدي الكاتب قاموسه الخاص بالأسماء ؛ بحيث يقوم بتسجيل الأسماء التي يمر بها في حياته ، أو يسمعها أو يقرأها في مفكرة خاصة ، ويحاول أن يرتبها أبجدياً للرجوع إليها عند الحاجة . وأن يحاول الحذر في استخدام الأسماء غير المألوفة لأنها قد تكون سلاح ذو حدين أن ساء فهمها .

وفي النهاية يمكن : القول أن الأمر أولاً وأخيراً في اختيار الأسماء متروك لتقدير الكاتب ، ولكن علي أن يراعي رد الفعل علي المتلقي عند سماعه للاسم ، وتداعيات هذا الاسم علي الشخصية ومن حولها.

كيفية تقديم الشخصية داخل العمل للمشاهد وتطويرها :

يلعب أسلوب تقديم الشخصية دوراً مهماً في نجاح العمل وتقبله لدي المشاهد ؛ حيث أن هناك فرقاً شاسعاً بين أن نقوم بتقديم الشخصية من خلال حديث يدور بين اثنين ، أو أكثر يقوما بوصف سمات الشخصية الأخلاقية ومميزاتها ، أو من خلال حديث الشخصية عن ذاتها ومزاياها ؛ حيث أن الإخبار هنا قد يكون صادقاً أو كاذباً ، وبين أن نضع أمام المشاهد مجموعة من الأحداث والأفعال التي تكشف عن خواص الشخصية ، ويكتشف المشاهد هذه السمات بنفسه ، لا كما في حالة الأخبار التي نعطيه نحن هذه الصفات دون أن يفكر ، أو أن يشارك .

هناك فرق – مثلاً – أن نتحدث عن شجاعة أحد الشخصيات وقوته وجرأته من خلال حديث الآخرين عنه ، وبين أن نري هذه الشجاعة من خلال الأحداث ؛ حيث نراه وهو يواجه خطراً ما ، أو يقتحم النار لينقذ من هم في داخل الحريق ، ونري كيف أنه يتواضع ويحرج حين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يسمع عبارات الثناء ، ومن ثم نتأكد أن هذه السمة ليست عابرة ، أو أنه لم يعملها ليقال عنه شجاع ، وبين أن نري سماته هذه تتجلي أيضاً في مواقف أخرى لا يراه فيها أحد ، ولا يحتمل أن يتلقي فيها عبارات الثناء ، وعندها نتأكد أن هذه الصفات حقيقية وليست مفتعله . فهناك فرق شاسع بين تقديمنا للشخصية من خلال الأحداث التي تتقدم للأمام وفي نفس الوقت يجري تقديم الشخصية وعلاقاتها وبين وصفها من خلال أحديث الآخرين أو حديثها عن نفسها .

علينا أن نعلم أن : " كل ما نراه علي الشاشة أو نسمعه ؛ يسهم في تقدمه الشخصيات (وفي تقديم الحدث) : طبيعة المكان والبيئة ، الفعل ، رد الفعل ، الإضاءة ، الملابس ، الهيئة ، الحركة ، نظرة العين ، الإيماء ، الابتسامة ، الوقت ، الحوار ، الدوافع ، مدي التدبر ، نوع القرار ، الموسيقي التصويرية ، المؤثرات الصوتية .. ونعلم أنها رسائل ومعلومات وأحاسيس تصل إلي المشاهد باكتشافه ومشاركته ، وبما يثير توتره وانفعاله واهتمامه . وأن نراعي دائماً ألا تقوم الشاشة بكل العمل نيابة عنه "([1]).

وعلينا أن نفهم طبيعة المشاهد وذكاءه في المشاهدة ، وكيف أنه بطبيعة تمرسه علي المشاهدة يقوم باستيعاب كل شيء ، وتخزينه في ذاكرته ، فيربط ويستنبط ، ويتوقع ويبرر ، ويحلل ويتأثر ، فيكره ويحب ، ويخاف ويتوتر ، لذا فلا يجب أن نخدعه ، أو أن نقدم له ما يثير ثم لا يترتب عليه شيء . كأن نرى امرأة تنظر بحقد هائل إلي رجل ما ، فنتوقع أنها ستقوم بعمل انتقامي كبير مزلزل يوازي حجم هذا الحقد ، وإذا بنا نراها تقوم بتقطيع أزرار قميصه فقط . ولو حصل وقدمنا الشخصية من خلال حديثها عن نفسها ، أو أحاديث الآخرين فإننا يجب أن نسعى لتأكيد هذه الأحاديث من خلال الأحداث ، ومن خلال شخصيات أخرى يثق بها المشاهد من خلال الأحداث وتراكمها .

كما يفضل تقديم الشخصيات ببساطة دون تصنع ، أو لفت للنظر وخاصة الأبطال . وأن نراعي محاولة تقديم الشخصيات تباعاً ، وبعد قدر معقول من معايشة كل شخصية وتعرفنا علي سماتها بصورة معقولة ، مع مراعاة الحبكة كذلك . ومن الجيد لو تم تأخير الشخصية المهمة في الظهور ؛ لترك مجال للترقب وتجديد النشاط ، وإعطاء دفعة للصراع بدخول عنصر جديد .

كما أنه من الأشياء المهمة التي يجب مراعاتها في تقديم شخصيات العمل هي : مراعاة تحاشي النقص في الشخصيات ، أو التزيد المفرط فيها . أو تحميل أحدها أعباء أكثر من

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طاقتها ، وأن يتم وضع الرجل المناسب في مكانه المناسب دون تفريط أو إفراط . وأن نحذر من ملل الجماهير .

أن نراعي في تقديمنا للشخصية طبيعة وخصائص الوسيلة التي نقدمها من خلالها ؛ حيث أنه ليس من الضروري إعطاء الشخصية مساحة زمنية كبيرة ، ونراعي طبيعة التقنية السينمائية ، وإمكانياتها وقدرتها الهائلة علي التوصيل ، والإيجاز إذا أحسن استخدامها.

وأن نراعي في حالة المسلسلات التلفزيونية مسألة النقص علي وجه الخصوص ، ونحاول أن نغير في الشخصيات حتى لا يمل المشاهد من متابعة شخصية ، أو عدد محدود من الشخصيات علي مدار المسلسل ، وتذكر المثل القائل : " زر غباً تزدد حباً ". ومن المفيد للتغلب علي إحساس المشاهد بالملل ؛ أن نحاول التنويع في الأماكن التي تجرى فيها الأحداث ، وأن نراعي في الوقت ذاته جاذبية المكان وجمالياته ، وهذا مهم في السينما أكثر من التلفزيون .

أن نراعي أن التزيد المفرط والذي لا ضرورة درامية له في عدد الشخصيات ؛ يؤدي إلي تشتت المشاهد إذا تجاوز الحد . وإن كان هذا يصلح للمسلسلات التلفزيونية ؛ إلا أننا إن زدنا في عدد الشخصيات فيجب : أن يكون هناك شيء أساسي يربط بين الجميع مراعاة لعدم التشتت . وإن شعر الكاتب بوجود زيادة في شخصيات العمل فلا مانع من أن يقوم بحذف بعضها بما لا يخل بموازين العمل ، ولا يؤثر علي مساره العام . ويمكن أن يقوم بتوزيع أدوار الشخصيات التي حذفها علي الشخصيات الأخرى ، وخاصة في حالة الشخصيات الثانوية والنكرات .

التباين بين الشخصيات له أهمية خاصة من ناحية سرعة التعرف عليها ، والتميز بينها ، ولما يعطيه للعمل من تنويع وتجديد لنشاط المشاهدة ، ويعمق دلالة السمات والأحداث علي السواء ، ولذا فإن إعطاء سمات مميزة لشخصيات ، ومنحها علامات خاصة في المظهر والسلوك والحديث وطريقة الكلام ؛ يعمق من دلالة هذه الشخصيات وقوتها .

وعلي الكاتب أن يتعامل مع المشاهد في تقديم شخصياته له في دائرة الإمكان المتسعة " أي أننا– يمكن – أن نقدم له أي شيء ، من ناحية الشخصيات ، وسماتها وعوامل تفردها وعلاقاتها والبيئة التي تعيش فيها ، والصراعات التي تتعرض لها . " والمشاهد يتقبل دون اعتراض طالما أننا لا ندخله في دائرة الاستحالة"([1]).

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٦٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويجب علينا أن لا ننسي أن المشاهد شريك لنا في العمل ، ولذا فإننا يجب عند تقديم شخصياتنا له أن نراعي التدرج في تقديمها ؛ بحيث نبدأ بدائرة عدم الاستمالة لننتقل وإياه إلي دائرة الممكن ، ومن ثم تصل إلي دائرة الاحتمال حتى تتحقق الوحدة والمصداقية ؛ من خلال الانتقال بالمشاهد من دائرة إلي أخرى في سلاسة ويسر ، ومثال ذلك لو أردنا تقديم شخصية ما يقع أمامها رجل في الطريق ؛ هنا من الممكن أن هذه الشخصية تضحك ، أو تنظر بلا مبالاة وتمضي ، أو تظهر الأسف فقط ، أو تطلب من الآخرين مساعدته أو تقوم هي بالمساعدة كل شيء ممكن . ولكن لو تمت الإشارة قبل ذلك إلي هذه الشخصية أنها تتسم بروح النجدة ؛ إذا هنا تدخل إلي دائرة الاحتمال أي من المحتمل أن تقوم هذه الشخصية بالنجدة ، ولكن بطريقة غير محددة ، هل يتصل بالإسعاف ؟ هل يحمله في سيارة ؟ هل يقوم هو بالإسعاف في المكان ؟ .. إلى غيرها من الاحتمالات . وهنا ضاقت الدائرة بعد الممكن إلي الاحتمال ، ولو أعطينا صفة أخرى فستضيق دائرة الاحتمال ، ومن ثم تدخل إلي مرحلة أخرى هي : مرحلة الحتمية والاستجابة الواحدة ، وهي التي يجب أن يراها المشاهد علي الشاشة .

وعلي الكاتب أن يراجع بين كل فترة وأخرى عمله ، ويراجع سمات شخصياته ، ويحاول تعديل مسار القصة والحبكة بناءاً علي هذه السمات التي يعطيها لشخصياته ، كلما لزم الأمر. " وهنا ينبغي أن نشير إلي أن كثيراً من الكتاب يلجئون إلي الإقلال من إعطاء السمات للشخصيات . كي يتمتعوا بحرية أكبر في التعامل معها ، وفي إتقان الحبكة في المسار المطلوب ، لتأكيد الفكر والإطار الاجتماعي .. ونحن نؤيدهم في ذلك تماماً ، دون إهدار للاتجاهات الأخرى ، فالميدان يتسع لكل المواهب والمفاهيم والأساليب "([1]).

تطوير الشخصية :

كل شيء في الحياة خاضع لقانون التغير والتطوير، وكذا الحال في الدراما ، وكيف لا وهي محاكاة للواقع وتكثيف له ، وابرز ما يتطور فيها شخصياتها ؛ فهي شخصيات حية تنمو وتتحرك ، تؤثر وخاضعة لقانون الفعل ورد الفعل ، ولذا فهي متطورة ، وإلا إن لم يحصل لها تطور كانت شخصية مملة وغير طبيعية ، وأشبه إلي الدمية منها إلي الإنسان . ولكن ما الذي يتطور فيها ؟!

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٧٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولاً : علينا أن نعرف أن السمات الأساسية من الصعب تحولها حيث أن هـذه السـمات يكتسبها الشخص منذ صغره ، وأصبحت جزءاً من تكوينه النفسي الحقيقي . وإن حصل واستلزم الأمر تحولاً من هذا النوع ؛ كأن يتحول الشخص من بخيل إلي كريم فيجب أن يأخذ هذا الأمر زمناً طبيعياً ، وزمناً في العرض علي الشاشة يكفي لإتمام هذا التحول . ولكن هذه التحـولات الجوهرية يستحسن الابتعاد عنها ، وخاصة بالنسبة للبطل والشخصية المضادة له ؛ لأنها هـي التي تحمل عبء الصراع ؛ لذا يجب أن تتسم بالثبات ، وكذلك يجب الحفاظ علي الثبات فـي الأهداف الرئيسية للشخصية . " إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى ؛ حيث أنها هي التي تصطنع اللغة وهي التي تبث أو تستقبل الحـوار ، وهـي التـي تصطنع المناجاة ، وهي التي تصف معظم المناظر .. وهي التي تنجز الحدث ، وهـي التـي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه .. وهي التي يقع عليها المصائب .. وهي التي تتحمل كل العقد والشرور .. وهي التي تعمر المكان .. وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحـه معنـى جديدا "([1]).

[1] – نظرية الرواية ، مرتاض ، ص١٠٣ ، ص١٠٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث السادس

الصراع (Conflict)

إنها سنة الحياة منذ أن بري الخلق جميعاً ، وجعل سمة الصراع سمة غالبة في الكون كله ليحرك به عجلة الحياة وتطورها ، وإلا سكن كل شيء فيها وانتهت قبل أن تبدأ . " وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَفَسَدَتِ الْأَرْضُ وَلَكِنَّ اللَّهَ ذُو فَضْلٍ عَلَى الْعَالَمِينَ "([1]). وتبعاً لأهميته في سير الحياة ، وكذلك الأمر بالنسبة للقصة فهو جوهرها وأساسها ، وكذلك في الدراما بكل أصنافها . فالصراع يعتبر أهم عناصر الحدث . وقد رأينا كيف أن الإنسان البدائي حين كان يقص على امرأته وأولاده عن صيده بتمثيله ذلك ، كان يجسد صراعا ، وإن كان في أبسط صوره . " ومما لاشك فيه أنه يجب أن يكون الصراع مرتبطاً بالدوافع ، وإرادة التنفيذ والأهداف. كما أن طبيعته تختلف حتماً تبعا لقوتها ، وتبعاً للوسائل المتاحة ، والغرض منه هو إعادة التوازن ، أو تحقيق الهدف بأقصر وأسرع الطرق"([2]).

الصراع الطبيعي والصراع الدرامي :

ولكن علينا أن نفرق قبل نمضي في تفصيلات الموضوع بين كل من الصراع العادي ، والصراع الدرامي . فالصراع العادي (الغير الدرامي) هو صراع " لا يشتمل أي تغيير في الشخصيات "([1]). فعلي سبيل المثال: المصارعة التي يقوم بها شخص كنشاط رياضي ، وتنتهي بالمصافحة دون أن يترتب علي نتيجتها شيء فهذا صراع عادى . فالصراع ما لم يصل إلي مستوى التأزم فإنه يعتبر صراعاً غير درامياً . ولكن لو حصل وكانت هذه المصارعة للفوز بإعجاب فتاة ، والتنافس عليها عندها تصبح هذه المصارعة صراعاً دراماً . فالصراع يتولد " من معالجة شخصيات درامية لها قدر معين من قوة الإرادة ، إن الشخصية التي تدخل الحدث وتخرج منه كما هي لا تسمي درامية ، وهذا يوضح الفرق بين الصراع الدرامي ، والصراع الغير الدرامي ، فالصراع الدرامي يؤدي إلي تغيير في شخصيات الحدث "([2]).

---

[1] – سورة البقرة ، أية ٢٥١.

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٤٨.

[1] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٦٦.

[2] – البناء الدرامي ، عدلي رضا ، ص٦٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والصراع الدرامي كما يراه الكاتب عبد العزيز حمودة هو : " ذلك العنصر الذي يشدنا إلى مقاعدنا طوال مدة العرض . فالعرض المسرحي بصفة عامة يقدم صراعا عاما "([1]). والصراع الدرامي " هو مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضي تصادمها الحدث الدرامي "([2]). وهو صراع مقصود لا يأتي بمحض الصدفة ويتحرك وفق مخطط علوي معروف مسبقا حتى حين تلعب الصدفة دورا فإنها لا تكون صدفة بالمعنى الكامل للكلمة . " فالصراع الدرامي صراع إرادي .. وطبعا ذلك شيء متوقع من صراع بين إرادتين . ولكن المقصود بهذا الوصف أنه ليس صراعا عفويا يجيء نتيجة للصدفة المحضة "([3]).

وليس شرطاً أن يكون الصراع بين إرادتين لكي يصبح صراعاً درامياً (مثل إنسان ضد إنسان) ؛ حيث أنه هناك صراعاً آخر ، وهو صراع درامي فيه من جانب واحد (إنسان ضد عاصفة) ؛ حيث أنه ليس من المعقول أن يكون للعاصفة إرادة لكسر الإنسان ، وهنا يعتبر هذا كفاحاً مثل كفاح الإنسان ضد المرض و الفقر ، وإن كان مجازاً يمكن أن نطلق عليه صراعاً ، كما يمكن مجازاً أن نطلق علي كفاح المرضي صراعاً ، ومن هنا فإن استخدام أي المصطلحين في أي مكان كان ليس خطأً . ولكن من المهم " ألا تحصر الصراع الدرامي في إطار صراع إرادتين كل منهما تريد أن تكسر الأخرى ، مع اعترافنا بأن هذه الصيغة هي من أهم صيغ الصراع ، مع ما يتبعها من وحدة الأضداد .. وهي تعني وحدة وجود خصمين متنازعين علي أمر ما ، بحيث يستحيل بينهما التسامح أو التصالح ، أو أنصاف الحلول ، إلا إذا تغيرت مثلاً خصيصة من خصائص إحدى الشخصيات – أو أكثر – تغيراً جذرياً "([1]).

أنواع الصراع :

- صراع إنسان ضد إنسان.
- صراع إنسان ضد مجموعة من الناس.
- صراع مجموعة من الناس ضد أخرى.

---

[1] – البناء الدرامي ، عبد العزيز حمودة ، ص١١٤ .

[2] – المسرح الفلسطيني ، غنيم ، ص٣٤٣

[3] – البناء الدرامي ، حمودة ، ص١٢٥ .

[1] – دراما الشاشة ، ج١ ، ص٤٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي هذه الأصناف الثلاثة من الصراع فإن كل قوة واعية بالقوة المقابلة لهـا ، وتعمـل جهدها علي هزيمتها وكسر إرادتها .

- صراع الإنسان ضد الطبيعة ، كمواجهة الإنسان للعواصف والكـوارث الطبيعـة وغيرها.

- صراع الإنسان – فرد أو جماعة – ضد قوى عامة . كصراع الإنسان مع القـوى الاجتماعية المتمثلة في العادات والتقاليد التي يرفض التكيـف معهـا ، أو القـوى السياسية أو الاقتصادية ، وهو صراع عقائد واتجاهات .

- صراع نفسي (صراع الإنسان ضد نفسه) . وهو صراع داخلي يدور داخل نفس الإنسان ، وفيها يتواجه الإنسان ويتصارع مع ذاته مـع ضـعفه مـع عقـده ، أو شهواته ، أو خصلة من الخصال التي تقف عقبه في سبيل تحقيق أهدافـه . فهـو يكافح ويجاهد نفسه بالعزيمة والإصرار ، أو يحاول أن يعوض النقص والمـرض والضعف الجسماني ، بالذكاء والمثابرة للانتصار علي أعدائـه . ولعـل أوضـح صوره تلك التي تعالج الشخصية التي تعاني من الفصام (الشيزوفرينيا).

- صراع الأفكار : كنا قد أشرنا إلى أن الصراع الدرامي يجب أن يكون بين إرادات إنسانية ، ونحن كمتفرجين نتعاطف مع جانب ضد الآخر في طرفـي الصـراع ، " أما في حالة مسرح الفكر فالصراع لا يدور على نفس المسـتوى ، لأنـه لـيس صراع إرادات ؛ بل صراع بين فكرة وفكرة ، بين فلسفة وفلسفة ، ولـيس بشـرا مثلنا . وصراع كهذا عادة ما يكون صراعا يحاول كل جانب فيه أن يثبت صـحته ووجاهته "([1]).

وليس شرطاً أن يتم تجسيد ذلك من خلال بشر تتأثر حياتهم من خلال هذا الصراع وإنما من خلال طرح قضية أمام الجمهور بكل أبعادها وكأنها فكر مجرد بحيث تتحول الشخصـيات التي تحمل هذه الأفكار إلي شخصيات مجردة حاملة الأفكار ولها شخصيات ذات سمات وأبعـاد إنسانية ، وهو ما يبدو في الأعمال التحريضية أو التعليمية والتي يغلب عليها عدم الأخذ بمبـدأ السببية .

[1] – البناء الدرامي ، عبد العزيز حمودة ، ص١١٠ ، ص١١١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صور ودرجات الصراع :

أ- صراع ساكن :

والصراع الساكن وهو صراع راكد بطئ الحركة والتأثير ، وهو ينشأ من وجود شخصيات – داخل العمل الدرامي – لا تستطيع أن تحسم الأمور باتخاذ قرار ، فكيف يمكن أن ننتظر صراعاً حيوياً متصاعداً من شخصية مترددة لا تعرف ماذا تريد ، ولا تقوى علي اتخاذ قرار . ولا نعني هنا بالسكون السكون المطلق ؛ لأنه لا يوجد شيء في الكون ساكناً سكوناً مطلقاً ، وحتى أشد أنواع الصراع سكوناً له حركة ، ولابد حركة من أي نوع .

ب- صراع واثب :

وهو الصراع الذي يحدث بدون تدرج أي يحدث قفزاً وبلا مقدمات . وهذا النوع من الصراع حين ينتهجه الكاتب في عمله من علامات الخطر التي يجب علي الكاتب الواعي تجنبها ، فليس من المعقول – علي سبيل المثال – أن يتحول الرجل الأمين إلي لص في ليلة واحدة دون مقدمات ، ومن دون تفكير سابق وترو ونظر ، وحتى أن غرق سفينة لا يتم هكذا فجأة دون إنذارات وإرهاصات ؛ مثل مقود معطوب أو ربان مرهق .. وغيرها .

فعلي الكاتب أن يعي : أن الشخصية مهما كانت " سوف تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة .. أي أن الكاتب هنا سيجد أن لشخصيات روايته هدفاً محدداً ، وأنها تسعي إلي هدفها شاقه إليه طريقها ، لا تنحرف عنه هنا أو هناك حتى تصل إليه "([1]).

والصراع الواثب ذو التحول المفاجئ هو صراع يصيب العمل ويخل بمصداقيته ، وتقبله لدى المشاهد ، وهو عادة ما ينشأ عن شخصيات رديئة التناسق عديمة التوازن ، وهذه الشخصيات إن تركها الكاتب تفعل هذه الأفعال المفاجئة ، أو أجبرها علي فعل غريب عنها ، أو جعلها تقدم علي عمل ما دونما وعي أو تفكير ، فهو فعلاً يصنع صراعاً واثباً لكنه لا يعمل عملاً ناجحاً . فالمشاهد يجب أن يكون ملماً وعارفاً بكل ما يشاهد ، والصراع الواثب لا يمنحه إلا فهماً سطحياً ؛ بخلاف الشخصيات التي تكشف عن ذاتها كما يجب ، ويتاح للمتفرج أن يتابعها ويلاحظ التغيرات التي تمر بها ، ويتوقع النتائج .

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٧٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج- الصراع الصاعد :

وهو الصراع المتصاعد المتطور ، والذي يسير بتدرج حتى الوصول إلي نقطة اللا توازن ، والعمل الدرامي إذا توفرت فيه " قوتان مصممتان صلبتان لا تعرفان المساومة كان هذا كفيلاً بأن يخلق فيها صراعاً صاعداً كله بطولة ، ونجاح للعمل الدرامي "([1]). لكن علي الكاتب أن يراعي أن تكون شخصيات الصراع مستكملة لعناصر تكوينها ، سواء من الناحية الجسمانية ، أو النفسية أو الاجتماعية ، وأن تكون مقدمة روائية منطقية ، وخط سيرها الدرامي واضح ، ويمنح شخصياته الإمكانية لتكشف عن نفسها عن طريق الصراع ، ويمنحها الإثارة والحيوية من خلال جعلها صلبة متمسكة بآرائها وأهدافها ، ولا تعرف المهاونة ، أو أنصاف الحلول أو التردد ؛ حينها يمكن أن نقول أنه نجح بخلق صراع صاعد مؤثر ومتدرج ، يمنح المشاهد لذة المتابعة والمراقبة والتوحد .

د- صراع راهص :

وهو صراع علي وشك الحدوث ، وهو التصادم المتوقع الذي تبدأ ملامحه بالظهور من خلال المقدمات المنطقية التي يعطيها الكاتب للأحداث ، ويبدأ في منح الشخصيات إمكانية التطور ، بحيث يبدأ في وضع بذور المواجهة ، وتبدأ لحظة التحفز والانتظار ؛ كأن نرى لصاً يدخل أحد المنازل ، ونحن نعلم أن صاحب المنزل ينام في المنزل ، وهنا نبدأ في انتظار لحظة المواجهة بين صاحب المنزل واللص ؛ لأننا نعرف مجموعة من صفات صاحب المنزل ، وهو أنه رجل شجاع جرئ ، وهنا عندما نرى اللص يقترب نبدأ في توقع المصادمة ، وتبدأ ملامح الصراع تلوح في الأفق . والمتفرج عادة يتطلع نحو تحقيق الاحتمالات ، ونحو الصدام المحتمل الذي يلوح في الأفق . والكاتب يسعي لخلق هذه الاحتمالات ليشرك الجمهور معه ، ويهز مشاعره من خلال تسلسل الأحداث بواقعية ومصداقية ، وتبدأ حقيقتها تتكشف للمشاهد أثناء تأثيرها علي تصرف وسلوك الشخصيات .

العناصر الواجب توفرها في الصراع حتى يكون جيداً :

الصراع الصحيح يتكون في ظاهرة من قوتين متعارضتين ؛ نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع ، بحيث يجعل التوتر بالغاً للغاية من الرعب والشدة ، وينذر بالانفجار الوشيك . " يستطيع الإنسان أن يجد الصراع في كل ما يحيط به ، ويمكنه أن يجد ذلك

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٧٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 .. "([1]). وحتى يصبح هذا الصراع مقبولاً ومؤثراً ؛ فإنه يجب أن تتوفر فيه مجموعة من العناصر ومنها :

- أن يكون هذا الصراع مقنعاً صادراً عن إرادة واعية ، وأن يكون ما يترتب عليه من نتائج تهم كل الناس .
- ولا يكون الصراع كاملاً ما لم ينتج عنه كذلك تغير في العلاقات .
- ولا يمكن للصراع أن يكون مشوقاً مؤثراً وحقيقياً ما لم يكن الخصوم متساوين في القوة تساوياً عادلاً .
- 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 محتوماً ، وأن يلعب الزمان والمكان دورا مهما فيه . ويزداد الصراع عمقاً إذا تدخلت فيه الإيديولوجية السائدة أي أن تلعب فيه الظروف التاريخية دوراً بارزاً "([1]).
- كما يجب علينا مراعاة التدرج في الصراع بما يتفق وسمات الشخصية مع مراعاة خصائص الفن السينمائي أو التلفزيوني وقدرته الكبيرة علي التكثيف والتركيز.

---

[1] – البناء الدرامي ، رضا ، ص٦٧ ، ص٦٩.

[1] – دراما الشاشة ، ج١ ، ص٥٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث السابع

الزمان والمكان (Time & Space)

كان يا مكان في سالف العصر والأوان .. جملة ذهبية كانت تبدأ بها الجدات حكاياتها–ولا زالت . " كان يا ما كان ، وهي إشارة عن مكان ما بعيد ، غير مألوف ، هو مسرح أحداث القص ، ثم يعقبها عبارة تقليدية أخرى (في سالف العصر والأوان) وتلك إشارة ثانية إلي وقت معلوم ، وزمن ماضي– بالضرورة – حيث دارت أحداث القص ، واستغرقت زمناً محدداً هو جملة وقائع الحكي المروى "([1]).

من خلال رحلتنا مع النص الدرامي ومكوناته رأينا – في المباحث السابقة – كيف أنه (النص الدرامي) يقوم علي مجموعة من العناصر التي تشكل فيما بينها منظومة متناسقة تؤسس لعملية السرد الدرامي ، والتي يمكن إجمالها كما يقول جيرار جينيت : 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 تُحدد وتمثل في المكان . وأن الأحداث والوقائع توصف من خلال معطيات وتوالي الزمان "([2]).

فدراما الشاشة – بالأخص – هي فن كائن في المكان ، وممتد في الزمان . ومما لاشك فيه أن عاملي الزمان والمكان : هما مكونان متحدان لا يمكن الفصل بينهما واقعياً كما يرى العديد من الفلاسفة والمفكرين . يقول الفيلسوف (اشبنجلر) : " إن المكان قطعة من الزمان المتحجر" . ويقول (مفكوفسكي) : إن الفصل بين الزمان والمكان قد صار وهماً لا أساس له ، إن اندماجهما علي نحو ما هو وحده الذي يتسم بسيماء الحقيقة "([1]). ولكن الدراما – هنا – تلجأ إلي مسألة الفصل بينهما افتراضياً ونظرياً ، حيث تفصل ما لا يجوز ولا يمكن فصله عملياً . وهذا فقط – لدواعي الدراسة العلمية ، وسيراً علي ما هو معمول به في كافة الدراسات الأدبية والنقدية والتي سلمت – في معظمها – بهذه القاعدة ، بل وأقرت بتقسيم الفنون نفسها إلي فنون

---

[1] – السرد السينمائي ، فاضل ، ص١٤١.

[2] – السرد السينمائي ، فاضل ، ص٩٠ .

[1] – السرد السينمائي ، ص٩٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مكانية وأخرى زمانية . ولذا ستلجأ الدراسة إلي فصلهما وتحديد ماهية كل واحد منهما ، باعتبار أنهما من المكونات المهمة التي تشكل إطار النص الروائي ، والنص السينمائي والتلفزيوني .

وحدة الزمان ووحدة المكان في العمل الدرامي :

لقد جرى العرف في الدراما – بالأخص في العصر الكلاسيكي – علي اعتبار وحدة الزمان ووحدة المكان بالإضافة إلي وحدة الحادث ؛ قانوناً متبعاً لا مجال لتجاهله ، ولكن هذا القانون – وحدة الزمان ووحدة المكان – كان محل نقد شديد من الرومانتيكيين الذين كانوا مقتدين بهذا وبدأوا بالتخلص من هذه القواعد ، والتي كان النقاش حولها قديم ، وقد شغل الأذهان في أوروبا كلها ، والتي انشغل علماؤها منذ القرن السادس عشر في شرح (أرسطو) ومناقشته فيها . وهذا التعارض في الآراء حول وحدة الزمان ووحدة المكان في العمل الدرامي ؛ يجعل الوقوف أمام هذه النقطة لإلقاء الضوء عليها أمرا يستحق البحث .

يفهم من وحدة المكان " أن تحدث كل الحوادث الممثلة علي المسرح في مكان واحد : بيت أو قصر أو معبد .. أو أن تحدث علي 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]). ومؤيدو نظرية الوحدة في الزمان والوحدة والمكان داخل العمل الدرامي ؛ يزعمون في مذهبهم هذا أنهم يعتمدون على رأى أرسطو في هذه القضية ، ولذا ومن خلال تفسيرهم الخاص لأقوال أرسطو حاولوا فرض هذا الرأي علي المؤلفين . " ولكن أرسطو في كتابه – الشعر – يقف موقفاً سلبياً بالنسبة لوحدة المكان ، بمعني ألا يذكر كلمة واحدة عنها . أما بالنسبة لوحدة الزمان فإنه يلاحظ ببساطة أن التراجيدي اليونانية تضطر قدر المستطاع أن تدوم دورة شمسية – يريد يوماً كاملاً – أو تتجاوز ذلك بقليل ، وهو بذلك يقرر واقعاً ، لا يضع قانوناً . ولم تكن وحدة الزمن عند اليونانيين من الصرامة بالدرجة التي يمكن أن نعتقدها بناء علي رأى أرسطو "([1]).

وقد ظلت نظرية وحدة الزمان ووحدة المكان موضوعاً للمناقشات العنيفة ، والأخذ والرد بين المؤيد والمعارض ، وإن كان الغالب فيها ضعف حجج المدافعين . وعلي الرغم من هذا الاختلاف إلا أنها عملياً لم تكن تشكل بالنسبة للجمهور أي أهمية ، فالمشاهد يأتي ليشاهد ما يمتعه ويقنعه بغض النظر كان الزمان والمكان موحداً أو غير موحد ، حتى أن المشاهد لينسي

---

[1] – نظرية الأنواع ، ص٢٢١ .

[1] – نظرية الأنواع ، ص٢٢٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نفسه وينسى حتى تذكر الوقت ؛ في اللحظة التي يأخذه العمل الدرامي إلـــي عـــوالم وأمـــاكن أخرى ؛ تمتعه وتشده لمشاهدتها ، وينسي فيها مسافات الزمان ، ومسافات المكان .

وإن كانت قضية – وحدة الزمان ووحدة المكان – قد قبلت علي المسرح ، وذلك لصعوبة تغيير الديكورات ومحدوديتها ، ومحدودية مكان العرض ؛ فإن الأمر مع الســينما والتلفزيــون صار مختلفا ، وذلك لإمكانياتهما المذهلة في الانتقال وتجاوز حدود الزمان والمكان بل والدخول إلي أماكن لم يكن من الممكن الوصول إليها أو تصور الوصول إليها من قبل ؛ حيث أن السينما والتلفزيون قلبت كل المعايير المتعلقة بالزمان والمكان . وكانت " وحدها القادرة في ثوان علـــي نحو كامل – أكثر من أي شكل فني أخر – علي أن تمدد وتعكس وتتخطي وتوقف الــزمن ، أو تجعله يتداخل . بمقدورها وحدها أن تغير الموقع فجأة أن تلغي أو تؤكد المنظر أو البعــد ، وأن تحول مظاهر أو نسب الأشياء ، أو تعرض مكانياً أو زمانياً في آن واحد أحداثاً متميزة ومستقلة. ليس هناك فناً أخر يستطيع – دون جهد وفي أقل من ثانية – أن يغير موقع وزاوية الرؤية عند الجمهور ، بل وحتى تحويلها من المتفرج إلي الشخصية السينمائية بجعلها عين الكــاميرا "([1]). ومن هنا صار لا معني لطرح مثل هذه المسألة (وحدة الزمان ووحدة المكان) فـــي أي مـــن الفنون الدرامية الحديثة حيث أن المعايير قد انقلبت كلها ، وسنرى في مبحث لاحــق كيــف أن السينما استطاعت أن تدمر وتهدم كل ما يتعلق بالمكان و الزمان – بغض النظر عن اتفاقنا مـــع بعض ما ذهبت إليه أو اختلافنا مع البعض الآخر. ولكن قبل ذلك لابد لنا من الوقوف علي معني وحقيقة كل من الزمان والمكان ، ومن ثم نقف علي آليات التعامل معهما في السينما والتلفزيون.

أولاً : الزمان

ماهية الزمن ومعناه :

لا يهمنا كثيرا – هنا – مناقشة مفهوم الزمن في الدراسات الفلكية والفلسفية النفســية ، ولكن ما يهمنا هو مفهوم الزمن الأدبي ، أو ما يعرف بالزمن الروائي . ولكن هــذا لا يعنـــي انفصاله تماما عن المفهوم الفلسفي أو النفسي للزمن ؛ لما لهما مـــن ارتبـــاط وثيـــق بـــالمفهوم الأدبي . " فالأدب مثل الموسيقى ، هو فن زماني ، لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة ، وعبارة كان يا ما كان في قديم الزمان ؛ هي الموضوع الأزلي لكـــل قصـــة يحكيهـــا

[1] – السينما التدميرية ، أ. فوغل ، ص٦٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإنسان "([1]). فالزمان كان – وما زال – مبحثاً أساسياً عند الفلاسفة والعلماء ، ومحوراً للجدل المستمر من ألفي عام . " 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 إلي حل ، أو الانتهاء إلي إجابة . فالزمن هو لغز الحياة ، وهو مصدر قلق ، بل مرض الشعراء و الفلاسفة والمفكرين "([2]).

والزمان والزمن كلمتان مترادفتان من حيث المعني والدلالة ، وتجمع علي زمان وأزمنة وهي في العربية والإنجليزية تشير إلي دلالة الوقت ، وفي الفرنسية تشير إلي حالة الجو. " وقد أسماه الإغريق القدماء (كرونوس) وهو والد كبير الآلهة (زيوس) .. وصوروه علي هيئة رجل حاملاً حية تلتف علي عنقه وهي تعض ذيلها ، وهي كناية علي أن الزمن هو مصدر الفناء ، متصل بلا نهاية ، وهو الذي اختارته الزرادشتية والداً لكل المعبودات وترجع إليه الخلق ، وهو والد لهرمز "([3]).

والزمن كامن في وعي الإنسان لكنه في وعي الكاتب أشد ؛ لأنه يتعامل مع الزمنيين الأدبي والنفسي . والزمن معطى 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 "([1]). ويرى البعض – مثل أرسطو – أن الزمن مجرد مظهر ، وليس شيء حقيقي وثابت . في حين يرى نيوتن أن له وجوداً مستقلاً " ويقسمه إلي زمان مطلق ؛ وهو الزمن الحقيقي الرياضي ، وهو قائم بذاته مستقل بطبيعته في غير نسبه إلي شيء خارجي ، وزمن آخر هو الزمان النسبي ، وهو مقياس حسي خارجي ، وهو الذي يستخدم في الحياة اليومية ، وهذا هو الفرق بين زمن الطبيعة (المفارق) لطبيعة الإنسان ، وخبرته الذاتية أو حتى الجماعية ، وزمن الخبرة الذاتية "([2]).

---

[1] – الزمن في الأدب ، هانز ميرهوف ، ترجمة أسعد رزوق ، مراجعة العوض الوكيل ، سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص٩ .

[2] – السرد السينمائي ، فاضل ، ص٩٣.

[3] – السرد السينمائي ، فاضل ، ص٩٣.

[1] – بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، مراد عبد الرحمن مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦ ، ص٦ .

[2] – السرد السينمائي ، فاضل ،ص٩٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مفاهيم الزمن وأنواعه :

من خلال تلخيص آراء العلماء والفلاسفة يمكن القول : بأننا أمام مجموعة من المفاهيم العامة للزمن وهي :-

١- الزمن الطبيعي (الفيزيائي) :

وهو الزمن الفيزيقي للكون من حولنا ، وهو نفسه الذي أطلق عليه نيوتن اسم الزمن الرياضي ، وهو مستقل بذاته " وتأخذ ظواهره أو يحال عليها بشواهد أو مؤشرات زمنية يستفاد منها في بناء قصة أو حكاية أو فيلم ، مثل فصل الشتاء والربيع .. وهكذا . " وهو زمن لا متناه يستشعره الإنسان من خلال أحاسيسه ومشاعره الداخلية أي يختلف من إنسان لآخر كل حسب هواه ونمط حياته الداخلية أي أن هذا المفهوم يقترب من الزمن النفسي للشخصية "([1]). وهو أيضاً ذلك الزمن الظاهر لنا ، والذي يتاح لنا من خلال مراقبته أن نضبط أوقات إقلاع الطائرات وسفر القطارات .. غيرها . والذي نراقبه من خلال زجاج الساعة ، أو أوراق النتيجة .. "([2]). والزمن 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 .. "([1]).

وهذا التسجيل التاريخي للزمن يمكن أن يكون محدداً ، أو بصورة تقريبية ، ومن المستحسن تسجيله عكسياً من النهاية إلي البداية – خاصة – في الأعمال المعاصرة أما في الأعمال التاريخية ؛ فإننا نسجل تاريخ الأحداث بما يتماشى والحدث التاريخي . ويعتبر هذا التسجيل بمثابة جدول ودليل عمل لنا لمراعاته في عملية التنفيذ ؛ بحيث يتم الاهتمام بالزمن هل هو شتاء أو صيف ، ومن خلاله يتم تحديد نوعية الإضاءة والملابس والمناظر وغيرها . كما أن له فائدة في أننا من خلاله نكتشف ما قد نقع فيه من أخطاء في السياق القصصي ؛ كأن تجرى الأحداث في المدرسة في الفترة التي يكون فيها عطلة الصيف ، أو أن تلد المرأة طفلها بعد أربعة أشهر من الزواج .. وهكذا .

---

[1] – بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، مراد مبروك ، ص١٨ .

[2] – السرد السينمائي ، فاضل ، ص٩٦.

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص٧٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- الزمن الباطن :

وهو الزمن (البيولوجي) ، والذي يعرف بأنه زمن الخبرة اليومية ، وهو يتجلي في آثاره التي تدل عليه ويقسمه علماء النفس إلي([1]) :

١- الحاضر : ويشمل (إدراك الفترات القصيرة ، الإيقاع) .

٢- الفترة أو المدة : (وتعود إلي إدراك ما مضي ، واستحضار الذكريات القديمة) .

٣- 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) .

٤- 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) .

" ولو أراد البحث تطبيق ما تقدم علي السرد الفيلمي أو الروائي ، فإنه من الضروري ملاحظة الفصل والتميز بين زمن القصة أو الرواية أو الفيلم ، أو ما يسميه – كونتر مولر- الزمن المسرود . وذلك الزمن الذي يتجلي من خلال عملية السرد ذاتها ، وهو ما يعرف بزمن السرد ، وهذا التقسيم يعتمد علي التمايز الذي أوجده الشكلانيون الروس في مطلع القرن بين ما يعرف بالمتن الحكائي ، والمبني الحكائي .. "([1]).

٣- الزمن النفسي :

" والمقصود به هنا هو إحساس المشاهد بالزمن طولاً وقصراً ، وهو مختلف في معظم الأحوال عن زمن العرض "([2]). ففي ساحة الفرح لا نشعر بالوقت ، ونشعر أن الزمن مرَّ سريعاً ولم نتنبه ، لكن علي العكس من ذلك في لحظات الخوف ، علي سبيل المثال : نشعر وكأن الزمن قد توقف وأن الخمس ثوان التي مرت في الموقف الحرج وكأنها دهر بأكمله .

---

[1] – انظر : السرد السينمائي ، فاضل ، ص٩٦ ، ص٩٧.

[1] – السرد السينمائي ، فاضل ، ص٩٧.

[2] – دراما الشاشة ، ص٩٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكذلك الحالة أثناء مشاهدتنا للعمل الدرامي ، فإننا حين نرى الشرير يقترب لقتل البطل نحس أن الزمن طويلاً ، ولا يريد أن ينتهي ، ولكن في لحظة موقف عاطفي مثير بين البطل والبطلة ؛ نشعر أن الوقت مر في لمح البصر . ولا بد من التأكيد – هنا – على ضرورة تقدير الزمن النفسي لدى المشاهد ، لما له من أهمية في إحساسه بإيقاع العمل ، وانتظامه لأن المشاهد يحب أن يخرج من عشوائية الحياة ، وزمانها القلق إلى زمن بعيد عن الغموض والتشويش . ولا ننسي أن نحاول أن نقوم بالتفريج عن المُشاهد ، ببعض المَشاهد التي تشده وتوتره من خلال مواقف ضاحكة ، أو لفتة مازحة تبعث فيه النشاط من جديد .

٤– 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 :–

- في الثانية ، وهنا تصبح الصورة تتحرك بسرعة أبطأ من الزمن الطبيعي ، تستخدم للحصول علي بعض التأثيرات الجمالية وكلما كانت الكاميرا أسرع زيادة سرعة دوران الكاميرا بدلاً من ٢٤ كادراً في الثانية تصبح ٧٢ لقطة كلما كانت اللقطة في زمن العرض بطئ .

- التقليل من سرعة الكاميرا فنجعلها تصور ١٦ كادراً في الثانية بدلاً من ٢٤ ، هنا تصبح حركة الصورة أسرع ، وهي ما يشبه حركة الصورة في بداية الكاميرا ، وهي تعطي تأثيراً ضاحكاً ، وتستخدم كذلك في المعارك لإعطائها سرعة وحيوية . فكلما قلت سرعة دوران الكاميرا كلما كانت الصورة في العرض أسرع . ويمكن عمل ذلك أيضاً سواء الإبطاء أو التسريع ؛ من خلال أجهزة المونتاج .

- استخدام التصوير القافز ، أو ما يعرف بالتصوير المتقطع (المرحلي) ؛ بأن يتم ضبط الكاميرا بحيث تلتقط كادراً واحداً كل فترة زمنية ما ، وهي كالتي نراها في متابعة تفتح زهرة في زمن وجيز خلال لقطة واحدة ، أو في لقطة المد والجزر.

- تجميد الصورة أو تثبيتها في لقطة معينة أو ما يعرف بـ (الحركة المتوقفة) ، وهي تستخدم لإعطاء تأثيراً جمالياً لمواقف معينة ، أو بهدف التوثيق ، ويصاحبها عادة موسيقي لإعطاء التأثير المطلوب ، ولكن يجب استخدامها بحذر وذكاء .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الزمن المعكوس ؛ كأن يتم عرض إعادة المياه إلي الصنبور ، أو إعادة تكون الإناء المهشم ، وعادة يستخدم في بعض الأعمال الكوميدية .

٥- زمن التنفيذ :

" ونقصد بذلك الزمن اللازم لتنفيذ السيناريو في فيلم أو تمثيلية أو مسلسل تمهيداً لعرضه علي الشاشة الكبيرة أو الصغيرة ، وكلنا يعرف التكاليف الباهظة التي يتكلفها تنفيذ الأعمال السينمائية أو التلفزيونية ، ومن هنا فإن زمن التنفيذ يلعب دوراً هاماً سلباً أو إيجابياً في تكاليف إنتاجه "([1]). وتجدر الإشارة إلى ذلك ليكون الكاتب علي وعي حين الكتابة بما سيستغرقه المشهد الذي يكتبه من وقت في التنفيذ ، وتكلفة ذلك المالية ، والمشكلة الأكبر إن كان هذا المشهد لا يضيف شيئاً جوهرياً للعمل ؛ بما يوازي هذا الوقت ، وهذه التكلفة . ولذا فعلي الكاتب أن يكون علي معرفة بآليات ووقت التنفيذ ؛ بحيث يكتب المشهد بطريقة توفر الإتقان في زمن التنفيذ ؛ دون أن يفقد العمل شيئاً من قيمته .

وعلينا أن نعي أن : " التحكم في الزمن يبدأ من لحظة كتابة السيناريو ، 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 حدث 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

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص٩٤.

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٨٦ .

[2] – السينما فنا، رالف ستيفنسون ، وجان دوبري ، ترجمة خالد حداد ، منشورات وزارة الثقافة ؛ المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ١٩٩٣ ، ص١١١ ، ص١١٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن هذه الأنواع المختلفة للزمن تندمج مع بعضها وتعمل ضمن وحدة متكاملة لتشكل في النهاية العمل الفني الذي نراه .

ثانيا : المكان

إن ارتباط الإنسان بالمكان هو أقوى ارتباط سواء كان مأوى الإنسان كهفا أو كوخا حقيرا أو قصرا فخما . فكرة المكان مثلها مثل فكرة الزمان ؛ هي فكرة قديمة طرحها العقل البشري منذ القدم ؛ حيث لاحظ الإنسان أن الأشياء من حوله لا توجد إلا في حيز من مكان . " واكتسب المكان دلالات رمزية ، فالإنسان يضع الآلهة وأرواح 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 "([1]).

ويأتي مصطلح المكان في بعض الكتابات النقدية والدراسات والأبحاث ، بمصطلحات أخرى يرى أصحابها أنها ترادف المكان مثل مصطلح (الخلاء والفضاء) ، والباحث يرى أن هذين المصطلحين لا يرادفان مصطلح المكان بشموليته . فالخلاء مكان ليس فيه متمكن أي أنه مكان مجرد ، والخلاء شيء متوهم يفرضه الذهن حيث أنه ليس بعدا موجودا . وكذلك الفضاء وهو يعني خلو المكان من الشيء وهو أقرب إلى المساحات الخالية خارج الكون الذي نعيش فيه . والباحث يذهب إلى ما ذهب إليه الكاتب والناقد (عبد الملك مرتاض) في كتابه (نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد) ؛ حيث يفضل استخدام مصطلح الحيز بدلا من كلمة الفضاء والتي صارت شائعة عند الكثير من النقاد المحدثين 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]). ويرى أن الحيز يتمثل في مظاهر معروفة منها : ١- المظهر الجغرافي . ٢- المظهر الخلفي (غير المباشر) ، أو الحيز الإيحائي كما يسميه (جيرار جينات) ، ويضيف " إذا كان للمكان حدود تحده ، ونهاية ينتهي إليها ؛ فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء ؛ فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون

---

[1] – السرد السينمائي ، فاضل ، ص٩٨ .

[1] – في نظرية الرواية ، عبد الملك مرتاض ، ص١٤١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هذا التعامل ، حيث يغتدي الحيز من بين مشكلات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية ، خرافة ، قصة ، رواية ..) أن يضطرب بمعزل عن الحيز الذي هو – من هذا الاعتبار – عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي ، حيث يمكن ربطه بالشخصية ، واللغة ، والحدث ربطا عضويا "([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 مجمل نقاشه 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]).

وفكرة ملامح المكان أو الإطار هي فكرة نبعت في الأساس مع المعالجات النظرية في الرواية ؛ حيث لا يمكن أن يتم تخيل قصة دون بناء مكاني ، وفكرة ثبات الإطار هاجرت في الأصل من المسرح إلى الرواية ، ومنها إلى السينما . ويعتبر الحيز من المشكلات الأساسية في العمل السردي أيا كان نوعه ، وبالأخص في الرواية ؛ حيث تلجأ إلى رسم الحيز وغرس الزمن فيه أو تعويمه في الحيز ، وهما متلازمان لا يفترقان وما يقوم به الدارسون من تفريق بينهما ما هو إلا أمر إجرائي للتيسير ، فلا يوجد حيز بدون زمان ، ولا زمان بدون حيز ، ولا يمكن أن ينفصلان عن بعضهما في العمل السردي . " وقد يكون الحيز الروائي ممثلا في قرية أو مدينة ، كما قد يتمثل في هضبة أو جبل ؛ كما قد يكون طريقا ملحوبا ؛ كما قد يكون شاطئ بحر أو ضفتي نهر .. ويتسم الحيز الروائي في معظم أطوار مثوله ، بالجمالية والإيحاء . ويتفاوت الروائيون في البراعة لدى بنائهم الحيز ، ورسمه ، وتحديد معالمه ، وجعله كما يتعامل معه في الرواية الجديدة طرفا فاعلا في المشكلات السردية بحيث قد يستحيل إلى كائن يعي ويعقل ، ويضر وينفع ، ويسمع وينطق "([1]).

---

[1] – في نظرية الرواية ، مرتاض ص١٤٦ .

[2] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص١٥٨ .

[3] – السرد السينمائي ، الأسود ، ص١٦٢ .

[1] – في نظرية الرواية ، مرتاض ، ص١٥١ ، ص١٥٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والروائي المحنك لا يورد كل التفاصيل الجغرافية للمكان ، وإلا فإنه حين ذلك يتحول مفهوم الأدب إلى جغرافيا ، والرواية إلى تاريخ ، ويصبح الخيال محدودا بالصرامة والموضوعية . " والمكان أو الفضاء الروائي (الحيز) عنصر مهم لتأطير المادة الحكائية ، وتنظيم الأحداث والحوافز من خلال العلاقات التي يقيمها مع الأزمنة والشخصيات والرؤى "([1]).

أنواع الحيز الروائي :

الرواية مثلها مثل أي بناء مادي تحتاج إلى عناصر داخلية ، وأخرى خارجية حتى تكتمل ، ويعتبر الحيز الروائي هو أول ما يواجه الناقد فيما يتعلق بالعناصر الخارجية للبناء الروائي . وقد عرف حسين بحراوي الفضاء الروائي (الحيز) بأنه : " فضاء يعاش من طرف الإنسان بكامله بجسمه وروحه ، ومن هنا فهو قريب من الفضاءات التي يعرضها علينا الرسام والنحات ويتحدث عنها الرهبان ، ويدرسها علماء الاجتماع واللسانيون والجغرافيا وعلماء النفس "([1]).

وأما (محمد عزام) من سوريا فقد قسم الحيز الروائي إلى ثلاثة أنواع هي([2]) :

- الفضاء باعتباره حيزا جغرافيا في الرواية ، ومكانا يتحرك فيه أبطال الرواية ، لأن ذكر الأماكن يثير خيال القارئ لاستدعاء ذكرياته المتعلقة بها .
- الفضاء باعتباره منظور ورؤية ، وبهذه الطريقة يسيطر الكاتب على عمله السردي وعلى أبطاله الذين يحركهم .
- الفضاء باعتباره مكانا تشغله الكتابة التي هي حروف تحتل حيزا مكانيا من الصفحة الورقية ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف وتنظيم الفصول ، وحروف الطباعة ، وتشكيل العناوين كل ذلك يزيد الدلالة عمقا وثراء .

---

[1]– الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة ، محمد أيوب ، دار سندباد للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ؛ ٢٠٠١ ، ص١٨ .

[1]– بنية الشكل الروائي ، حسين بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ؛ ١٩٩٠ ، ص٥٣ .

[2] – فضاء النص الروائي ، محمد عزام ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط١ ؛ ١٩٩٦ ، ص١١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والحيز ليس وقفا على الأدب لوحده ؛ بل هو مظهر يتعامل معه كل من يتعاملون بـــالقلم والريشة ، والتفكير والخيال ، والصورة جميعا ، وإن كان الأدب هو الأصل في التفكير والخيال والتصوير، وكأن الحيز هو الذي يجسد عبقرية الإبداع .

المكان (الحيز) في الفن الدرامي :

والمكان هنا نقصد به الموضع الذي تجري فيه الأحداث في مجال العمل الذي يتم تقديمـــه سواء مناظر داخل الاستديو ، أو في الخارج في الطبيعة ، أو في المدن أو في أي مكـــان ، أو داخل القاعات والمنازل وغيرها . ولكن ما يهمنا من المكان هو : " ما تراه الكاميرا منه ســـواء باستمرارية حكتها في استعراضه ، أو بكسر الاستمرارية عن طريق القطع وتجاور اللقطـــات ، وكأننا بذلك نعيد تشكيل المكان بما نراه على الشاشة حسب اختيارنا وتنظيمنا وبما يكمله المشاهد بخياله "([1]). 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 المحال والســـيارات وحركـــة الطريـــق وغيرها . ويرى البعض أن المكان الفيلمي هو مجرد عنصر محدود الاتساع ، وأنه مجرد قضية ثانوية قد انتهى بحثها وأنها قضية متوهمة . وهنا ينشأ السؤال هل حيز الصورة السينمائية فقط هو كل المكان الفيلمي ؟ وهل يستطيع هذا الحيز الذي كما يشاهد في داخله الأشياء والمرئيـــات أن يعبر عن المكان السينمائي ؟

السينما بكل إمكاناتها التقنية والعلمية غير قادرة على تقديم الواقع بلا عيوب فمـــا تقدمـــه السينما على الشاشة من عالم مأخوذ عن الواقع إلا أنه مختلف عنه ولا يحمل خصائص المكان والزمان نفسهما ، فعلى الرغم من أن كل شيء حقيقي نراه هو ضمن تواصل مكاني – زماني ، ويشكل هيكلا مستمرا من العلاقة والتطابق ؛ إلا أن العلاقة الزمانية – المكانيـــة فـــي الســـينما تختلف تماما ؛ لأنها ترينا من الجانب المكاني عالما مسطحا لطبيعة الشاشة التي تعرض عليها ، وهذا العلم المسطح يقتصر على مستوى منفرد ، ويفتقر إلى البعد الأساســـي وهـــو العمـــق ، ومحدود بإطار يحيط به . وباستخدام السينما لتقنيات التصوير والمونتاج فإنها تقوم بكل أنـــواع التحولات المكانية المستحيلة في الواقع . فعالم السينما هو عالم مصطنع تماما يحاول أن يـــوهم المشاهد بالإحساس بالواقع كما يخلفه المشهد الطبيعي ؛ وذلك عبر تدخل صانع الفيلم بمهارتـــه التقنية والفنية . " ويتجلى التعبير عن المكان في الرواية أو الفيلم السينمائي من خـــلال مقـــاطع

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج٢ ، ص١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وصفية وهذه التعبيرات أو اللقطات ليست بالضرورة تنقل الواقع ولكنها تشير إليه وتسهم في خلق عالم خاص ومتخيل يتم من خلاله مخاطبة المتلقي والتأثير فيه وعليه "([1]).

رؤية المكان الفيلمي :

الصورة على الشاشة ترينا العالم الخارجي بإسلوب اعتباطي جدا ، فعدسة الكاميرا تبدو بسيطة جدا أمام عين الإنسان ؛ فهي لا تملك القدرة على الرؤية المجسمة كما تراها العين ، ولا تستطيع رؤية الصورة بوضوح مع تغير الأبعاد بشكل مستمر ، وعليها تغيير الزاوية وملائمة نفسها مع الضوء ؛ لذا فإن السينما تعطينا صورة تقريبية عن الواقع ، والمشاهد يكيف نفسه معها ذهنيا . فالعين ترى العالم بأبعاده الثلاثة ، أما السينما فإنها تعطينا صورة ذات بعدين ، ولذا كي تصبح الصورة قابلة للتمييز على الشاشة ينبغي حينها أن تؤخذ من الزاوية الصحيحة . فعلى سبيل المثال : لو أردنا تصوير موضوع بسيط مثل مكعب ، فرؤيتنا له في الواقع تكون متكاملة عن بع أو قرب ، ويمكننا السير حوله وعد جوانبه وتعيين هويته بصورة كاملة ؛ لأنه ضمن العالم الذي يحتوينا . أما في السينما " فالمشاهد ليس خارج الإطار المكاني للأشياء التي يراها على الشاشة فحسب ، بل إنه ثابت لا يتحرك ، وعلى الكاميرا أن تتحرك بالنيابة عنه ، أو على الأشياء أن تتحرك على الشاشة ، وإذا التقطنا فيلما لمكعبنا من الأمام مباشرة ، فالجمهور لن يميز أنه مكعب ؛ بل سيبدو على الشاشة مثل مسطح منبسط ، أي مربع . ولكي يصبح المكعب قابلا للتميز يجب إضاءته بصورة مناسبة ، وتصويره من زاوية تظهر ثلاثة من جوانبه ، وبالتالي أبعاده الثلاثة ، وإلا فيجب أن يشاهد وهو يدور ، أو على الكاميرا أن تتحرك حوله لتظهر وجوهه المختلفة "([1]).

وفي السينما من السهل تشويه صور الأشياء باستخدام زاوية التصوير الخطأ باستخدام موضع النظر ، أو الإضاءة الغير مناسبة " ومن هنا تنشأ فكرة الإضاءة وزاوية التصوير ، والمقياس النسبي والتي تشكل مبادئ الفن السينمائي "([2]). وتشويهات المنظور ، وتغيرات المقياس النسبي ، والافتقار إلى البعد الثالث في السينما ، والتي ينكرها الكثيرون ؛ إلا أنها تمثل بالنسبة لصانعي الأفلام الموهوبين فرصة مناسبة لتفسير الواقع بلغة الرؤية الشخصية ، وبالتالي

---

[1] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص١٠٠ .

[1] – السينما فنا ، رالف ستيفنسون وجان دوبري ، ترجمة خالد حداد ، ص٤٢ .

[2] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٤٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التعبير عن التجربة الانفعالية للفنان بصورة أكمل . ومن سياق ما تقدم يمكن استخلاص ما يلي([1]) :

١- إن مكان الواقع العياني ، هو كل ذلك الامتداد الجغرافي بما فيه من أشخاص وأشياء وموجودات ، وهو ما يحيط بنا من الاتجاهات ، وتستطيع العين ملاحقته ، والإمساك به .

٢- إن مجال الإبصار ، أو ما يمكن تسميته بمنظور الرؤية عند الإنسان في عملية رؤية مكان الواقع العياني ، يمكن تصوره على شكل مخروط رأسه زاوية شديدة الانفراج لكنها أقل من الزاوية المستقيمة .. ويمكن القول : بأن حدود منظور الرؤية هي بمثابة الإطار الذي يحيط بمساحة المكان الذي تستطيع العين الإمساك به عن طريق الإبصار .. مثل تلك الخطوط الأربعة السوداء التي تحيط بمساحة شاشة العرض السينمائي .. وبالتالي فهي ليست إلا خطا فاصلا وهميا بين متصلين الأول : هو المرئي والظاهر ، والذي يقع داخل مخروط الرؤية . والآخر : غير مرئي وغير ظاهر لأنه خارج إطار مخروط الرؤية ، ولكنه يظل موجودا ويمكن الإحساس به والتعامل معه .

٣- يكون مجال رؤية العرض السينمائي ؛ هي المساحة التي تظهر فيها كل المرئيات التي تعرض فوق شاشة العرض السينمائي ، سواء احتلت كل المساحة أم بعضها ، والتي يحيط بها أضلاع المستطيل الأربعة السوداء ، والتي تكون بمثابة إطار الحيز الذي يشغله العرض السينمائي .. وهذا المكان كما تعرضه الشاشة ؛ هو مكان سينمائي بالطبع ، ولكنه يعاني التجزئة والانقطاع ، بل والانعزال عن سياق كان أوسع وأشمل ، وهو ما نسميه بالمكان السردي .

٤- وأن المكان السردي ليس فقط تلك المساحة المكانية التي تقع فيها الأحداث ، وتظهر من جنباتها الشخصيات والأشياء والموجودات داخل حيز شاشة العرض السينمائي ، وإنما هو كل ذلك المكان السالف ذكره مضافا لمساحة مستمرة وممتدة من المكان المحيط . ومساحة ذلك المكان تظل مفتوحة وغير محددة أو ثابتة ، ولكنها تخضع فقط لحجم ومساحة الأحدث وأيضا لتلك الإشارات أو الأفعال ، وردود الأفعال من وإلى المساحة المرئية من حيز الشاشة .

[1] - انظر : السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، من ص١٦٤ - ص١٦٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع

الإعدادات الدرامية للنص

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع

الإعدادات الدرامية للنص

مفهوم النص :

يقتصر البعض من النقاد مفهوم النص ، أو النص الفني ؛ للدلالة على النص الشعري أو النص القصصي والروائي ، ولكن الباحث يرى : أن ذلك يضيِّق من مفهوم المصطلح ، والأصل أن يتسع هذا المصطلح ليصبح صالحا لشتى أنواع الفنون . " فالنص عند (كريستيان ميتز) : هو كل خطاب ينحو باتجاه تحقيق عملية التواصل . ولقد أطلق هذا المصطلح على أفلام الموجة 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]).

فتعريف النص لا يقتصر على ما يقع في مجال المنطوق المكتوب ، ولكنه يشمل النص المرئي بالإضافة إلى النص المكتوب ، أي أنه يشمل الفنون المرئية والمنطوقة – المكتوبة . " وما زالت الصورة المرئية منذ بزوغ النقد الفني وحتى الآن تفسر تفسير النصوص ، فتلازم النصية في الأدب والفن ؛ قد ساعد نقاد القرن العشرين على تجاوز الحدود المنهجية التي تميز بين دراسة النصوص المكتوبة والمرئية "([1]). وقد ساد تعريف النص المكتوب بالنص السردي ، في حين يعد النص المرئي وصفياً ، والأول يقترن بالعنصر الزمني ، بينما الثاني يقترن بعنصر المكان ، في حين أنهما في الحقيقة – السردي والوصفي – يشتملان على العنصرين معا . " ولمشاهد النص المرئي على عكس قارئ النص المكتوب ؛ قدر أوفر من الحرية ليجول في فضائها النصي ؛ على الرغم من القيود التي تفرضها عليه صياغة التكوين في اللوحة ، فيمكن قراءة النص المرئي قراءة تعقبية ، وتتوفر لنا مثل هذه القراءة في التصوير التاريخي الذي يمثل لحظة تاريخية ترجع إلى الماضي . ولكننا نبصرها في الحاضر فهي تجمع الماضي والحاضر معا "([2]) . وتنقسم الآراء حول النص إلى فريقين :

---

[1] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص٣٩ .

[1] – التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب ، ماري تريز عبد المسيح ، ص١٥ .

[2] – التمثيل الثقافي ، ماري عبد المسيح ، ص٢٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- فريق يرفض تناول النص كمادة لإبداع جديد ؛ سواء كان النص أدبياً أو مسرحياً أو سينمائياً ، وهذا الفريق " يتبنى نظرة محافظة إلى النص ، فيراه كياناً ثابتاً ، كاملاً مستقلاً ، يحمل معناه النهائي ، بل المطلق في داخله ، في انفصال عن عملية القراءة أو التلقي ؛ فهو معنى لا يتغير بتغير القارئ أو الزمن ، ويوجد في استقلال تام عن المتغيرات التاريخية والفكرية "([1]). فالمتلقي للنص هنا - من منظور هذا الفريق - هو متلقٍ سلبي لا يقوم بأي جهد لتفسير النص أو بلورة معناه ، وما عليه سوى الاستسلام للنص ليهبه المعنى الكامن في داخله ؛ لأن معنى النص لديهم واحد وثابت ، ولا يتعدد بتعدد القراءات أو الزمن . ولذا فهذا الفريق التقليدي يرفض أي قراءة ، أو تفسير جديد للنص يخالف القراءة السائدة .

٢- الفريق الثاني : وهو الفريق القائل بحرية الفنان في الإبداع على الإبداع ؛ " أي إعادة تفسير التراث الأدبي والثقافي ، ومساءلة القراءات السابقة المعتمدة للنصوص ، سواء نظريا ، أو عبر طرحها لأي أعمال فنية جديدة أفلاما كانت ، أو عروضا مسرحية . يتبنى هذا الفريق نظرة ليبرالية إلى النص ومفهوما نسبيا للمعنى "([2]). فهذا الفريق يرى في النص مجموعة من العلاقات المنفتحة على العالم خارج النص ، ولا تتوالد دلالته ومعانيه إلا من خلال تفاعلها الجدلي مع القارئ ، والظرف التاريخي للقراءة . فالنص لديهم متغير وغير ثابت ، ولا ينفصل عن مجرى الزمن ، ويرتبط بالقارئ وفكره ، والظرف التاريخي لعملية القراءة ؛ عبر العلاقة بين النص من ناحية ، وجهد القارئ في تفسير النص من جهة أخرى . وهذا يعطي الفنان الحرية في تفسير النص وطرحه عبر وسائط فنية مختلفة . عبر توليد قراءات متعددة في أزمنة متعاقبة . والفنان هو الذي يبدأ الحدث في النص ، ولكن يبقى على القارئ والمتأمل أن يشارك في إتمامه ، فالنص لا ينطوي على معنى بل هو يفرض مواجهة بين المتلقي والمبدع .

والمنهج التحليلي الوصفي لنقد العمل السينمائي أو التلفزيوني ؛ يقوم على تقديم أسلوب جديد للتحليل والدراسة ، ويقوم على دراسة النص الفيلمي كوثيقة تصنع ملامح العمل الفني الفكرية ، والإشارات الوصفية للتنفيذ ، " فهو يقوم على أساس التكامل في وحدات النص الفيلمي ؛ من حيث التجانس بين الرموز الإنسانية ، والرموز التكنولوجية ، وما يقابلها من إشارات سمعية وبصرية ، هذا التركيب الدلالي الوصفي كما يوضحه النص المكتوب من خلال

---

[1] - شكسبير كاتب السينما ، سمير فريد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ٢٠٠٢ ،ص٤ .

[2] - شكسبير كاتب السينما ، سمير فريد ، ص٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مشاهد ولقطات ، يضع كاتب النص خياله ومفردات ثقافته ، كأساس تبنى عليه فيما بعد البنية الإبداعية للفيلم المرئي المسموع "([1]).

الجمهور وعلاقته بالنص :

بنظرة بسيطة يمكن القول بأنه لا توجد علاقة مباشرة بين الجمهور ، وبين ما يكتبه الكاتب (النص) ونقصد هنا النص الفني ، ولكن العلاقة بين الجمهور والنص تأتي من خلال تنفيذ هذا النص وتحويله إلى منتج نهائي . وكاتب النص الفني (المرئي) يتعامل مع ثلاثة أنواع من الجمهور هي : جمهور التنفيذ وهم : المنتج والموزع والمخرج والممثلين والمصورين .. وغيرهم . " وبطبيعة الحال يتعرض عمله للظروف والإمكانات وتفسير جمهور التنفيذ لهذا العمل وضرورة إقناع أفراده وإرضائهم من خلال صفحات السيناريو ، رغم تعدد أذواقهم وميولهم .. بل وعقدهم ونزواتهم أيضا "([2]).

والجمهور الثاني : هو جمهور المؤسسة (السينمائية أو التلفزيونية) ويشمل النقاد والرقابة ، واللجان المختصة ، ولجان المهرجانات غيرهم .

وأما الجمهور الثالث : فهو الجمهور العام الذي يشاهد العمل على الشاشة ، وهو الذي يسعى كاتب النص في النهاية لكي يرضيه مهما اختلفت مستوياته العمرية ، أو الاجتماعية ، أو الثقافية .

---

[1] – نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي ، نسمة أحمد البطريق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص٦١ .

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول

السرد والسرد التلفزيوني

فُطر الإنسان منذ خلقه على الاتصال بالعالم من حوله ، وصار يسعى مدفوعا بأشواق الاتحاد بالكون من حوله ، فبدأ ينظر ويفكر وينقب ، وصار يتشوف إلى أن يتواصل مع نفسه ومع الآخرين ، ويتجاوز سجن الذات ، ويتصل بأي شيء خارج عن ذاته ، فصار يبتكر أحاديث ، ويروي حكايات لم تحدث ، وصار يصوغ رواية أو حكاية أو أسطورة ، ويستخدمها كمادة للتفسير تصلح لفهم الحياة والكون ، وهي التي أسست بالفعل لبدايات فن السرد . وصار الإنسان يروي ويحكي ويسرد ، ويقص كل ما يمر به من أحداث وخبرات ، ووقائع ويحكي عن الأحلام والكوابيس ، وينسج قصصا عن أمنيات القلب ، ويصنع من أحلام اليقظة والوهم قصصا تصلح للسرد والرواية . والسرد لازم الإنسان منذ تخليه عن لغة الإشارة لصالح لغة الكلام " نسرد ونروي ، ويسرد غيرنا ويبتكرون ، ويزيدون ويزخرفون فيزداد فن السرد ثراء وتنوعا . وربما نردد قول باشلار : إن ما أنشأ الإنسانية هو السرد "([1]). وهذا يعني أننا لا بد وأن نتوقف عند تعريف المصطلح والتعريف بفن السرد التلفزيوني .

مفهوم السرد :

وردت كلمة السرد في القرآن الكريم مرة واحدة في قوله تعالى : " أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ "([1]). وسرد في اللغة تعني التتابع ؛ فقد جاء في مختار الصحاح في مادة سرد " درع مسرودة و(مسردَّة) بالتشديد ، فقيل : سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض . وقيل : (السَّرد) الثقب ، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له . و(سرد) الصوم تابعه "([2]).

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 : ١- وجود قصة أو حكاية . ٢- توفر شخص يقص لنا أو يخبرنا بهذه القصة

---

[1] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص٧٥ .

[1] – سورة سبأ ، الآية ١١ .

[2] – مختار الصحاح ، محمد بن أبي بكر الرازي ، دار الفكر ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص٢٩٣ ، ص٢٩٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويرويها "([1]). وهما يستثنيان من تعريفهما للسرد الدراما المسرحية باعتبار عدم وجود راوٍ لها ، ولأنها تؤدى مباشرة ، ويقصران السرد على وجود راوٍ يحكي ويتكلم ويحدثنا عن حادثة أو فعل . فالسرد لا يتحقق دون التواصل بين الـ (أنا) ، و (الآخر) ، أو الآخرين . وقد يكون شفويا كالكلام الذي يدور بين الناس خلال الحديث أو الحوار ، وهو لا يحتاج إلى واسطة لأنه يتم مباشرة بين طرفين متكلم ومستمع . وقد يكون مكتوبا ، والسرد هنا يتم بواسطة الكتاب ، أو الورق ، وليس شرطا فيه حضور طرفي السرد .

وهناك من السرد ما يعرف بالسرد الصامت : وهو الذي يتم بين الذات والذات حين يناجي الإنسان نفسه أو يحاورها ، وقد عرفت العرب السرد الشفوي في الجاهلية ؛ فكان لكل شاعر راوية ، وكذلك في صدر الإسلام نقل رواة الحديث أحاديث النبي – صلى الله عليه وسلم – ثم مع وجود الكتابة عرف السرد المكتوب . " والسرد 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 "([2]).

ويتشكل النص السردي من قصة تتضمن الأحداث التي تسهم في عملية السرد والشخصيات والسياق ، والتي تسهم بصورة كبيرة في عملية السرد ، ومن حكي يتكون من سرد وتركيز حول حدث ما وزمن . والسرد له زمنان متقاطعان : أفقي يمثل التغيرات العارضة من تذكر واسترجاع للماضي ، واستشراف للمستقبل . وعمودي 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 ، " وقد اعتبر (والاس مارتن) الحكاية القصيرة الشكل الأكمل للسرد ، لأنها يمكن أن تقرأ في جلسة واحدة ، وينتج عن ذلك وحدة الأثر والانطباع ، وهذا لا يمكن توافره في الأشكال السردية الأطول .. "([1]).

---

[1] – السرد السينمائي ، الأسود ، ص٧٨ .

[2] – الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة ، محمد أيوب ، ص١٤٦ .

[1] – الزمن والسرد القصصي ، محمد أيوب ، ص١٤٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أشكال السرد ومستوياته :

اللغة العربية كغيرها من اللغات عرفت أشكالا متعددة من طرائق السرد والتي غلب عليها طابع اصطناع ضمير الغائب . كمثل العبارة (زعموا) ، والتي كثر استخدامها لدى عبد الله بن المقفع ، وهي تنسجم مع " طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمني الذي يأتي من الخارج ، أو عن طريق حياد المؤلف المزعوم القائم على اصطناع ضمير الغائب . فكأن هذه الأداة السردية تقابل ما يعرف لدى منظري الرواية الغربيين بعد مصطلح (الرؤية من الخلف) ، وقد أجمع نقاد الرواية الحداثية ، أو كادوا ، على أن ضمير الغائب .. ليس إلا دلالة حتمية على نفي الوجود التاريخي ، وإثبات الصفة الخيالية الخالصة للعمل الأدبي بعامة والعمل السردي بخاصة "([1]). ومن ثم ظهر ذلك المنهج السردي لدى كتاب المقامات ، والتي بدأها الحريري ولاقت رواجا حسنا . وكانت تبدأ بعبارة " حدثنا " أو حدث أو حكى أو أخبر ، أو حدثني والتي استخدمتها شهرزاد في روايتها لألف ليلة وليلة . بجانب المصطلح المشهور (بلغني) ، " والحق أن هذه العبارات كلها مستقاة من تقاليد رواة الحديث النبوي ، ورواة اللغة الذين سلكوا مسلكهم في تدوين الأخبار ، وإثبات الروايات .. ولعل عبارة (حدثني) أن تكون ألصق بحميمية السرد ، وأدل على كيان (الأنا) ، وأقدر إحالة على الداخل ، وأكفأ في التوغل إلى أعماق الذات لتفجير مكامنها "([2]). وأما في السير الشعبية ؛ فقد شاع استخدام العبارة السردية (قال الراوي) ، ولعل هذا الشكل يشكل أعرق الأدوات السردية ، وأشهرها بين السراد ، فنراه لدى رواة السير الشعبية وفي قصة الكندي لدى الجاحظ . وهذا الإسناد للرواية باصطلاح الجاحظ لا يعد حجة على وجود هذه الشخصية ، وإنما هي وسيلة لإثبات تاريخية العمل الأدبي ، وإضفاء الشرعية على وجوده في عصر كان لا يعترف بأي شكل أدبي غير الشعر .

والرواية العربية لم تستطع التخلص نهائيا من أشكال السرد القديمة وخاصة (كان يا ما كان) ، أو (كان في قديم الزمان) . وبأي شكل من الأشكال بدأ السرد ؛ فإننا نلاحظ أن هذه الأفعال بمجملها تقع في الماضي . كما يلاحظ تعدد الضمائر المستخدمة في السرد مثل : أنا ، أنت ، هو .. ولكن يغلب عليها ضمير الغائب (الهو) لأنه وسيلة صالحة يستطيع أن يتوارى وراءها السارد ، ويمرر ما يشاء من أفكار . ويجنبه السقوط في الأنا ، ويفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي ، ويحمي السارد من إثم الكذب . " وتنطلق نظرية السرد في تحديد مكونات النص السردي من المقولة التالية : كل نص سردي ينهض على / أو يتكون من عنصرين

---

[1] – في نظرية الرواية ، عبد الملك مرتاض ، ص١٦٦ .

[2] – في نظرية الرواية ، عبد الملك مرتاض ، ص١٦٩ ، ص١٧٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متكاملين متداخلين ؛ هما الحكاية والخطاب "([1]). والحكاية تتجلى في المتن الموضوعي من أفعال ووقائع وشخصيات وزمان ومكان أما الخطاب فيتمثل في الطريقة التي يتم تقديم ذلك المتن عن طريقها إلى المتلقي . " والسرد مهما تكن وسائطه : الكلمات ، أو الفيلم السينمائي ، أو الصورة الهزلية ، يجذب اهتمام جمهوره عن طريق إثارة أسئلة في أذهانهم ، وتأخير الإجابة عليها "([2]).

ولم تكن أشكال السرد وأنواعه هي المعضلة في يوم من الأيام ، ولا كانت غامضة أو مجهولة لدى كتاب الرواية ، ولكن الأهم من ذلك كله كان هو إدراك خصائصه ومميزاته ، والوقوف على متطلبات كل نوع من أنواع السرد ، والأشكال التي يمكن من خلالها تقديم قصة أو حكاية . " ويذكر (ب. إنجنباوم) في مقالة (حول نظرية النثر) تعبير (السرد المشهدي) الذي استعاره من (اوتولودفيح) ، وهو السرد الذي يعتمد علي الحوار بين الشخصيات مع تعليق شارح لهذا الحوار "([1]). ويرى (إنجنباوم) أن السرد المشهدي المعتمد على الحوار بين الشخصيات ، " يذكر بالشكل المسرحي ، ليس فقط بواسطة التركيز علي الحوار ، إنما أيضا بواسطة الخطوة التي تعطي لتقديم الوقائع لا للحكي : إننا لا نتلقى الأفعال كأفعال محكية (الشعر الملحمي) ، وإنما كما لو كانت تتخلق أمامنا علي الخشبة "([2]).

عناصر السرد :

لا يمكن أن تخيل عملية السرد دون منشئ 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 قارئ مفترض "([3]).

---

[1] – الرواية العربية " ممكنات السرد " (تجليات الخطاب السردي ، الرواية الكويتية نموذجا ، مرسل العجمي) ، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ، ديسمبر ٢٠٠٤ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص٥٩ .

[2] – الفن الروائي ، ديفيد لودج ، ترجمة ماهر البطوطي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ؛ ٢٠٠٢ ، ص٢٠ .

[1] – الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، حازم شحاتة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص٨٨ .

[2] – الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، حازم شحاتة ، ص٨٨ .

[3] – الرواية العربية " ممكنات السرد " ، (ندوة مرسل العجمي ، تجليات الخطاب السردي) ، ص٦٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد حدد (رولان بارت) ثلاثة تصورات لمانح السرد :

" الأول : يبثه شخص (بالمعنى النفسي الكامل للكلمة) ، وهذا الشخص يحمل اسما بعينه ، إنه هو المؤلف ، وهو الذي يمسك القلم ليكتب قصة ..

الثاني : السارد الذي هو ضرب من ضروب الوعي الكلي ، ويبدو في الظاهر لا شخصيا ، وهو أشبه بالإله يروي من وجهة نظر عليا ، وهو داخلي وخارجي في نفس الوقت ..

الثالث : السارد الذي لا يعلم أكثر مما تعرفه الشخصيات .. فكل شيء يجري وكأن كل شخصية تتناوب السرد مع غيرها من الشخصيات .."([1]).

وللسرد عناصر وأشكال مختلفة منها : المشهد والعرض ، ومحاكاة أفعال الشخصيات وكلماتها بطريقة مباشرة (درامية) ، واقتباس الأفكار والحوار الداخلي . أما الكاتب شجاع مسلم العاني([1]) من العراق فقد قسم تقنيات السرد إلى :

- الاسترجاع : ويتمثل في عودة السارد إلى حدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد.
- الاستباق : ويتمثل في ذكر حدث آت لما يقع بعد ، أو الإشارة إليه ..
- الخلاصة : حيث يتم عرض الأحداث التي تقع في فترة طويلة في مقاطع قصيرة .
- الحذف : ويتمثل في حذف الأحداث التي تقع في فترة معينة كما في قولنا (وبعد عام) ، أو (وبعد أسبوع) وهكذا ..
- المشهد : وفيه تذكر الأحداث بكل تفاصيلها ، حيث يصبح السرد بطيئا على عكس السرد في الخلاصة أو الحذف ..
- الوقفة : حيث يتوقف السرد تاركا المجال للوصف الخالص فتتجمد حركة الزمن .

---

[1] – الزمن والسرد القصصي ، محمد أيوب ، ص١٤٧ .

[1] – انظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع مسلم العاني ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤ ، ص٦٢ –ص٦٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولدى نقاد الرواية المعاصرين نجد ثلاثة اضرب من الزمن تتلبس بالحدث السردي وتلازمه ملازمة مطلقة أجملها عبد الملك مرتاض كالتالي :

١. " زمن الحكاية ، أو زمن المحكي ..

٢. زمن الكتابة : ويتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما ..

٣. زمن القراءة : وهو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرا العمل السردي "([١]).

السرد السينمائي (التلفزيوني) وطبيعته :

كما أن السينما والتلفزيون هما امتداد المسرح الطبيعي فإن السرد السينمائي والتلفزيوني يجد أصوله كذلك في السرد المسرحي حتى أننا نجد هناك من ذهب إلى أبعد من هذا وهو الكاتب (هونزل) والذي رأى : " أن المسرح اشتق من السرد ، والمسرح اليوناني كما يذكر أرسطو ، خرج من عباءة الأغاني (الديثرمبية) ، والإله (ديوفيزوس) 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) "([١]).

ولكن أهم ما ميز السرد المسرحي عن السرد الروائي : " هو أن السرد الروائي تنظيم زمني دال لأحداث ماضية (آنذاك ، وهناك) ، ولكن السرد المسرحي (يعرض) هذه الأحداث أمام المتفرج كأنها تحدث (الآن ، هنا) "([٢]).

وعندما جاءت السينما والتلفزيون صارت تقدم شكلا جديدا للسرد القصصي ، ووصلت بوسائل إبهارها إلى أكبر عدد من المتفرجين ، وأصبح السرد السينمائي بديلا عن السرد الروائي لدى غالبية الطبقات في مجتمعات القرن العشرين .

---

[١] – في نظرية الرواية ، مرتاض ، ص٢٠٩ .

[١] – الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، حازم شحاتة ، ص٨٨ ، ص٨٩ .

[٢] – الفعل المسرحي .. ، حازم شحاتة ، ص٨٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويرجع الفضل في ترسيخ قواعد لغة السرد السينمائي إلى المخرج (ديفيد وارك جريفيث – ١٨٧٥ – ١٩٤٨) ، ويعتبر إنجازه هذا شيئا غير مسبوق في تاريخ الفن الغربي ، ومن ثم في تاريخ فن السينما " ففي خلال فترة قصيرة لم تدم أكثر من ست سنوات ، بين إخراجه لأول أفلامه ذات البكرة الواحدة عام ١٩٠٨ ، وفيلمه (مولد أمة – ١٩١٤) ؛ وضع جريفيث أسس لغة السرد الروائي في السينما كما نعرفها اليوم ، وحول الوسيط الفني الجديد من كونه مجرد تسلية لا علاقة لها بالجماليات إلى شكل فني مكتمل النضج "([1]). ولذلك صار مؤرخو السينما ينظرون إليه على أنه (الأب الشرعي للتكنيك السينمائي) والرجل الذي اخترع هوليود . والمتفحص لتاريخ ونشأة السينما يلحظ الأهمية الكبرى للحكي / السرد ، وهو خطوة ضرورية وقاعدة أساسية لصياغة النص الفيلمي ، وحجر الزاوية في تكوين المعاني والتحكم فيها . ولا يمكن استبعاده من النص الفيلمي على الإطلاق ؛ حتى ولو بدا سخيفا أو مملا في بعض الأحيان .

السرد السينمائي كما عرفه (كريستان ميتز) : " هو مجموع الوقائع والأحداث (Events) ، والتي ترتب في نظام ، أو توال (سلسلة) من المشاهد . أما (وليم كادبري و ليلانديوج) فيقدمان تعريفا أكثر شمولية للسرد الذي ينهض على ما هو مسرود ، المتلفظ به ، وما لا ينطق به . فعالم السرد لديهما لا ينحصر فيما هو حاضر ، ومثبت فقط فوق الشاشة من إشارات تحيل إلى معنى ، ولكنها تتسع لما هو غير حاضر ،وغير مثبت داخل النص ؛ حيث يتحدد المعنى من خلال عمليات الحضور ، والغياب بإشارات وعلامات تعبيرية "([1]). وفي السرد الفيلمي يكون تصميم المشاهد مرتبطا ، ومتوافقا مع منظور رؤية شخصية أو بطل ما ، أو تعبر من خلال الصورة السينمائية عن وجهة نظر لشخصية 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]).

---

[1] – تاريخ السينما الروائية ، دافيد . أ . كوك ، ترجمة أحمد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،١٩٩٩ ، ج١ ، ص٨١ .

[1] – السرد السينمائي ، الأسود ، ص١٤٢ .

[2] – في نظرية الرواية ، مرتاض ، ص٢٥٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالسرد هو بث الصورة بواسطة اللغة ، وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي . فمنذ اللحظات الأولى لنشوء الفن السينمائي بدا جليا وواضحا علاقة هذا الفن الجديد بالرواية حيث كان على هذا الفن الجديد أن يستفيد من المنجز الروائي الغزير ، لتكوين بنائه السردي الخاص ، وفي نفس الوقت صار الفن الروائي يقدم أدوات وأساليب فنية ذات قوة تأثير خاصة تستثير الإعجاب والتأمل ، خاصة بعد أن أصبح هذا الفن الجديد يغزو الجمهور بقوة وفعالية ، وظهرت حينها ما عرفت بظاهرة الاقتباس أو الأفلمة – والتي تناولها البحث في مواطن سابق – وإن كان أبرز وجوه الالتقاء بين كلا الفنين أنهما فن زمني يشكل السرد أداته الرئيسة ، وإن اختلفت لغتهما الإشارية ، حيث يعتمد الفن الروائي على اللغة المكتوبة ، وأما الفن السينمائي فيعتمد على اللغة السمعية البصرية ، " والتي تخضع لبناء حركي – صوتي يقوم استثمار ممكنات ثلاثة للتجسيد الحركي : حركة الممثلين والعناصر الأخرى داخل الكادر ، حركة الكاميرا ، شكل التوليف المعتمد (المونتاج) للقطات ، بالتوافق أو التضاد مع مفردات الشريط الصوتي وعناصره "([1]).

وقد اختلفت الآراء حول حق الفنان في استخدام نص روائي أو أي عمل أدب آخر والتصرف فيه بطريقة عرض جديدة . " فمن قائل بأن الفنان له الحرية الكاملة في استخدام أي عمل فني سابق كمادة خام للإبداع (وهو ما يشار إليه عادة بعبارة بالإبداع على الإبداع) ، ومن قائل : بأن مثل هذا الفعل لا يدخل تحت باب الحرية ، بل يعد سطوا مشينا على أعمال المبدعين والتراث الأدبي ، وتشويها لا يغتفر "([1]) . ولكن مهما توافق الفنان (الرواية والسينما) ، أو اختلفا ، أو كيفما استفاد أحدهما من الآخر ؛ فإن السرد سيظل هو الوثاق القوي الذي يشد فني الرواية والسينما أحدهما إلى الآخر ، لأنه الناظم لعمل كل منهما .

---

[1] – الرواية العربية ممكنات السرد ، (الرواية والسرود السمعية البصرية ، الرواية والسينما ، ندوة للباحث جهاد عطا نعيسة) ، ص١٦٩ .

[1] – شكسبير كاتب السينما ، سمير فريد ، ص٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني

اللغة في السينما والتلفزيون

منذ الأزل ومسألة اللغة تشغل المفكرين والفلاسفة بدءا من سقراط وأفلاطون وانتهاء إلى وقتنا هذا . وذلك لأن اللغة هي منبع التفكير والتخيل ولا نبالغ إن قلنا هي الحياة نفسها . " إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة ؛ فهو لا يفكر إذن ، إلا داخلها ، أو بواسطتها فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه ، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه .. والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن ؛ إلى لا شيء "([1]).

واللغة وسيلة اتصال وتفاهم بين البشر ، ولكل مجموعة إنسانية لغتها الخاصة بها ولكل طبقة مجتمعية كذلك لغتها . فلغة المثقفين تختلف عن لغة العمال عن لغة الفلاحين ، والأديب الناجح هو الذي يدرك طبيعة كل شريحة ، ويخاطبها بلغتها ومصطلحاتها التي تفهمها " وقد خاض النقاد جدلا كبيرا حول طبيعة اللغة التي يستخدمها الأديب ، فمنهم من يرى ضرورة أن تكون اللغة هي لغة التخاطب ، ومنهم من دعا إلى أن تكون القصة باللغة الفصحى بينما يكتب الحوار بالعامية ، ومنهم من يرى أن تكتب القصة والحوار باللغة الفصحى وقد ذهب الاتجاه الثالث إلى تبني لغة وسط بين العامية والفصحى "([1]). والباحث هنا لن يخوض إلى التفاصيل ويتحدث عن اللغة السيمائية (كالإشارة والعلامة والرمز ..) والتي تحل محل اللغة اللفظية ، أو يتحدث عن اللغة بمعنى اللسان ، وإنما سيخصص الحديث هنا للغة الإبداع أو اللغة الوظيفية ، وذلك على أساس أن اللغة هي مادة الإبداع ، وجماله بغض النظر عن نوع هذه اللغة .

وتحتل اللغة المرتبة الأولى في تشكيل ، وبنية النص الدرامي ، وتجلية غاياته الإنسانية والاجتماعية والجمالية والفكرية . " فالنص الدرامي ، وهو يعالج الواقع منتقيا جوانب معينة منه ، سواء اعتمد على التاريخ أو الأسطورة أو الفن الشعبي ، أو اتصل مباشرة بهذا الواقع ، إنما يوظف لغة خاصة ، نتيجة التفاوض النصي بينه ، وبين نصوص أخرى سابقة عليه ، أو معاصرة له تشكل السياق العام النصي لهذا الجنس الأدبي "([2]).

---

[1] – في نظرية الرواية ، عبد الملك مرتاض ، ص١٠٧ .

[1] – الزمن والسرد القصصي ، محمد أيوب ، ص٤٧ ، ص٤٨ .

[2] – في الدراما (اللغة والوظيفة – نصوص وقضايا) ، سعد أبو الرضا ، منشأة المعارف بالإسكندرية ؛ ١٩٨٩ ، ص١٦٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لغة الصورة في السينما والتلفزيون :

مع ظهور السينما في بداية القرن العشرين ، أصبح من السمات البارزة لمجتمعات الإنسانية التحول إلى ثقافة الصورة ، ولم يعد المبدعون والمنظرون يحللونها كمجرد تراكيب ؛ " بل تنبهوا إلى الخطاب الذي يخترق كافة وسائطها المرئية والمنطوقة – المكتوبة . وبالتالي يصعب الفصل بين الوسائط كما كان المعتاد ، لوجود علاقة حوارية بين المرئي والمنطوق – المكتوب ، تجلت بانتشار ظاهرة الكاتب – الفنان "([1]). والذي يتنقل بين أنساق اللغة المختلفة فيستخدم اللغة المرئية لتقويض أنساق اللغة المنطوقة – المكتوبة ، كما يلجأ إلى اللغة المنطوقة – المكتوبة لفضح زيف الصورة "([2]). إن الحركة المستمرة التي نراها على الشاشة – والتي هي جوهر السينما – لا وجود لها إلا في عقولنا فقط ، وهو ما جعل السينما أول وسيلة اتصال تعتمد على علم النفس الإدراكي ، ولقد كانت وسيلة الاتصال الثانية في هذا المجال هي التلفزيون .

ومع ازدياد الارتباط بين إنسان العصر الحديث وجهازي السينما والتلفزيون ، وتحول الفيلم السينمائي والبرامج التلفزيونية إلى صيغ للفكر الاجتماعي ، وتحول الصورة المتحركة إلى شكل من أشكال المعرفية والتعبيرية التي تتعامل الفئات المختلفة من الجماهير ؛ أصبح النص المعد للسينما والتلفزيون يعتبر هو الأساس في عملية الإنتاج الفني والفكري للعمل ، ومن هنا لم يعد أمر الاهتمام بالنص المرئي مقتصرا على العناية بالفكر فقط بل صار يولي أهمية كبرى – كذلك – لمنهجية كتابة النص والأدوات المستخدمة لعرض هذا الفكر وتنفيذه . " فالمهمة الأساسية التي يعتمد عليها بناء مضمون الفيلم ، أو البرامج المختلفة هي توفير المادة الفيلمية الصادقة ، التي تعبر عن فكر وتراث وقضايا المجتمع المختلفة "([1]).

من المسلم به أن الصورة تسبق زمنيا اللغة والفكر ؛ حتى أنه تم تقديسها في العصور البدائية ، وبالتالي فإنها تملك المقدرة على الوصول إلى أعماق النفس البشرية أكثر من الكلمة والفكر ، ولذا فإن الصورة السينمائية تملك مقدرة التأثير أكثر من غيرها من أنظمة الصورة ، كونها صورة حية متدفقة تشكل لغة خاصة ، و " لغة السينما ليست كما يشاع هي لغة الصورة ،

---

[1] – التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب ، ماري تريز عبد المسيح ، ص١٤٩ .

[2] – تاريخ السينما الروائية ، دافيد كوك ، ترجمة أحمد يوسف ، ج١ ، ص١٧ .

[1] – نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي ، نسمة البطريق ، ص٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإنما لغة صورة وصوت ، أو بالأحرى صورة ناطقة "([1]). وفي العصر الحديث صارت الصورة الفيلمية من المفردات اللغوية والتعبيرية الأكثر انتشارا ، والأكثر شعبية من بين بقية المفردات اللغوية الأخرى . " فاللغة السينمائية كلغة الأدب ، ما هي إلا حقيقة تستخدم لكي تثير عند الأفراد الآخرين استجابات محددة .. وأصبحت هذه الوسيلة في تطور مستمر ؛ خاصة بعد أن قدم لها التطور التكنولوجي والعلمي والتقني مزيدا من إمكانيات انطلاقها ، فأصبحت وسيلة للتعبير تنافس في ذلك العديد من وسائل التعبير التقليدية المكتوبة "([2]).

والكلمة المستخدمة داخل الحوار في النص الفيلمي ؛ قد تفوق أدوات إبهارية بصرية أخرى توظف في ذات المعنى ، والصورة الفيلمية قد تفوق الكلمة في مناطق أخرى من السياق . والكلمة والصورة لا يمكن فصلهما ، لكن الاختلاف بينهما في قوة الشحنة العاطفية التي تحملها واحدة عن الأخرى . فاللغة السينمائية هي لغة تعتمد على الحركة والأداء إلى جانب التعبير الكلامي ، وهذا ما جعلها تختلف عن السرد الحكائي في بنية الأدب القصصي ، والذي تمثل الكلمة أساس التعبير فيه ، أما في حالة السينما والتلفزيون فتمثل الصورة أو اللقطة الوحدة الأولى في التعبير ، والتي لا تعني شيئا محددا إلا إذا وضعت في سياق يضم تلك اللقطات المتناثرة . والبناء اللغوي للوسائل المرئية المسموعة هو بناء لغوي معقد ؛ لتعدد مستويات التعبير نتيجة لتشابك المراحل الفنية والفكرية والتكنولوجية . فمع نهاية القرن العشرين ظهرت إلى الوجود لغة جديدة ، " وهي اللغة السمعية البصرية ؛ التي أخذت شكلها الأول من السينما ، ثم أصبحت لغة سائدة مع التلفزيون المعاصر ، لكن هذه اللغة الجديدة تفرض رسائلها علينا من خلال عمليات صناعية معقدة ، وباهظة التكاليف لا يدرك أسرارها إلا صفوة المتخصصين "([1]).

وتعد بنية العمل المرئي (الفيلم أو المسلسل ..) بنية معقدة البناء حيث تتشابك فيها الرموز والإشارات ، سواء سمعية أو بصرية ، وتتكون الإشارات من مفردات لغات متعددة كلغة الموسيقى والغناء ، ولغة الكلام المنطوقة (فصحى عامية) ، بالإضافة إلى لغة المؤثرات الصوتية .. أما الإشارات البصرية فإنها تحوي العديد من النظم التعبيرية والفنية الأكثر تطورا ، كالتصوير والديكور ، وفنون التمثيل والإيقاع والألوان والتشكيل ، وهي رموز مكانية ممتزجة

---

[1] – الواقعية الجديدة في السينما المصرية ، سمير فريد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص٩٨ .

[2] – نصوص السينما والتلفزيون ، نسمة البطريق ، ص٩١ .

[1] – تاريخ السينما الروائية ، دافيد . أ . كوك ، ترجمة أحمد يوسف ، ج١ ، ص٩ ، ص١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالرموز التكنولوجية . ومن هنا فإنه لا يمكن وضع أسس لتحليل بنية العمل الفني المرئي والمسموع ؛ إلا بتوافر مجموعة من الشروط يجملها الباحث كما وردت في كتاب (نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي) للباحثة (نسمة البطريق)([1]) ، وهي كالتالي :

اعتبار الفن واللغة السينمائية أو التلفزيونية تعبيرا عن فكر وقيم المجتمع ، فلا يدخل في اعتبارنا النصوص السينمائية ، أو التلفزيونية التي تعبر عن أفكار سطحية لا تقدم العون للمشاهد .

اعتبار لغة السينما والتلفزيون لغة تتحرك من خلال نظام ، أو نسق خاص يختصر البنية اللغوية ، ويشرح العلاقات الاجتماعية القائمة من خلال النص الفيلمي .

اعتبار هذه اللغة ظاهرة اجتماعية تؤثر وتتأثر بالظواهر الاجتماعية والثقافية الأخرى . يمكن النفاذ إلى جوهر أو معنى هذه البنية اللغوية أو هذه البنية الفيلمية من خلال قراءة وتحليل النص المكتوب .

وهذا المنطلق يوضح أهمية النص المكتوب للسينما والتلفزيون ، واعتباره وثيقة فكرية تجمع بين البنية اللغوية ، والبنية الاجتماعية للعمل الفني .

إن الكاتب الذي يكتب للسينما والتلفزيون ، يتعامل مع الكلمة والصورة الفيلمية (أي المشهد أو الكادر أو الحوار) في آن واحد . والكلمة المنطوقة أو المكتوبة في العمل المرئي المسموع ، سواء كانت حوارا أو تعليقا لها دورها الفعال في التعبير عن الفعل ، وبدونها لا يمكن اعتبار اللقطة رمزا من الرموز اللغوية . ولكن استخدام الكلام المنطوق في الفيلم لا يعني أن الفيلم قد تحول إلى عمل أدبي . " وذلك لأن الكلام في الفيلم ليس له وجود مستقل ، ولا يوجد منفصلا عن اللقطة التي يظهر فيها ، والكلام يكون عنصرا من عناصر تكوين اللقطة ، وهو مثله مثل بقية العناصر الأخرى التي تخضع لقواعد الفيلم "([1]).

الكلمات المكتوبة أو المنطوقة تعتبر عنصرا في تركيب اللقطات داخل الفيلم ، وهي بمثابة اللون بالنسبة للرسم ، ويتم تحديد الكلمات في داخل النص الفيلمي بواسطة طبيعة العناصر الأخرى الداخلة في تركيب اللقطات ، ولا يمكن استخدامها بلا تمييز داخل الفيلم ، ولهذا فإنه لا بد وأن تمتزج الكلمات ببقية العناصر الأخرى الدخلة في تركيبها . ومن هنا يتوجب على الذين

---

[1] – انظر : نصوص السينما والتلفزيون ، نسمة البطريق ، ص٣١ .

[1] – دينامية الفيلم ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي ، ص١٨٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يكتبون الحوار للأفلام أن يحسنوا من بلاغة أسلوبهم ، وأن يكتبوا ما قل ودل . والبلاغة في السينما ترتبط ارتباطا وثيقا بالبنية اللغوية للفيلم ، ومشكلة كاتب النص السينمائي أو التلفزيوني تكمن في كيفية تحديد الإشارة التي تدل على الرمز في الفيلم ، وهذا لا يستدعي بالضرورة أن تدل كل لقطة من لقطات المشهد على دلالة معينة ، ولكن يمكننا استخلاص هذه من خلال المقاطع الكبيرة ، والتي هي بدورها " حركة متصلة تتخللها وحدات صغيرة لا يمكن فصلها ؛ لأنها تتصل بفكرة بدأها الكاتب منذ بداية وصفه للحدث .. إن المشكلة إذا هي أننا لا يمكن أن نفصل خواص الإبداع ، أو البلاغة عن قواعد اللغة ، فهما متجانسان "([1]). فالدلالة الفكرية الكلية تعتبر مزيج مركب من دلالات ورموز وإشارات .

الاستعارة في لغة السينما والتلفزيون :

تنقسم اللغة إلى لغة رمزية وأخرى انفعالية ، وفي الرمزية نهتم بصحة الرمز وصدق الإشارة ، أما الانفعالية فهي التي تهتم بالإيحاء وإثارة المواقف وهي التي تثير فينا المشاعر والرغبات ، سواء بصورة مباشرة أو عن طريق الكلمات أو تداعياتها . " وللكلمة معناها القاموسي أو الاصطلاحي أو الرمزي ، ونفس الكلمة أيضا لها معناها الموحي الذي يلعب السياق دورا أساسيا في الإيحاء به ، فأنت إذا قلت : فلان مجنون . فالمعنى الرمزي واضح ومحدد ، أما المعنى الموحي فهو أنه جريء مثلا ؛ لأنه ظهر في السياق أنه تجرأ وقدم زهرة لإحدى السيدات .. دون سابق معرفة "([1]).

واللغة الانفعالية هي التي تهمنا في الاستخدام الدرامي ؛ لما فيه من ثراء ومتعة ومشاركة . وهذا يدفعنا إلى الحديث عن بلاغة التعبير السينمائي على مستوى الصورة والحوار ، وذلك عبر لمحات مختارة من علوم البلاغة وفنونها ؛ وهي المعاني والبيان والبديع . كالمساواة والإيجاز والإطناب ، والتشبيه ، والحقيقة والمجاز ، والكناية ، والسجع والجناس ، والاقتباس ، والاستعارة . والاستعارة هي من طلب الشيء عارية ، وتعرف الاستعارة في المفهوم الأدبي بأنها : " هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له ، لعلاقة (المشابهة) بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه ، مع (قرينة) صارفة عن إرادة المعنى الأصلي .

---

[1] – نصوص السينما والتلفزيون ، نسمة البطريق ، ص٥٤ .

[1] – دراما الشاشة ، حلمي المهندس ، ج١ ، ص٢٠٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(والاستعارة) ليست إلا (تشبيها) مختصرا ؛ ولكنها أبلغ منه "([1]). وبصورة أعم يمكن القول أن الاستعارة تعرف بأنها : " تقديم فكرة ما بلغة فكرة أخرى تنتمي إلى مقولة أخرى ، بحيث إنه إما أن يتحول شكل الفكرة الأولى إما أن تتخلق فكرة جديدة من اندماج الفكرتين "([2]). وهي كذلك أبلغ من التناظر الذي يربط بين الموضوع ، والمثل الموازي له حرفيا ؛ لأن الصلة بين المشبه والمشبه به في الاستعارة ، تفهم فهما بلاغيا بعيدا عن الاستخدام الحرفي للغة . ويرى (جون سيرل) أن الاستعارة هي : " المعنى البلاغي الذي نكتشفه فيما ينطق به المتحدث ، والذي يختلف عن معنى الجملة التي ينطقها) "([3]). فالاستعارة تعبر عن أشياء لا تعبر عنها التعبيرات الحرفية . وتقدم أشياء تقع خارج نطاق مقولاتنا التي بيننا . وتفرض على المتلقي قدرا من الإبداعية عندما يقوم بالنشاط المعرفي ليحاول فهمها .

من المتعارف عليه أن الأدوات البلاغية قد تم تقسيمها منذ العصر الكلاسيكي إلى نوعين رئيسيين :

- المحسنات اللفظية : وفيه تحتفظ الكلمة بمعناها ، ولكن يتم ترتيب نظامها بشكل آخر غير المعتاد .
- الصور البيانية : وفيه تستخدم الكلمات بمعان مختلفة إضافية غير معناها الأصلي .

ويعرف (كوينتيلين – Quintilian) الصورة البيانية بوصفها : " تغيير كلمة أو عبارة من معناها الأصلي إلى معنى آخر تغييرا فنيا "([1]). وكثيرا ما تجتمع الاثنتان في سياق واحد ، ويمكن للمحسنات اللفظية أن تصبح أساسا للصور الاستعارية . وهناك صور بيانية كثيرة تجمع بينها وبين الاستعارة خصائص مشتركة ، مثل التشبيه البليغ ، والكناية ، والمجاز المرسل ، وذلك لوجود تماس بينهما سواء في الشكل ، أو الحدث . والذي يميز فيما بينهما هو دلالات السياق ، وفهم أنماط المعنى المرتبطة معا بعلاقة متبادلة . كما أن هناك مجموعة أدوات بلاغية أخرى تتداخل مع الاستعارة بدرجة أو بأخرى ، وتلك الأدوات هي الصورة ، والرمز ،

---

[1] – جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، أحمد الهاشمي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط٢ بدون تاريخ ، ص٣٠٣ .

[2] – الاستعارة في لغة السينما ، تريفور وايتوك ، ترجمة إيمان عبد العزيز ، مراجعة سمير فريد ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ط١ ؛ ٢٠٠٥ ، ص١٥ .

[3] – الاستعارة في لغة السينما ، ص٢٣٥ .

[1] – الاستعارة في لغة السينما ، تريفور وايتوك ، ص٢٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمعادل الموضوعي . وتعد الصورة في النقد الأدبي أكثر اتساعا من الاستعارة ؛ بل إن مصطلح الصورة يدمج معظم أنواع الاستعارة . وقد عرفها (عزرا باوند) بأنها : " تلك التي تدخل تعقيدا فكريا وانفعاليا في لحظة معينة "([1]). ويقصد بها هنا الصورة المرسومة بالألفاظ ، وتقدم في عبارة وصفية تماما إلا أنها تثير في مخيلتنا شيئا أكبر من الانعكاس الدقيق للعالم الخارجي ، وهي تأتي لتجسيد المعنى .

أما الرمز بوصفه فرعا من الاستعارة فإن له استمرارية أكبر ، وله جذور في الثقافة ، ويكون له مشبه ومشبه به كالاستعارة ؛ " إلا أن معالجته لهما مختلفة ، والمشبه به في الرمز يكتسب تأكيدا أعظم بينما يحجب المشبه دائما ، أو يكون مراوغا في العادة "([2]). ولكي يكون الرمز ناجحا لا بد أن يكون زاخرا بظلال المعاني البلاغية ، إما عن طريق التنامي الثقافي كما في الأساطير ، أو عن طريق سياسة الشاعر المدروسة ، والتي تدعم المشبه به بالتداعيات البلاغية .

أما المعادل الموضوعي ؛ والذي كان (ت.س إليوت) هو أول من صاغه ، وعرفه بأنه : " مجموعة من الموضوعات أو المواقف ، أو سلسلة من الأحداث التي تصبح هي الصيغة المعبرة عن ذلك الانفعال الخاص ، بحيث أنه عندما تعطى الوقائع الخارجية التي لا بد وأن تنتهي بخبرة حسية ، يثار الانفعال على الفور "([1]).

وأما المحسنات اللفظية التي يمكن لها أن تخضع للاستخدام الاستعاري ، والتي يمكن أن تفيد عند مناقشة الاستعارة السينمائية ، فهي الإطناب وكسر القاعدة ، أو السجع والترديد الإيقاعي والتورية ، وحتى تكرار أبنية العبارات ، والذي يسمى أحيانا بالتوازي ، أو الاقتباس . وكل هذه الأشياء تعمل مترابطة مع بعضها البعض ، ومع العناصر الأخرى داخل العمل الإبداعي لتشكل مجموعة جديدة متألقة ، وتندمج لخلق أبنية أكبر . وتهب العمل العقلاني الحيوية والتألق ، وتسمح بتقليص وإيجاز سلسلة من التعبيرات المعقدة في صورة واحدة موجزة .

ويمكن أن نجمل الأشكال الرئيسة التي تولد الاستعارة بما يلي :

---

[1] – الاستعارة في لغة السينما ، وايتوك ، ص٢٦ .

[2] – الاستعارة في لغة السينما ، وايتوك ، ص٢٦ ، ص٢٧ .

[1] – الاستعارة في لغة السينما ، وايتوك ، ص٢٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقارنة الصريحة ، التجاور ، التماثل المؤكد ، الإيحاء بالتماثل عن طريق الإبدال ، الكناية ، المجاز المرسل ، المعادل الموضوعي ، التحريف (المغالاة – الكاريكاتير) ، كسر القاعدة ، الجرس (التوازي) .

ويأتي اهتمام البحث بالاستعارة – هنا في هذا المبحث – بسبب الارتباط الوثيق بين نظريات الاستعارة ونظريات الخيال . ولأن دراستها تفضي إلى علم النفس المعرفي ، واهتمامه بالعمليات العقلية التي تشكل أساس الإدراك . ولأنها تفضي إلى علم البلاغة واستراتجيات الاتصال . وكلها مواضيع مهمة لمنظري فن السينما . والمتأمل في كتب الباحثين والنقاد السينمائيين يرى : أنه من النادر وجود ناقد سينمائي واحد فشل في ملاحظة وجود الاستعارة في الأفلام .

الاستعارة السينمائية :

ليس هناك نسق محدد يمكن أن يتسع لفهم الاستعارة السينمائية ، وإن كان هناك بعض الصيغ ، والأشكال التي يمكن أن تستخدم كأساس لدراستها – والتي سلف ذكرها – كالمقارنة والتماثل والإيحاء والتجاور والكناية .. وغيرها . ويمكن القول : إنه لمن التعسف أن يتم تطبيق قواعد أحد النظم (البلاغة الكلاسيكية) على نظام آخر (السينما) ، فما ينطبق على النصوص اللفظية ليس بالضرورة أن ينطبق على الأفلام السينمائية . فمهما يكن علم البلاغة الكلاسيكي من السعة والمرونة ؛ فإنه غير مهيأ بما فيه الكفاية لتحليل الصورة البلاغية السينمائية . ومن هنا فقد اعتبر : " الاختلاف بين الوسطين ، اللغة والفيلم ، أساسا لكثير من الاعتراضات الموجهة لمفهوم الاستعارة السينمائي ، فالاستعارة – كما يقال – هي في المقام الأول مفهوم لغوي ، أما الفيلم فليس لغة ولا يعمل بأية حال بالطريقة التي تعمل بها اللغات اللفظية ؛ وبالتالي فإن تطبيق نموذج غريب على طبع الفيلم لا بد ، وأن يؤدي إلى تحريف وخطأ في التمثيل "([1]).

فمن المتعارف عليه أن اللغة تفرض علاقة ثنائية بين اللفظ والمعنى ، أما في السينما فالأمر أكثر تعقيدا حيث أنها تقيم علاقة ارتباط ثلاثية " ؛ حيث أن الفيلم هو نظام من الإشارات والرموز على مستوى اللقطة أو مجموعة اللقطات ، وهذه الإشارات تكون نظاما سيمولوجيا ، لا يطابق سيمولوجيا الواقع فقط ، ولكنه يتفوق عليها حيث يختزلها وبكثافة داخل إطار اللقطة ، ومن ثم فإن السينما لا تعيد إنتاج الواقع من خلال التطابق ، أو التماثل أو التمثل

[1] – الاستعارة في لغة السينما ، وايتوك ، ص٣٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(Representaion) ، ولكنها تضيف عليه قوة تعبيرية لم تكن موجـــودة فـــي الأشـــياء ، أو الموجودات في عالم الواقع "([1]).

وفهم المعنى السينمائي للقطة يبرز من خلال الترابط بين الإدراك والإحساس والتذوق . وقد وقف بعض منظري السينما من أمثال (آرينهايم وبيرلوك وجورج بلوســتون) موقــف الرافض لدراسة وفهم أساليب البلاغة السينمائية و من استعارة ومجاز ورمز وغيــره . علــى الرغم من أن آرينهايم تعرض بالتحليل لمشهد (شابلن) الشهير ، وهو يأكل حذاءه الوسخ كمــا لو كان يأكل طعاما حقيقيا ويحلله كالتالي : جسم الحذاء = جسم السمكة . المســامير = عظــام الفرخة . رباط الحذاء = السباغتي . " وهم يتذرعون بأسباب واهية ، ويقدمون حججا فقيــرة لا تستند إلى ركيزة من العلم ، أو المعرفة فهم يقولون : بأن تطبيقــات المجــاز علــى الفــيلم السينمائي يبين عدم معرفة بخصوصية وطبيعة الوسط السينمائي . كما أن استخدام المجاز يؤدي إلى إفراغ المعنى من الدقة والإحكام المطلوبين "([2]). وهذا التصلب في الموقف من أمثال هؤلاء لا يعكس إلا قصورا عن ارتياد الآفاق الجديدة للمعرفة ، واستخدام الأفكار المحققة لإدراك أفكار أخرى مجهولة . فمن المتعارف عليه أنه : لا يوجد وسيلة تعبير نقية فجميع الفنون تعير بعضها وتستعير من بعضها . " فكما أن الكاتب الكبير ، تكمن براعته في دقة اختيار الكلمات ، وبلاغة تركيبها في جملة مفيدة ، تعبر عن المعنى الذي يقصده ، كذلك الحال في الفيلم ، فإن المخــرج تكمن براعته في دقة اختيار الأدوات ، وحسن استخدامها في تكوين اللقطة السيمائية ، بطريقــة واضحة ومعبرة ، بحيث تنقل المعنى الذي يقصده إلى الجمهور بسهولة ودون عناء "([1]).

فمهمة مخرج العمل الفني (الفيلم) تتمثل في التعبير عن فكرة محددة وواضحة ، وهــو يلجأ في سبيل تحقيق ذلك إلى الاستعانة بالعلاقة بين اللقطات وترابطها ، ليحقق ما يسعى إليه . فمن المتعارف عليه أنه لا يوجد أي معنى ، أو مفهوم لا يمكن التعبير عنه ، وإظهاره مرئيا في الفيلم مهما كان معقدا أو عميقا ؛ إذا كان المخرج يملك ناصية المهنة . والباحث يرى أن للسينما قواعدها وتقاليدها الخاصة بها ، كما للأدب قواعده وتقاليده ، وأن للصورة السينمائية دلالاتها الخاصة ، وهي تشير إلى جوانب مختارة من موضوع أو حدث . " ودلالة الصورة الســينمائية تشمل كلا من معناها المحدد (Denotation) ، وكذلك ظلال المعاني الخاصة بهــا . وتتــيح

---

[1] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص١١٢ .

[2] – السرد السينمائي ، فاضل الأسود ، ص١٣٨ .

[1] – دينامية الفيلم ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ص٩٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الطبيعة المزدوجة للصورة السينمائية مجالا للمعالجة الاستعارية "([1]). فكل صورة سينمائية عند تحليلنا للمعنى المرتبط بها نجدها تكتسب معنى بالإضافة إلى دلالتها ، وذلك بسبب وجودها في سياق يضم الصور الأخرى . ولكي تصبح الاستعارة السينمائية استعارة كاملة ، " من الضروري أن نحلل أنماط المعنى في الفيلم إلى عناصرها المكونة . ومن الممكن أن نطلق على أول هذه العناصر دلالة الصورة السينمائية "([2]).

وهناك مجموعة كبيرة من العناصر تشترك جميعها في تشكيل سياق الصورة السينمائية ، وتحديد مغزى أي صورة معينة مثل الموسيقى والرقص ، والفن التشكيلي ، وفنون السرد المختلفة ؛ من الحوار والإيقاع واللحن المصاحب ، وكذلك التعميم المكاني وغيرها . حيث أكدت هذه حقيقة أن السينما ليس ما نراه فقط بل هي ما نراه ونسمعه . والمشاهد يضيف من خلال معرفته ومدركاته الأجزاء الناقصة في الصورة السينمائية ، ويضيف لها التفاصيل الضرورية ، فصور شراع السفينة تنبئنا بوجود سفينة وبحارتها ، كما يضيف كذلك شبكة من التداعيات (ذكريات ، ارتباطات ، معاني عاطفية .. وغيرها) ، والأهم من ذلك كله هي التداعيات ذات الطابع الثقافي . فالاستعارة السينمائية تعتمد على خبرة المشاهد وثقافته ، وتتطلب تعاونه النشط مع سياق الصورة . " ومن الممكن الاستفادة من كل العناصر السينمائية التي تؤثر في الصورة لخلق الترادفات السينمائية ؛ مثل تعيين مكان الكاميرا وعدسات التصوير ، وتكوين الكادر ، والمرشحات والإضاءة ، وسرعة الكاميرا ، ونوع الفيلم الخاص وغيرها "([1]).

وعلينا في الختام أن لا ننسى أن : أفضل الاستعارات والتي تشدنا داخل العمل الفني هي تلك الاستعارة غير المقحمة ولا تنفصل عن حبكة الفيلم ، والتي لا يمكن أن تنسى ، وغالبا ما تكون متغلغلة في نسيج الفيلم وتخضع لسرد الحكاية .

---

[1] – الاستعارة في لغة السينما ، وايتوك ، ص٥٥ .

[2] – الاستعارة في لغة السينما ، وايتوك ، ص٥٤ .

[1] – الاستعارة في لغة السينما ، وايتوك ، ص٦١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث

الحوار في السينما والتلفزيون

الأدب يتألف من كلمات ، لكن الدراما تتألف من كلمات محكية ، وتقدم أناس يتكلمون ، ويرى البعض من منظري السينما ؛ أن السينما صورة ، وأن اللجوء إلى الحوار هو عمل أدبي واستخدامه في السينما دليل عجز ،ويلجأ إليه عند الضرورة . حتى وصل الأمر بـــ (أيــرس بيري – Iris Barry) في كتابه تاريخ السينما ؛ أن يقول : " أنه كان يتعين أن تبتدي الســينما بالأفلام الناطقة ثم تتطور إلى فن الصمت "([1]). فهو يرى أن الســينما الحقــة هــي الســينما الصامتة .

لكن حين التأمل لدراما الشاشة ، وبالأخص في التلفزيون نرى أن : الحوار أصبح جزءا لا يتجزأ منها ؛ بل إنه يكاد يكون الوسيلة الوحيدة للتعبير عــن الأفكــار ، وإن لــم يكــن لــه الصدارة ؛ فإنه يعتبر وسيلة التعبير الرئيسة ونادرا ما لا نجده . مما يؤكد حقيقة مهمة وهي أن السينما صورة وصوت ، رغم تأخر مولد الصوت في السينما بسبب ضرورات فنيــة ، ولكــن لحظة ظهوره صارت الصورة والصوت متلازمان ومتزامنان . كما أن دراما الشاشة تعــرض الإنسان كإنسان ، بآماله وطموحاته ومشاكله ، فكيف يمكن أن نعرض الإنســان بكــل أبعــاده الحقيقية دون صوت ، أو كلمات وحوار ، والأهم أنه لا يوجد واقع دون صــوت . " ويعتبــر الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي . وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ، ويعبر بــه الكاتب عن فكرته ، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته ، وعن الشخصيات ومراحل تطورها "([1]). وهذا لا يعني التحيز للحوار وإنما يجب أن نهتم به ، ونضعه في مكانه الصحيح ، وننظر له بموضوعية ؛ لأنه عنصر أساسي في مكونات العمل المرئي في الســينما والتلفزيون .

الحوار : مفهومه وأهميته ووظائفه :

موضوع الحوار في لغة الرواية وفي الأعمال الدرامية ؛ أمــر شــديد الدقــة والأهميــة والحساسية ، حيث أننا أصبحنا نملك في العمل الأدبي لغتان متجاورتان هما : لغة السرد ، ولغة

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص١٩٥ .

[1] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص٢٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحوار " ونلاحظ أن معظم الكتابات الروائية المعاصرة تحاول أن تستفيد من هـذين المجـالين بنسب أو مقادير متفاوتة "([1]). ويعرف الحوار في الرواية على أنه : " هو اللغة التي تقع وسطا بين المناجاة ، واللغة السردية ، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية ، أو بـين شخصـيات وشخصيات أخرى .. "([2]).

أما منظرو المسرح فيرون أن الحوار هو : " التعبير الطبيعي للإحساسات على المسرح ، فهو بهذا عنصر أساسي . وحينما يوضع جمع من الأشخاص في وقت واحد ، فذلك لأن لديهم – في الظاهر– أفكارا يتبادلونها ومصالح يناقشون فيها . وما يكون هناك من تعارض بين الأفكار والطباع يعبر عنه بالمناقشة "([3]). فالحوار : – بالنسبة لهم – هو اللغـة ، أو الكلمـات التـي تتبادلها الشخصيات ، أو تدور على لسانها ، ويكشف عن الصراع بينها ، ويوصل الأفكار التي يهدف الكاتب إلى توصيلها . فالحوار في المسرح يمتاز بأنه يعمـل علـى تطـوير الحـدث الدرامي ، " وإذا اعتبرنا الحوار تواصلا بين شخصيات المسرحية ، فينبغـي ألا يتحـول إلـى حديث من جانب واحد في بعض المواقف ، فيطول حديث بعض الشخصيات إلى حـد يخفـي وجود الشخصيات الأخرى ، ويعوق نمو الحدث وتطور الموقف المسرحي "([1]).

إن من أهم الفروق الأساسية بين المسرحية والرواية الطويلة ؛ هي أن المسـرحية علـى شكل حوار، في حين الرواية على شكل قصة سردية تلجأ إلى الحـوار فـي بعـض الأحيـان والمواقف لكسر السرد ، وحتى لا تصبح سردا متصلا طول الوقت . فبدون حـوار لا وجـود للأدب الدرامي ، وحتى أن أرسطو ، وهو رائد الفكر النقدي فيما يتعلق بفن الـدراما ؛ " يقـدم الحوار على أنه أحد الفوارق الأساسية بين الدراما وبين الفنون الأخرى "([2]). فالأدب يتألف من كلمات ، لكن الدراما تتألف من كلمات محكية ، وتقدم أناس يتكلمون " والحوار الجيد هو بحـد ذاته متعه ، ويأتينا بما يشبه المفاجأة اللذيذة "([3]). وعلى الكاتب الدرامي أن يكتب بفصـاحة ، وأن يحقق مستوى في الكلام أعلى في مستواه من كلامنا العادي لجميع شخصيات المسـرحية . والذي يفرق الحوار الدرامي عن بقية الآداب ليس الأسلوب أو الفصاحة ؛ فهي موجودة في كل

---

[1] – الكاتب والمنفى ، عبد الرحمن منيف ، ص١٤٢ .

[2] – في نظرية الرواية ، عبد الملك مرتاض ، ص١٣٤ .

[3] – نظرية الأنواع ، فينسينت ، ترجمة حسن عون ، ص٢١٥ .

[1] – المسرح الفلسطيني ، كمال غنيم ، ص٣٨٤ .

[2] – البناء الدرامي ، عبد العزيز حمودة ، ص١٢٣ .

[3] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص٧٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفنون الأخرى ، ولكن الفارق الأهم هو الحوار بالذات ؛ أي تعاطي الكلام كمقابل لسرده . ومن هنا فإن لغة الحوار " لا ينبغي لها أن تكون .. رفيعة عالية المستوى ، ولا سوقية عامية ملحونة ركيكة سخيفة ، إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك "([1]).

ومنظرو السينما يعرفون الحوار على أنه : هو الكلام المتبادل " بين شخصية أو أكثر ، والحديث المنفرد ، والتعليق ، وصوت الضمير .. أي نعني به كل ما نسمعه في العمل من الكلمات الإنسانية الواضحة "([2]). وأما بقية الأصوات الغير واضحة ، كأصوات الجمهور والشارع والصيحات .. وغيرها ؛ فهي تضم إلى المؤثرات الصوتية .

ومن أهم ما يميز الحوار كمرحلة مهمة في تكوين البناء الدرامي للعمل الفني ؛ أنه يعمل على دفع الحدث للأمام ، واحتواؤه على عناصر الصراع . ولذا فإنه يجب أن يعبر تعبيرا صادقا وفي كلمات موجزة عن الشخصية ، أو الشخصيات التي تؤدي الفعل ، ومؤكدا على المعنى والهدف المطلوب . فهو " أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط ، وهو الوعاء الذي يختاره ، أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعا إراديا بين إرادتين ، تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها "([1]).

فالحوار هنا كما نرى هو حوار يختلف عن الحوار العادي الذي يدور بين اثنين " إذ أن هناك حقيقة مهمة وهي : أن الحوار يجب أن يكون جزءا من الحدث ، أو جزءا من أجزاء الحدث ، فهو المحرك الأساسي الذي يطور ويدفع الحدث على الأمام ، ويكشف عن الجانب الخفي لنفسية الشخصية وأهدافها وطباعها وأفكارها .. فهو الأداة الفعالة في يد الكاتب وهو النتيجة لكل العمليات التحضيرية التي قام بها الكاتب من قبل "([2]).

ويلجأ الكاتب الدرامي لتنفيذ عمله في صورة حركية إلى الحوار ، وذلك بعد أن ينتهي من تخطيط عقدته إلى آخر تفاصيلها ، ورسم شخصياته بكل أبعادها ، وهذا كله ما هو إلا عملية تحضيرية لتنفيذ الحوار " فالحوار سيترتب عليه طابع المشهد وتكوينه الفني ، فهو الذي يميز إلى جانب التكوين الفني للكادر ، أو المشهد الأعمال الأدائية "([3]).

---

[1] – في نظرية الرواية ، مرتاض ، ص١٣٥ .

[2] – دراما الشاشة ، حلمي المهندس ، ج١ ، ص١٩٨ .

[1] – البناء الدرامي ، عبد العزيز حمودة ، ص١٣٩ .

[2] – نصوص السينما ، نسمة البطريق ، ص٢٢٧ .

[3] – نصوص السينما ، نسمة البطريق ، ص٢٢٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالكلمات يجب أن تمتزج دائما ببقية العناصر الأخرى في اللقطات ، وهذه قاعدة أساسية في فنون الشاشة ، وعدم مراعاة ذلك يكون ذا نتائج سيئة ؛ فالمشكلة الأساسية في كتابة الحوار للفيلم هي تركيب الكلمات بطريقة تتواءم مع قواعد وبناء هذا الفن ، وترك الأساليب التقليدية في الأدب . " فالكلمات في الفيلم جزء من بناء الفيلم ، وتستقل تماما عن البناء الأدبي ، ولهذا فليس لها شكل أدبي ، ولا يمكن أن تصل إلى أية ميزة أدبية حقيقية ، وهذه هي الحدود الأساسية لفن الفيلم "([1]). فالكلمات العادية والبسيطة عندما تأتي في السياق الدرامي ؛ تصبح كلمات لها مدلول أكبر من لو أنها جاءت في أي سياق أدبي آخر ؛ لأنها حينها يجب أن تمتاز بالجزالة والقوة ومتانة الصياغة ، لكن الكلمات البسيطة في السياق الدرامي تكتسب قوتها وتأثيرها ؛ بسبب أنها جزء من بناء خاص بتطور الفيلم . فالكلمات هنا جزء لا يتجزأ من الصورة المرئية ، ولكن استخدامها في الفيلم لا يحوله إلى عمل أدبي لأنها ليس لها وجود مستقل ، ولا تكون منفصلة عن اللقطة ، وهي مثلها مثل بقية العناصر الأخرى تخضع لقواعد فن الفيلم . " إن الكلمات تستطيع التعبير عن ما هو ضمني ، ولكنها مكبلة بمنطقها السردي . والكلمات المكتوبة تفتقر إلى الشفافية في ذاتها ، في حين أن الصورة تكون شديدة الإفصاح والوضوح .. ومن المفيد أن نقول في هذا الصدد : أن الكلمات والصور يمكن أن تصاغ على أنها مكملة لبعضها البعض دون أن يستند كل منهما إلى نفس المرجعية .. "([1]).

والحوار عنصر مهم في تركيبة العمل الفني ؛ حيث يستطيع المؤلف والمخرج من خلاله الكشف عن طبيعة الشخصية وحرفتها وأسلوبها في الحياة ، وكلما كان الحوار دقيقا وموجزا ، ويستخدم اللغة بصورة جيدة ؛ كلما أعطى الكاميرا المقدرة على تقديم أبعاد أخرى للشخصيات .

طبيعة الحوار الدرامي :

والحوار في الدراما المرئية هو حوار مصنوع ، ويختلف عن الكلام العادي في الحياة والذي يتصف بالعشوائية ، وعدم الترابط ، والانتقال من موضوع إلى آخر دون مبرر أحيانا ، وتكرر فيه الألفاظ وتكثر فيه الوقفات ، كما يختلف عن الكلام المقروء في القصص والروايات ، والتي نجد أن الكلمات فيها ثقيلة على السمع يصعب أداؤها ، والكثير منها يمكن الاستعاضة عنه في الصورة بإشارة ، أو إيماءة ، أو بتعابير الوجه ، أو نبرة الصوت ، فهو كلام مسموع يصل

---

[1] – دينامية الفيلم ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ترجمة محمد قناوي ، ص١٩٢ .

[1] – السينما الإثنوجرافية – سينما الغد ، تحرير جان بول كولين وكاترين دو كليبل ، ترجمة غراء مهنا ، مراجعة علياء شكري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص٤٥ ، ص٤٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلينا عبر الأذن . ولذا يجب على كاتب الدراما المرئية : أن يكون على معرفة بأهمية الحوار في البناء الدرامي للعمل الفني . فمن دون الحوار لا يمكن اكتمال عناصر العمل الدرامي ، أو عناصر الصورة المرئية ، وهو لا يقصد لحد ذاته ؛ بل هو وسيط لتقديم الحدث الدرامي ، وعكس الصراع بين الإرادات المتنازعة . " فالحوار الدرامي صفته أنه يجسد ، ويكشف المواقف ، ويعرضها في صورة أقرب إلى الواقع من حيث اللغة اللفظية ، ولكن بطريقة تخضع لقواعد فنية وإبداعية ، حتى يمكن ضغط الأحداث التي يعيشها الإنسان "([1]).

إذا فالحوار في العمل الدرامي ليس حوارا لذاته ، وهو ليس مجرد شخصية أو أكثر تتجاذبان أطراف الحديث على خشبة المسرح ، " فليس كل حوار يصلح لأن يكون حوارا دراميا .. ولا يكفي أن نرى شكلا أدبيا على شكل حوار لنقول أن هذا حوارا دراميا ، ثم إن المؤلف المسرحي ، وهذا هو الأهم ، محروم من كثير المزايا والتسهيلات – إذا صح لنا التعبير – التي يتمتع بها زميله القصاص أو الروائي "([2]). والسينما حين أصبحت قادرة على توحيد الحوار مع الصورة ؛ قلدت الحوار المتواصل في المسرح ، والذي " يساعد في خلق الجو العام ، وفي توضيح الأحداث التي تجري خارج المنصة .. وهذه الأمور كلها تستطيع السينما أن تقوم به بشكل مرئي ، وإذا تم توصيلها لفظيا أيضا فسيكون هذا حشوا سمعيا – بصريا لا لزوم له ، يوازي في مساوئه ، أو يزيد عن حشو الكلام والتكرار في الكتابة الرديئة "([1]).

والحوار على المسرح لا يتم عادة بلغة عادية ، فغالبا ما يكون شعرا أو نثرا شعريا . ولكن السينما أقرب إلى لغة الواقع ، وإن استخدمت في بعض الأحيان لغة شعرية . ويميل المسرح إلى الإسهاب في جمله وعباراته ؛ في حين أن السينما تميل إلى الحوار القصير المقتضب . الحوار في المسرح يجب أن يتسم بالوضوح ، والصوت العالي إلى درجة كافية ؛ حتى ولو كان يقصد به الهمس المسرحي ليتسنى للمتفرجين سماعه .

" والاختلاف الآخر بين المسرح والسينما : هو أن الحوار في المسرح يشكل المسرحية نفسها ، ويعتبر شكلا أدبيا حقيقيا مستقلا بذاته ، ويشكل أساسا لعدد لا يحصى من الإيحاءات

---

[1] – نصوص السينما ، نسمة البطريق ، ص٢٣٠ .

[2] – البناء الدرامي ، عبد العزيز حمودة ، ص١٣٩ .

[1] – السينما فنا ، رالف ستيفنسون وجان دوبري ، ترجمة خالد حداد ، ص٢٢٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتفسيرات ، أما في السينما فالأمر عكس ذلك "([1]). وعلينا أن نعلم أن السينما يمكن أن تتكيف بنجاح مع المسرح ، وذلك عن طريق المسرحية المصورة سينمائيا .

ومما سبق يمكن القول : أن الحوار هو أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور من دون وسيط ، ولا يعتبر الحوار حوارا دراميا إلا إذا ورد في سياق درامي ، وأدى وظيفة درامية محددة ، في حين أن الحوار العادي يفتقر إلى الهدف الكلي ، أو الأثر الكلي ، ولا يحوي وحدة فكرية ، أو عاطفية تحكي الصراع الذي يصوره الحوار من البداية وحتى النهاية . وعلى الحوار : أن " يجري متدفقا إلى جانب نمو قصتك .. وأن يوصل معلومات قصتك ووقائعها إلى المشاهدين ، عليه أن يدفع القصة إلى الأمام ؛ عليه أن يكشف عن الشخصية . عليه أن يكشف عن الصراعات "([2]). والحوار الدرامي الجيد : يجب أن يبدأ بفكرة جدلية صرفة ؛ تفجر المواقف التي تقوم على المفارقة المعتمدة على جهل إحدى الشخصيات بشيء ، أو أشياء يعرفها الجمهور ، ويجب أن يمتاز هذا الحوار بالتشويق والجذب وشدّ المتفرج على طول العرض . " والحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة ، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا ، لا مبالغة أو افتعال فيه ؛ لأنه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين "([1]).

وظيفة الحوار :

نظرا لطبيعة تكنيك العمل الفني في السينما والتلفزيون ، واعتماده على وجود الصورة الفيلمية ، فيجب أن يراعى هنا في الحوار أن يختار بعناية ، وأن لا يكون إضافة لشيء موجود يمكن للصورة الفيلمية أن تعبر عنه . وقد حددت الكاتبة نسمة البطريق في كتابها (نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي) ثلاث وظائف للحوار نجملها فيما يلي([2]) :-

١- السير بعقدة القصة ، أو العمل التمثيلي إلى الأمام ؛ أي تقيمها وتطوير أحداثها إلى أن تصل إلى النهاية .

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودبري ، ص٢٢٦ .

[2] – السيناريو ، سد فيلد ، ترجمة سامي محمد ، ص٤٢ ،ص٤٣ .

[1] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص٢٤ .

[2] – انظر : نصوص السينما والتلفزيون ، نسمة البطريق ، ص٢٢٧ ، ص٢٢٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- الكشف عن الشخصيات ، أي اكتشاف بعض ملامحها ، وطريقتها في التعامل مع الآخرين .

٣- مساعدة الصورة الفيلمية على اكتمال عناصرها .. فالصورة الفيلمية ، أو المشهد الفيلمي تدخل فيه اعتبارات ، ومقومات متعددة تفوق الفن المسرحي ، والحوار هنا مهم أيضا في التكوين الدرامي للحدث ، ولكنه يجب أن يتكامل مع مقومات المشهد الفنية والفكرية من ناحية الديكور ، والإخراج ، والموسيقى .. وغيرها .

وأما الكاتب سد فيلد في كتابه (السيناريو)[١] ، فيعتبر أن الحوار هو وظيفة من وظائف الشخصية ويجمل وظائفه بما يلي :

- يدفع القصة إلى الأمام .
- يوصل الوقائع والمعلومات إلى القارئ .
- يكشف الشخصية .
- يؤسس علاقات الشخصية .
- يجعل شخصياتك حقيقية وطبيعية وعفوية .
- يكشف صراعات القصة والشخصيات .
- يكشف حالت الشخصية الانفعالية .
- يعلق على الفعل .

يقول (لاجوس إيجري) في كتابه (فن كتابة المسرحية) : " إن الحوار يجب أن يكشف لنا عن أبعاد الشخصية .. ويجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها .. وعن الأحداث المقبلة "[١].

---

[١] – السيناريو ، سد فيلد ، ص٢٠٦ ، ص٢٠٧ .

[١] – فن كتابة المسرحية ، لاجوس إيجري ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، (د . ت) ، ص٤١١ – ص٤١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والحوار جزء مهم في أي نص نثري ، ويخفف من رتابة السرد ، ويعطي القارئ إحساسا بواقعية الأحداث . " وللحوار وظيفة أيديولوجية ، حيث يدافع المتكلم عن موقف معين ، وله – أيضا – وظيفة تعبيرية تضفي الطابع الشخصي على مرسل الخطاب "([1]). وللحوار قبل كل شيء وظيفة جمالية لما يقدمه للمشاهد من متعة الأذن ، فهو بالمجمل يقدم شخصية المتكلم أو المخاطب أو المتحدث ، ويؤكد سماتها ، ويظهر فكرها وانفعالاتها ، ورغباتها ودوافعها . ويوضح الحالة النفسية لها . " وقد أظهر البحث في مجال علم اللغة : أن هناك علاقة مباشرة بين المنزلة الاجتماعية والنفوذ أو الهيبة التي يتمتع بها الشخص ، وصنف المفردات اللغوية التي يستخدمها ، وبمعنى آخر : كلما كان الشخص يحتل مرتبة اجتماعية ، أو إدارية أعلى في السلم الاجتماعي ، كان مقدرته على التعبير بواسطة الكلمات والجمل أعلى "([2]). ويقول (روجر م. بسفيلد) في كتابه (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) إن للحوار ثلاث وظائف : " أولها : السير بعقدة المسرحية ، أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها . وثانيتها : الكشف عن الشخصيات . وثالثتها : مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها "([3]). فهو يسهم في تقدم الحدث ، ويعطي إرهاصا بأحداث قادمة ، ويضفي المزاج النفسي على الحدث ، ويعمل على نقل المعلومات لما قبل النص أو أثناءه .

" ولكن وظيفة الحوار ليست مجرد التوازن مع الصورة بل يمكن أن يدخل مع الصورة في تناقض ديالكتيكي ليعطينا معنى آخر . فعندما تقول الشخصية أشياء وتنقضها الصورة بالحقيقة ؛ تكون النتيجة أن هذه الشخصية تتسم بالكذب والزيف "([1]).

والحوار إذ يؤدي هذه الوظائف ؛ فإن ذلك يتم بالتعاون والتكامل مع باقي مفردات اللغة السينمائية . وأن نراعي الارتباط العضوي بين الحوار وبقية العناصر . كما أن أسلوب الحوار يلعب دورا هاما في أدائه لمهمته ؛ سواء في طريقة الأداء الصوتي ، أو تعبير الوجه أو إشارات الجسد .

---

[1] – الزمن والسرد القصصي ، محمد أيوب ، ص١٧٩ .

[2] – لغة الجسد (كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم) ،ألن بيز ، ترجمة هاني غاوي ، عمان ؛ ط٢ ؛ ١٩٩٢ ، ص١٥ .

[3] – فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذعة والتلفزيون والسينما ، روجر م. بسفيلد ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة نهضة مصر (د . ت) ، ص٢٣٠ .

[1] – السيناريو والحوار في السينما المصرية ، مصطفى محرم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢ ، ص٧٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنواع الحوار :

في الأساس يمكن تقسيم الحوار داخل الفيلم إلى نوعين وهما :

١- **المونولوج :** وهو حديث الشخص إلى نفسه ، أو أن يقوم بمحادثة جماد أو حيوان أو أن يقرأ تعليقا . " ومن طبيعة الحديث الفردي أنه لا يتلاءم مع الدراما . إذ أنه ليس طبيعيا أن يتحدث الإنسان لنفسه بصوت مرتفع . وفوق ذلك فإن الحدث يتوقف في المسرحية أثناء وقف الحديث ، وذلك أمر خطير . وهذا الحديث الفردي : هو أحد الأمور العديدة المتفق عليها في الفن ، غير أنها من نفسها تتطلب أن يقلل منه .. وهو مقبول في الأوقات الحاسمة ، حينما يكون الشخص موزعا بين إحساسين متضادين قويين كل منهما يختلط بالآخر ويناصبه العداء "([1]). ويكون إما ليتخذ قرارا في مسألة ما ، وإما ليحاول استيضاح قرار قد أخذه تحت تأثير عاطفة قوية . ومن الضروري في أوقات معينة في السيناريو ؛ إبدال الحوار المنطوق بأفكار غير منطوقة ، وأكثر طرق تصوير التفكير عن طريق الحدث المرئي ، " ولكن ما زلت هناك تقنية أخرى أكثر تحديدا لتقديم أفكار داخلية لإحدى الشخصيات . وهي تستفيد مما هو معروف بـ (المونولوج الداخلي) أو (تيار الوعي) "([2]).

وهذا المونولوج الداخلي يأخذ شكل المناجاة ، فيتوقف الحدث كله ، ويقوم المناجي بإشاحة وجهه عن بقية الشخصيات ، ويطلق لأفكاره العنان . " قد يحتاج الكاتب إلى استخدام الحديث الداخلي ، أو ما يسمى أحيانا (صوت الضمير) ، أو (نجوى النفس) ، أو (حديث النفس – المونولوج الداخلي) ، وفيه نسمع الحديث ببعض الترداد دون أن تتحرك الشفاه بالكلمات ، وذلك لسهولة تمييزه عن الحوار المعتاد "([1]). كأن نرى شخصية تبتسم بترحيب ، وهي تستقبل شخصية أخرى ، بينما نسمع صوت ضميرها يعبر عن الكراهية لهذه الشخصية ، وقد يأتي الحديث الداخلي تعبيرا عن حالة الحيرة والتدبر ؛ حين محاولة الشخص اختيار موقف بين رأيين متعارضين ، واستخدامه يجب أن يتم بحكمة وعند الضرورة القصوى ، وإن كان لا بد من استخدامه فلنستخدمه بشكل صحيح .

---

[1] – نظرية الأنواع ، فنسينت ، ص٢١٦ .

[2] – الأسس العلمية للسيناريو ، هيرمان ، ص٣١٨ .

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص٢٤٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" والمونولوج الداخلي هو بالفعل فن يصعب جدا استخدامه بصورة ناجحة ، إذ هو ينحو إلى فرض إيقاع بطيء على السرد ، وإضجار القارئ بالكثير من التفاصيل التافهة "([1]).

٢- **الديالوج :** وهو الحوار بين شخصيتين ، أو أكثر بصورة مسموعة وواضحة .

" والحوار في السينما قد لا يلتزم بطريقة الكلام الطبيعية ، فالصورة تقدم القدر الأكبر من المعاني المطلوب توصيلها .. وإن كان ذلك لا يعني إنكار أهمية الحوار كما قد يرى البعض .. فالسينما يمكنها أن تستخدم اللغة الدقيقة المركبة .. وهذا لا يعني نقصا في الصورة أو تزيدا عليها .. وأنها يمكن أن تثري النص السينمائي النهائي "([2]). ويمكن أن يضاف إلى النوعين السابقين أنواعا أخرى نذكر منها :-

٣- **الحوار التوضيحي :** وهو الحوار الذي يستخدم في إلقاء الضوء على الجوانب الخفية ، ويضيء ما قد يبدو غامضا . " وكان يقدم في الماضي في المسرح الإغريقي عن طريق (البرولوج - Prologue) في تقدمة المسرحية . ولعل أهمية الحوار التوضيحي هي إلقاء الضوء على بعض جوانب الشخصية ، والمواقف التي تصدر عنها "([3]). وهو في السينما والتلفزيون يتم بطريقه غير مباشرة ، مثل عملية (الفيد باك) ، وما يتخلله من حوار يبتعد عن الحدث الرئيس .

٤- **الحوار القافز أو المتقطع :** ويكون فيه الرد غير متسلسل على مبدأ التماسك والترابط المعروف في الحوار العادي ، " ونعني بالقفز هنا إيجاز الحذف بين الجمل وليس في حدود الجملة الواحدة "([1]). ومثاله لو أعطينا لجمل الحوار أرقاما متسلسلة على أساس ١- ٢- ٣- ٤- ٥- وهكذا ، فهو يسير قافزا على أساس ١- ٣- ٤ - ٦ ، أو بأي نظام قافز ؛ بحيث لا نفقد بالقفز شيئا من المعنى ؛ بل على العكس من ذلك نشد انتباه المشاهد ، ونشركه في ملء الفراغات ، ويعطي الحوار حيوية ، وإحساسا بذكاء الشخصيات . " وهذا اللون من الحوار له طرافته ، وتدخله الصنعة الواضحة في معظم الأحيان ، وبذلك يلفت النظر إلى نفسه مما يستلزم

---

[1] - الفن الروائي ، ديفيد لودج ، ترجمة ماهر البطوطي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ؛ ٢٠٠٢ ، ص٥٧ .

[2] - سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٥٣ .

[3] - نصوص السينما والتلفزيون ، نسمة البطريق ، ص٢٢٨ .

[1] - دراما الشاشة ، المهندس ،ج١ ، ص٢١٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استخدامه بذكاء ، وفي مواقف خاصة وعلى فترات متباعدة ، وهو يصلح في التآمر أو التحدي أو المداعبة أو غير ذلك ؛ حسب مزاجك الخلاق "([1]).

٥- **الحوار الميت :** وهو الحوار الذي يلجأ الكاتب إلى كتابته في الأفلام السينمائية بالأخص ؛ لمدة ثوان قليلة بعد الموقف الضاحك الذي يدفع الجمهور إلى الاستغراق في الضحك إلى حد القهقهة أحيانا " ويقوم هذا مقام الشيء المريح بالنسبة للجمهور الضاحك ، ويؤكد عدم ضياع أي شيء مهم منه "([2]) ، وهو غير مطلوب في التلفزيون لأن المتفرج يكون في بيته ، وانفعال الضحك لا يكون عاليا كما في السينما .

٦- **الحوار الصامت :** وهو الحديث غير المسموع حيث نرى الشخصيات تتحدث وشفاهها تتحرك ، لكنّا لا نسمع حوارا رغم أنها قريبة ، وفي مجال السمع ، كما يحصل حين التآمر ، والكاتب يريد أن يخفي ما تتحدث به هذه الشخصيات . ويمكن أن نسمع صوت إحدى الشخصيات تبدي التأييد دون أن نسمع من يحدثها ، " وقد نسمع حديث شخصيتين في المؤخرة وهما تتحدثان ، بينما نرى في المقدمة شخصيتين وهما تتحدثان بدون صوت .. وهكذا "([3]).

لكن علينا أن لا نقع في الافتعال في مثل هذه الحالات ، وأن يلجأ الكاتب إلى وسيلة مبررة لاستخدام هذا النوع من الحوار ؛ كأن نرى شخصيتين تتحدثان من خلف زجاج ولا نسمع حديثهما ، أو أن تحدث شخصية إلى أخرى فنسمع الحديث ، ثم نشعر أن الشخصية غير راغبة في الاستماع ، حينها نرى شفاه المتحدث تتحرك دون أن نسمع الحوار ، أو كما يحدث أحيانا في المحاضرات ؛ حيث يبدأ صوت المحاضر بالتلاشي رويدا رويدا ، وتعلو صوت الموسيقى ، ولا نعود نسمع المحاضر رغم أننا نراه لا زالت شفتاه تتحركان . " إن الصمت الفني يلمس القلوب ، والأرواح ، والمشاعر ، والدخائل البشرية المضحكة ؛ إنه يعطي الجمهور وقتا لكي يضحك ، ويفكر ، ويبكي ، ويمد المؤدين بوسيلة لتدريب أرواحهم ، الصمت الفني هو الموسيقى التي نجدها في السكينة "([1]).

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٢١٩ .

[2] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ترجمة مصطفى محرم ، ص٣٧ .

[3] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج١ ، ص٢٤١ .

[1] – كل شيء عن التمثيل الصامت (فهم وأداء الصمت المعبر) ، مارافين شبارد لوشكي ، ترجمة سامي صلاح ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص٢٤٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبصورة إجمالية فإن الحوار الصامت يعفينا من سماع الحوارات غير الهامة ، أو يخفي عنا معلومات إلى الوقت المناسب . ولكن علينا دائما أن نراعي استخدامه دون تكلف ، وبطريقة لا تصدم المتفرج .

الحوار في السينما والتلفزيون :

منذ البدايات الأولى للسينما احتلت قضية الصوت اهتماما خاصا ؛ لمحاولة الوصول بفن الفيلم إلى الواقعية ، حيث لا يمكن في الواقع أن نفصل الصورة والرؤية عن الصوت ، فالحياة الحقيقية تمتلئ بالأصوات ، والسمع يعتبر – بعد البصر – أغنى حواس الإنسان ، وأكثرها تعقيدا بل إنه يعتبر أساس أحد أعظم الفنون ، وهي الموسيقى . كما أن الصوت في الحديث يعتبر هو الواسطة لنقل الأفكار ، والتواصل بين البشر. ومع دخول الصوت إلى السينما لم تعد السينما مقتصرة على جعل الناس يرون ؛ بل وجعلتهم يسمعون كذلك . " فالحوار في الفيلم له ما يميزه ويجعله مختلفا عن أنواع الحوار الأخرى في الرواية الطويلة ، والقصة القصيرة ، والمسرحية ، والتمثيلية الإذاعية ، فهو عامل مساعد أو مكمّل ؛ إنه يستعمل فقط لتوضيح اللقطة أو المشهد .. والحوار هنا أداة من هذه الأدوات ، وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه "([1]).

وفي الكتابة للسينما والتلفزيون يجب أن نراعي : أن الصورة أكثر أهمية من الكلمة ، وأن تكون الأسبقية دائما للصورة ، " ومن أهم أغراض الحوار السينمائي : هو توصيل الحقائق التي لا يمكن تصويرها بالحدث "([1]). الحوار يجب أن يبقى متحركا ، فإن توقف ، أو انحرف عن مساره – ولو بشكل طفيف – فسوف يؤثر ذلك على تدفق التتابع الفيلمي ، والذي " يجب أن يتدفق باستمرار من سطر إلى سطر ، ومن حديث إلى حديث . وفي الفيلم السينمائي – لحسن الحظ – يساعد التتابع الحركة البصرية ، وحركة الشخصية والمونتاج السينمائي "([2]).

وفي الكتابة للسينما والتلفزيون يجب أن نراعي : أن الصورة أكثر أهمية من الكلمة ، وأن تكون الأسبقية دائما للصورة ، فمن أهم أغراض الحوار في السينما توصيل حقائق الحدث التي لا يمكن تصويرها . وعلى كاتب السيناريو أن يضع نصب عينيه دوما قول (أوجست توماس) عن الحوار : " يجب على السطر أن يتقدم بالقصة ، أو يطور الشخصية ، أو يثير

---

[1] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص١٠٨ .

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون ، لويس هيرمان ، ترجمة مصطفى محرم ، ص٢٩٧ .

[2] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٢٩٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الضحك "([1]). والحوار في السينما يستخدم لإرساء حقائق عن الماضي ، ويستفاد منه في وصف المكان ، ويخبرنا بتحركات الشخصيات الغائبة عن المشهد . وفي نفس الوقت يعرض موضوع القصة ، ويرسم شخصياتها ويكشف عن أبعادها المختلفة . " ويجب أن يشتمل الحوار على عنصر الحيوية والمتعة كنفس الأشخاص سواء بسواء . ويجب كذلك ألا يضعف فيصبح نوعا من الشروح الفلسفية "([2]).

وعلى كاتب الحوار أن يراعي وجوب اختلاف العبارات التي تستخدمها كل شخصية عن عبارات غيرها من الشخصيات ؛ بحيث تستخدم الكلمات التي تناسب مستواها التعليمي ، وأن يتماثل الحوار مع المهنة الأساسية لهذه الشخصية . فلغة ومفردات الميكانيكي ، وأسلوب حديثه بالطبع تختلف عن الطبيب ، أو غيره من أصحاب المهن الأخرى ، وحتى تشبيهاته تكون نابعة من مهنته . ولا داعي لاستخدام تعبيرات غريبة وتكنيكية في الحوار ، ويكتفى بواحدة أو اثنتين في بداية الحوار لتوضيح المهنة ، أو بشذرات قليلة أثناء الحوار . والحوار يتأثر كذلك بالحالة العاطفية للشخصية ، فعندما تكون راضية تتكلم بشكل عادي وهادئ ، أما في حالة الغضب فيصبح الكلام سريعا ، والجمل حادة ومتوترة .. وهكذا .

كما يجب أن يراعى في الحوار : أن تنعكس شخصية الفرد الداخلية على إيقاع كلامه ، فنرى العنيد يعض على كلماته في تصميم جازم ، بينما يتلعثم الإنسان الرقيق . ويستخدم المتحذلق جملا طويلة معقدة .. وهكذا . يقول السينارست الفرنسي (جان أورنش) : " أظن أنه ليس للحوار أن يستعمل لإصلاح موقف ، فعندما نستعمله للتعبير عما لا نستطيع توضيحه من خلال الرؤية ، فهذا ضعف كبير . أنا أعتبر الحوار تعبيرا عن الشخصية على نفس مستوى لون الشعر ، وطريقة اللبس .. "([1]). وأهم ما في الحوار أنه يجب أن يعبر عن الشخصية لا عن أفكار الكاتب وذاتيته ، وأن يتسم بالموضوعية ، ويتفق مع الشخصية الناطقة به ، ويرى كاتب السيناريو (مصطفى محرم) أنه : " يجب أن يطابق الحوار الحياة خاصة في السينما ؛ لما في طبيعتها من تجسيد كل شيء ، ولكن هذه المطابقة لا تعني نقل الواقع بحذافيره ، ولكن من خلال مرآة الفن "([2]).

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٢٩٨ .

[2] – نظرية الأنواع ، فينسينت ، ص٢١٥ .

[1] – السيناريو في السينما الفرنسية ، كريستيان ساليه ، ترجمة دليلة سي العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص٢٢ .

[2] – السيناريو والحوار في السينما المصرية ، مصطفى محرم ، ٢٠٠٢ ، ص٦١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن استخدام الحوار المشحون بالفكاهة بطريقة مبالغ فيها يخنق الشخصية ، " وتعتبر تسلية المتفرج عن طريق الفكاهات أمرا تافها – وتفقد واقعية الشخصية – ولكن الأمر يختلف كلية إذا ما أقمنا قفشة من حين لآخر في الحوار ، دون المجازفة بطبيعة الشخصية ككيان حي يتنفس . ونجد أن أكثر الأخطاء شيوعا في الكتابة السينمائية ؛ هي الافتقار إلى رسم الشخصيات . ويحدث هذا بشكل خاص في السيناريو المغرق بالفكاهة "([1]). وكل من يكتب السيناريو – أو كل من حاول كتابة السيناريو – " لن يقدر على إنكار أن الكوميديا هي النوع الأكثر صعوبة ، وأنها تتطلب الجهد الأعظم ، وأيضا التواضع الأعظم "([2]). وأي استخدام لصيغ لفظية مضحكة من أجل التأثير الكوميدي ؛ يجب أن يكون بشكل معقول ، ودون إكثار ، وأن نعلم أنها ما هي إلا دعامات ، ولمحات قصيرة ، ولذا يجب أن لا نفرط في استخدامها ، وأن نستخدمها باعتدال .

وعلى كاتب السيناريو أن يعمل وفق مبدأ بسيط ، وهو أن يترك الشخصيات تعبر عن ذاتها بلغتها ، ولا نجبرها على قول ما نريد لا بل ما تريد هي ، فنتركها تتصرف وفقا لطبيعتها هي ، وكلامها هي ، ولهجتها هي ، وأسلوبها هي في الأداء . وكاتب السيناريو أو الحوار في الفيلم لا يفكر في بناء الحوار فحسب ؛ " بل إنه يفكر في ملائمة هذا الحوار للحركة في الفيلم ، ومسايرة هذا الحوار لما يتطلبه الفيلم بالنسبة لعملية البناء الفني من توازن في شكل القصة ككل . والتوقيت في إدخال العناصر المختلفة في اللحظات المناسبة ، والاقتصاد في تجميع خيوط الأحداث المصورة حتى لا يشرد انتباه المتفرج لحظة واحدة "([1]).

وعلينا أن نراعي أن يعبر الحوار ، وأسلوب الأداء عن الشخصية ، وأن تتناسق ألفاظ الحوار مع سمات هذه الشخصية وبيئتها ، وحتى تتوافق مع طبيعة مهنتها . " وعلى الكاتب أن يستخدم الألفاظ ، والتراكيب المفهومة ، والموحية بصدق البيئة واللهجة في نفس الوقت ، فاللهجة أيضا ليست غاية ، ولكنها وسيلة إلى غاية .. ولا خير في لهجة صادقة في حد ذاتها ، ولكنها تعجز عن توصيل المعنى أو المعلومة أو الإحساس إلى المشاهد ، ومن ثم قد تهدم العمل كله "([2]). فاستخدام اللهجة يعتبر من الطرق المهمة ، والتي يمكن للكاتب أن يستخدمها لإبراز الشخصية ، " وذلك لأن لهجة الكلام تعتبر إضافة مهمة بالنسبة لرسم الشخصية ؛ فهي أكثر من

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ص٣٠١ .

[2] – أفلام ومناهج ، بيل نيكولز ، ترجمة حسين بيومي ، ج٢ (نقد الشكل) ، ص٣٢ .

[1] – كيف تكتب السيناريو ، أوزويل بليكستون ، ترجمة أحمد مختار الجمال ، مطبعة مصر بالفجالة ، القاهرة (د . ت) ، ص ٨ .

[2] – دراما الشاشة ، حلمي المهندس ، ص٢٠٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مجرد وسيلة لم يكتمل نضجها بالنسبة للكوميديا الساخرة ، وقد عبر عنها (جارسون كـــانين) قائلا : هناك رقة وجمال وتعاطف في معاملات الوافدين الجد ليعبروا عن أنفسهم بلغتنـــا "([1]). ولهجة الكلام الأصلية تلقي بالضوء على البيئة التي نمت فيها الشخصية ، و أن الكثير من كتاب السيناريو يتجنبون ذلك ؛ لأنها تحتاج إلى دراسة وتخصص ، وتتطلب كمية كبيرة مـــن العمـــل والبحث والتصنيف . والحوار يجب أن يتصف بالترابط السلس ، " والمقصود هنا هو التـــرابط السلس في انتقال الحوار من شخصية إلى الشخصية التي تحاورها . وهناك من يحبذ تكرار كلمة أو فقرة معينة ، ولكن باستخدام آخر كأن تتكرر للاستيعاب أو السخرية .. وهكذا "([2]).

والتدفق السلس للحوار يدعم استمرارية الصورة إلى حد كبيـــر ، وعامـــل الاســـتمرارية المتصلة بين السطور في اللقطة هو أمر جدير بالاعتبار ، مع وجوب التأكد من التقدم المطـــرد للأفكار المتراكمة التي تبني القصة نفسها ، والذي يعتبر الحوار جزءا مهما منها ؛ مما يستدعي العناية باستمرارية الحوار والنقلات بين اللقطات والمشاهد . " وتعرف الخاصية التي تحقق هذا التدفق الناعم بـــ (مشبك الحوار) ، وهي في الواقع عبارة عن طريقة تستخدم الكلمات الختامية في نهاية سطر الحوار ، كمشبك لوصلها بكلمات استهلال الســـطر التـــالي للحـــوار الخـــاص بشخصية أخرى "([1]). كأن يتم تكرار كلمة واحدة ، وفي بعض الأحيان تكرار سطر . ونحـــن نعلم أن العبء الأكبر في الفيلم يقع على الصورة ، ولذلك فإنه " كلما قل الحوار في الفيلم ؛ كلما اقترب من وظيفته ، وكلما اقترب من وظيفته ؛ كلما اقترب من واقعيته الفنية وزاد تأثيره كشكل فني جديد "([2]). وحجم الحوار ينظم إيقاع الفيلم كله ، ففي المشاهد التي تتطلب إيقاعـــا ســـريعا يجب أن يكون الحوار قصيرا ، والكلمات موجزة والأجوبة سريعة ، وعلى العكس من ذلك في المشاهد الأقل سرعة يجب أن يكون الحوار أطول ، والأسطر أكثر تمهلا . " وينبغي أن يكون الحوار في السينما قصيرا ، ولا يستخدم إلا للضرورة ، كما ينبغي أن يكون طبيعيا لا افتعـــال فيه ، ولكن الافتعال في الحوار هو ما يعجب كثيرا مـــن المخـــرجين "([3]). وفـــي لقـــاء مـــع السينارست الفرنسي (جيرار براك) يرى أن : " الحوارات تؤثر في مجرى السيناريو ، ولذلك أرى بأن أي خطة مسبقة خطأ . فحين تبدأ الشخصيات تتواجد تكون لهـــا ردود أفعـــال تولـــد

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٣٠٣ .

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص٢١٢ .

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٣١٢ .

[2] – السيناريو والحوار في السينما المصرية ، مصطفى محرم ، ص٧٢ .

[3] – السيناريو والسينارست في السينما المصرية ، سمير الجمل ، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب ، ٢٠٠٢ ، ص٥١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المواقف . فكتابة الحوارات هي أولا وقبل كل شيء ؛ مسألة تناسق (هارموني) . يجب على الأمور أن تتسلل وتتداخل ، وإلا فأنت تبحث عن تأثير خاص .. وما يعجبني هو أن تكون لكل شخصية لغتها "([1]).

من المهم لكاتب الحوار في السينما أن يعرف ؛ أنه لا مكان على الأغلب للأحاديث الطويلة في حوار الأفلام ؛ لأن الحديث الطويل يعوق تدفق الحدث ، في حين أن الأحاديث القصيرة تزيد من سرعته . " ويمكن استخدام الحديث الطويل ، ولكن ليس من أجل وصف أحداث ومواقف يمكن بشكل آخر سردها في حدث ؛ وإلا فإنها يجب أن تستخدم – في الغالب – لوصف حالات عاطفية ، وأفكار ومادة أخرى لا يمكن رسمها عن طريق الحدث "([2]). فلا بد أن تكون الحوارات مقتضبة بعيده عن التخيل الإنشائي ، والبيان البلاغي الطويل . من الجيد أن يقترب الحوار من الواقع ؛ بأن يحتوي على كلمات يستخدمها الناس في الواقع ، ويستجيب لموقف حقيقي يخلق التعاطف بين المتفرج والشخصيات ، ويقبلها المتفرج لقربها من الواقع ، ولكن الكاتب لا يستطيع كتابة حوار واقعي وصادق تماما ؛ لأنه حينها سينحرف إلى موضوعات فرعية لا تثير اهتمام المتفرج . لغة واقعية يتكلمها المجتمع ، ويستعملها الناس العاديون ، دون فصاحة متصنعة . " يجب أن يتعلم الذين يكتبون الحوار للأفلام أن يحسنوا من بلاغة أسلوبهم ، وأن يكتبوا ما قل ودل ، ويجب أن يراعوا حدود الفيلم لأن الفيلم ليس أدبا ، ووسيلته في التعبير ليست الكلمة ، وإنما الصورة المرئية (اللقطة) ، وينشأ تكوينها ليس من التطور الأدبي الوفير ، ولكن من العلاقة بين اللقطات "([1]). ومن الضروري أن يمتلك كاتب الحوار المقدرة على تجنب تفاهات الكلام ، ويركز على العناصر التي تحرك القصة ، وتمكن الشخصيات من العمل وتمتع المتفرج . وأن يكون الحوار مختصرا مكثفا قابلا للتشخيص . ويحتوي كل أصناف الصوت من نطق ومؤثرات ، وموسيقى وحتى الصمت .

محاذير واتجاهات مستحبة في الحوار :

من المعروف أن حصيلة الإنسان اللغوية تنقسم إلى : حصيلة قارئة ، حصيلة كاتبة ، وحصيلة ناطقة . وأكثرها القارئة تليها الكاتبة فالناطقة . ونحن في الحوار نستخدم الحصيلة الناطقة ؛ أي الجزء الأقل في حصيلتنا اللغوية ، ولكن قدرة المنطوق على توصيل المعنى

---

[1] – السيناريو في السينما الفرنسية ، إعداد كريستيان ساليه ، ترجمة دليلة سي العربي ، ص٤٦ .

[2] – الأسس العلمية للسيناريو ، هيرمان ، ص٣١٧ .

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٩١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للمستمع تفوق الكاتبة لأنها تختلط بطريقة الأداء للكلمة ، ونبرة الصوت ، وحركات الجسد ، وتعبيرات الوجه .. وغيرها . فكلمة صباح الخير يمكن أن تقال بأساليب مختلفة ، وكل مرة يكون لها إيحاءا خاصا ، فتارة تحمل الترحيب ، وأخرى الاستغراب ، أو التهديد .. وهكذا . يضاف إلى ذلك في العمل المرئي – بالإضافة إلى الأداء – السياق العام والصور المصاحبة له . " فالحوار الجيد لا يقف ساكنا ولا راكدا لكي يحلل ويعلل ؛ بل هو الحوار الذي يحمل معاني كثيرة في كلمات قليلة "([1]).

وضروري في اختيار كلمات الحوار أن نختار المألوف منها ، والابتعاد عن الغريب ، أو الوحشي من الكلام ، وانتقاء المألوف لا يعني اختيار الكلمات المبتذلة ؛ لأن الكلمات المبتذلة الواسعة الانتشار تفقد تأثيرها لكثرة استخدامها ، حتى ولو كانت الشخصية سوقية وتستدعي مشاكلة ذلك الواقع ، لأن استخدامها يوحي بإسفاف الكاتب وتدنيه . " وتأتي براعة الكاتب في اختيار الألفاظ التي توحي بالسوقية ، دون أن تسقط بالأذن في هاويتها ، أو توحي بعمق الثقافة دون ذكر مصطلحات وتعابير غير مفهومة ، أو متعالية على فهمنا "([2]). وعلينا أن نعي أن الواقعية لا تعني الإسفاف أو الاستعلاء . وأننا كما نقدم للمشاهد متعة المشاهدة علينا أن نحقق له متعة الاستماع . فلغة الحوار : " لا ينبغي لها أن تكون .. رفيعة عالية المستوى ، ولا سوقية عامية ملحونة ركيكة سخيفة إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك "([1]). وعلى كاتب الحوار أن يراعي مجموعة من الأمور ليخرج حواره بصورة صحيحة وممتعة وجذابة يجملها الباحث في النقاط التالية :

- تخلّص من كل كلمة لا تضيف شيئا للقصة ، أو الشخصية ، أو المتعة للفيلم .
- التخلص من كل الكلمات المكررة خاصة إذا كانت الكلمات ، أو الجمل المكررة قريبة من بعضها . وإعادة النظر في الحوار الطويل ، وتقليم الحوار الطويل دون الإخلال بالمعنى .
- الابتعاد عن الكلمات المتوازنة ، ومحاولة إعادة كتابتها بحيث ينكسر التوازن لأنها تسرق انتباه المتفرج .

---

[1] – فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما ، روجر بسفيلد ، ص٢١٨ .

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ص٢٠١ .

[1] – في نظرية الرواية ، عبد الملك مرتاض ، ص١٣٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- تجنب الجناس في سطور الحوار ؛ لأن الممثلين سيسهون عنها عند الأداء ، ولـذا سيحتاجون حينها للإعادة ، وتصوير لقطات إضافية .

- لا مانع من استخدام بعض الكلمات التي لها جرس معين طالما يمكن فهم معناها ، ولو بصورة تقريبية ، ولكن علينا أن نحذر من التزيد في ذلك ، والأمر يخضع في النهاية إلى ذوق الكاتب وحسن تقديره .

- اكتب فقط حوارا كافيا لتغطية خط القصة ، ثم اقطعه عند النقطة التي تشعر أنهـا مناسبة .

- يجب استبعاد كل حوار سطحي لا يسهم في تطوير الأحداث ، ولا يساعد على نمو المواقف . وأن نتجنب الحوار السخيف ، أو ما يسمى (بتحصيل الحاصل).

- عند استخدامنا للغة الفصحى في المسلسلات التاريخية ، أو بعض المرافعـات فـي المحاكم ، علينا أن لا يغرينا فخامة اللغة وغناها ، فنختار تراكيب وألفاظ لا يفهمها المشاهد العادي . ولكن علينا هنا أن نلجأ إلى ما يعرف بلغة الجرائد ، وهي فصحى بسيطة وغير معقدة .

- لا مانع من استخدام بعض الألفاظ الأجنبية ؛ طالما أن معناها يمكن فهمه للمشـاهد العادي من خلال معطيات الصورة والسياق وطريقة الأداء .

- تمتاز بعض الشخصيات بعلامة كلامية مميزة ، أو ما يعرف باللازمة ، حيث تردد الشخصية كلمة ، أو كلمات معينة بصورة تلقائية في أغلب كلامها . وهنـا علـى الكاتب الابتكار في هذا الأمر .. وعليه أن يكرر اللازمة حتى يشعر المشاهد بأنها من العلامات المميزة للشخصية ، ويمكن استخدامها في مواقف غير مناسبة فتثيـر الضحك ، أو عدم استخدامها كالمعتاد لدرجة أن الجمهور سيرددها في موضـعها سواء سرا أو علانية .

- في حالة الانفعال علينا أن نرتفع بمستوى الحوار مع تقصير فقراته ، وكسر الإيقاع إذا طالت الكلمات ، وكذلك في حال المناقشات العقلانية ، أو مخاطبة الجماهير في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحافل الرسمية . " وكلما ازداد شحن حوار الفيلم عاطفيا زاد تأثر المشاهد به "([1]).

- عدم الإساءة لذوي العاهات أو الإعاقات أو السخرية منهم ، أو الإساءة إلى فئة من الفئات على التخصيص .
- عدم استخدام الكلاشيهات المحفوظة مثل القول الشائع : " الفلوس مش كل حاجة " .
- عدم الإكثار من ذكر اسم المخاطب ، ويستحسن عدم ذكر الأرقام إلا عند الضرورة ، واللجوء إلى التقريب .
- البعد عن التعميم ، واللجوء للتخصيص أفضل .
- مراعاة أن تتبع الألفاظ ترتيب المعاني .
- مراعاة تصاعد الإيقاع داخل المشهد الواحد ، وأن ينتهي المشهد عند الذروة ، وأن يحذر الكاتب أن يبدأ المشهد بقوة ، ثم تضعف أهمية الحوار أو يهبط إيقاعه .

والحديث عن الحوار لا ينتهي ؛ لكن بمراعاة ما تمت الإشارة إليه من محاذير واتجاهات مستحبة ، والتي لا يدعي الباحث أنها فصل الخطاب ، وإنما هي بعض ما اصطلح عليه أصحاب الذوق العام من الكتاب ، والنقاد ومنظري السينما ، والتي هي حصيلة تجارب مستمرة من أصحاب المهنة ، ويمكن للكاتب المبدع أن يضيف ، ويستثني كما يشاء إذا شعر أن ذلك يخدم الخط العام للعمل الذي يكتبه . مع وجوب مراعاة الذوق السليم ، والتركيب المبتكر ، وألا يتعدى الحوار حجمه الطبيعي ، وبذلك يمكننا الوصول إلى حوار جذاب جميل وممتع .

[1] – أفلام ومناهج ، بيل نيكولز ، ترجمة حسين بيومي ، ج١ ، ص١٩٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الرابع

السيناريو

تمهيد :

الحديث عن السيناريو يعتبر حديثا إشكاليا سواء من ناحية نوعه أولا ، وعن الجنس الأدبي ثانيا ، فإذا كان السيناريو كيانا أدبيا ؛ فهل يمكن أن يصنف وسط السرد الروائي والقصصي وسائر أنواع السرد ؟ فاعتباراً من العام ١٩١٤ ، بظهور فيلم (مولد أمة) للمخرج (جريفيث) ؛ تأسست مفاهيم للسرد السينمائي عبر السيناريو. بمعني أن (اللغة المرئية) – إن جاز التعبير– صارت لها (سرديتها الخاصة) ، وصارت لكاتب السيناريو قراءته الخاصة للنص ، وأدواته التعبيرية التي يقدم عبرها النص . لقد نظر جريفيث إلي الأفلام علي أنها قصص يمكن أن تُحكي بواسطة ترتيب اللقطات بدلاً من الكلمات .

هكذا أصبح للسينما لغة لها أجروميتها ومفرداتها ومحسناتها وبلاغتها ... حيث اللقطة هي الوحدة الأولية ، ومن تراكيب هذه اللقطات تتكون المشاهد ، وجمال اللقطة وانسيابها ، أو تصادمها مع اللقطة التالية ينتج معنى ما ، يصر السينمائي أن يُشرك المتفرج معه في استنتاج هذا المعنى فيصبح دوره إيجابياَ في عملية التلقي ، كما يملك السينمائي عناصر الموسيقى . . والمؤثرات الصوتية . . والإضاءة . . واللون . . والتمثيل . . والتكوين ، وكلها عناصر تشكل مفردات اللغة التي يُكتب بها على الشاشة ، وتشكل في الوقت نفسه قنوات الاتصال بينه وبين المتفرج عبر السمع والبصر معا . وهكذا أصبحت السينما وسيلة سمعية بصرية أساسية من وسائل الاتصال الجماهيري ، تناولت كل شريحة من شرائح المجتمع وعالجت كل موضوع ، ووصلت إلى كل جمهور؛ بل أنها أصبحت تستحق أن يُطلق عليها اسم " الفن السابع " .

ويعتبر هذا المبحث بمثابة التطبيق العملي ؛ لتجميع المفاهيم الدرامية التي تم التطرق إليها في المباحث السابقة ؛ لصياغة البناء الدرامي المتكامل لمخطط العمل التنفيذي .

وعلينا أن نعي : أن تقنيات الفيلم السينمائي يمكن تطبيقها على الإنتاج التلفزيوني خاصة بالنسبة للدراما التلفزيونية ؛ فهي لا تختلف عن الفيلم الروائي حين إنتاجها إلا من حيث الطول . أما من حيث المادة المكتوبة فهي نفس القواعد التي تنطبق على النوعين . فالنص الدرامي في المسرح ، أو في السينما ، أو التلفزيون ، كلها تعتمد في بنائها قواعد درامية واحدة ، وهي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القواعد الأرسطية من قواعد الدراما الكلاسيكية ، ولكن الاختلاف يأتي من طول العمل . فالصورة هي أساس كل من السينما والتلفزيون ، لكن السينما تبحث عن الصورة البعيدة فتقربها ، أما التلفزيون فيبحث عن القريبة ويكبرها . " ولذلك ؛ فإنه يمكن الآن أن نقول باطمئنان أن سيناريو الفيلم التلفزيوني ، هو المقابل الدقيق لسيناريو الفيلم الروائي "([1]).

وما يشير إليه الباحث هنا من قواعد وملاحظات ؛ ما هي إلا تقنيات ترسخت عبر السنين لدى رواد ومتخصصي هذا الفن ، وهي قواعد – أصبحت تقريبا – ثابتة ، وتحظى بالقبول من الأغلب . وإن كانت ليست ملزمة لأن الإبداع لا يعترف بالقواعد ، ولذا فما هي إلا معالم ونقاط انطلاق للإبداع .

في بداية السينما كان المصور – في أغلب الأحيان – هو سيد الموقف ، وهو الصناعة كلها . ولكن مع تقدم السينما ، وتطور تقنياتها أصبح عمله شاقا ، فبدأ بالتخلي عن بعض صلاحياته للآخرين ، ولكنه احتفظ لبعض الوقت بحق تطوير القصة ؛ لأن التصوير كان يتم ارتجاليا . ثم صار الاستعانة بكتّاب من المسرح الكوميدي لوضع بعض المواقف الضاحكة لكي يصورها المصور ، وكذلك الاستعانة بمن يكتب بطاقات العناوين التي كانت تستخدمها السينما الصامتة بدل الحوار قبل ظهور تقنية الصوت . وعندما زادت الأفلام في الطول ، ونضج مفهومها أصبحت الحاجة إلى تخطيط الفيلم أكثر إلحاحا وتعقيدا . وظهر التخصص في معالجة عناصر السيناريو المختلفة ؛ من كتاب فكرة ، إلى كتاب المواقف ، إلى كتاب البطاقات والعناوين ، والذي مع ظهور الصوت تم الاستغناء عنه لصالح كاتب الحوار ، والكاتب القادر على ربط كل ذلك في تصور نهائي . ومع اندفاع السينما وتطورها بعد أن أصبحت ناطقة ؛ لجأت إلى المسرح بجميع مهنه (ممثلين ، مخرجين ، كتاب حوار .. وغيرهم) ، ولم تلق تجربة نقل المسرح نجاحا لأن المسرحيين لم يغيروا من أسلوبهم المسرحي ؛ ليتناسب مع الوسيلة الجديدة ، مما أدى إلى بطء الحركة ، والكلمات رنانة ثرثارة ، والمشاهد منفصلة . ولكن تدريجيا تم تجاوز ذلك ، وارتفع مستوى كتابة السيناريو ، وتولدت أساليب فنية جديدة تناسب طبيعة الفن السينمائي .

فحين ولدت السينما (١٨٩٥) لم يكن هناك سيناريو ؛ حيث أن المخرج كان يرتجل المشهد ويصوره بنفسه . وطول الفيلم لم يكن يتجاوز العشر دقائق . ومع تطور السينما وتبلور لغتها في العشرينات من القرن الماضي ولد السيناريو ، وصار الفيلم أطول زمنا ، وكانت

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" السيناريوهات الأولى في الواقع مجرد مساعد تقني ؛ لا شيء سوى قوائم بالمشاهد واللقطات لراحة المخرج "([1]) . ومع ولادة الفيلم الناطق عبر ظهور فيلم (مغني الجاز – ١٩٢٧) من إخراج (ألان كروسلاند) ، أصبح للسيناريو أهمية بعد إضافة الحوار إلى الأفلام ، وتعددت تقنياته ، وصار له كتاب محترفون . " ويعتبر أول سيناريو حقيقي في السينما الأمريكية هو السيناريو الذي قام بكتابته (بورتر) لفيلمه (سرقة القطار الكبرى) "([2]). وخلال أقل من قرن من الزمان تطور فن السيناريو ، ووصل إلى الشكل الفني العالي المستوى ، والمعترف به ، وذلك بخلاف الفنون الأخرى التي استغرقها مئات السنين حتى وصلت إلى الشكل الخاص بها . وهو لا زال في تقدم مستمر . وقد اعتبر السينارست الفرنسي (جان– كلود كاريير) أن : " إحدى الفترات العظيمة في تاريخ السيناريو هي فترة الموجه الجديدة الفرنسية التي أدت للتخلي عن الإستديو "([3]).

يرى المخرج الألماني الشهير (فريتز لانج) أن عملية صناعة أي فيلم سينمائي " هي أشبه بكثير بعملية بناء كاتدرائية في القرون الوسطى ، وهو يعنى من وراء هذا التشبيه ؛ بأن الفيلم السينمائي يشارك في عمله عدد كبير من المتخصصين ، وهو يرى أيضا : أن أحد المهام الرئيسة في بناء أي فيلم ؛ إنما يقوم بها كاتب السيناريو ، فهو أول من يتخيل الفيلم ويحدد ملامحه الأساسية "([4]). إن الفيلم الجيد يبدأ من خلال السيناريو الجيد . ومهما حاولت عملية الإخراج والتي تعتبر المحك النهائي والفاصل في تدارك أخطاء الكتابة ؛ أن ترقع العيوب في النص إلا أن السيناريو تبقى له الكلمة الفصل في جودة العمل . " لقد ولد السيناريو حينما كان الفيلم قد تطور بالفعل إلى فن جديد مستقل ، ولم يعد من الممكن ارتجال مؤثراته المرئية الدقيقة ، الحاذقة ، الجديدة أمام الكاميرات .. لقد كان من الضروري إعداد تلك المؤثرات ، والتخطيط لها بدقة وعناية قبل البدء بالتصوير . وقد أصبح السيناريو شكلا أدبيا ؛ حينما توقف الفيلم عن أن يهدف إلى مؤشرات مستعارة من الأدب ، وبنى نفسه بحسم ، ووقف على قدميه ، وفكر بلغة المؤثرات البصرية "([1]).

---

[1] – فنون السينما ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، ص١٣ .

[2] – السيناريو والحوار في السينما المصرية ، مصطفى محرم ، ص٢٢ .

[3] – السيناريو في السينما الفرنسية ،كريستيان ساليه ، ص٥٤ .

[4] – السيناريو والحوار في السينما المصرية ، مصطفى محرم ، ص١٧ .

[1] – فنون السينما ، مجموعة مؤلفين ، ص٥٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وصار السيناريو أحد أسس العمل السينمائي والتلفزيوني بكل ما يقدمه من أعمال وبرامج على اختلاف أنواعها ومسمياتها . وكتابة السيناريو على حد تعبير السينارست الفرنسي (جان– لو دابادي) : " أننا لا نتعلم هذه المهنة إلا ونحن نمارسها "([1]). فعملية كتابة السيناريو عملية صعبة ومعقدة تتطلب الصبر والأناة ، والخبرة الأدبية والسينمائية ، وفكرا مبدعا .

تعريف السيناريو :

ما هو السيناريو ؟

سؤال يطرحه الجميع ، وقد أشار إليه كاتب السيناريو المشهور (سد فيلد) صاحب كتاب (السيناريو)([2])، وهو من أشهر الكتب التي أُلفت في ذلك . حيث يثير مجموعة من التساؤلات منها : 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 ؟ ويصل إلى تعريف السيناريو بقوله : " السيناريو قصة تروى بالصور " ، فالسيناريو مثل (الاسم) في علم النحو يطلق على (شخص) ، أو أشخاص في (مكان) ، أو أمكنة ، وهو يؤدي دوره . ونرى أن كل السيناريوهات تتقيد بهذا المبدأ الأساسي .

من الظواهر الشائعة لدى غالبية منظري السينما أنهم يظنون أن السيناريو هو القصة السينمائية ، أو القصة الأدبية المكتوبة بلغة السينما ، والتي تعتمد على الصورة ، وهذا الخطأ يعود لأن هذا التصور يفترض أن السيناريو هو تكوين روائي ، أو قصصي ، أو قد يرجع إلى أصل الكلمة نفسها ؛ حيث أن كلمة سيناريو مشتقة من كلمة (سينا – Scena) الإيطالية ، والتي شاعت في اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر ؛ لتعني النص المسرحي . 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 لأي نوع من أنواع السيناريو السينمائي ، وهذا ما أدى إلى اختلاف التعريفات على الرغم من أن الجميع يعنون نفس الشيء . وظل تعريفه يحيط به الغموض لكثرة ما جرت من محاولات لتفسيره .

---

[1] – السيناريو في السينما الفرنسية ، كريستال ساليه ، ترجمة دليلة سي العربي ، ص٩٨ .

[2] – انظر : السيناريو ، سد فيلد ، ص٢٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفيما يلي يستعرض الباحث أشهر وأهم التعريفات التي تناولت 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 قلما يعتبر عملا أدبيا ، وإنما هو كالرسم المعماري يشكل مرحلة وسيطة يمر بها الفيلم للوصول إلى شكله النهائي . وهو لا يصل إلى دار العرض كما هو .

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 السينارست (سمير الجمل) فيرى أن : " السينما في الأصل هي البديل لكلمة حركة بالإغريقية أو (Kinema) . أما كلمة سيناريو ؛ فهي أساساً لم تكن مرتبطة بالسينما ؛ لأنها وجدت قبل نشوء السينما ، أي قبل عام ١٨٩٤ ، وهي مشتقة من كلمة (تشينا – 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 "([1]). فالسيناريو هو جنس أدبي تقني ، ووسيلة تعبير إبداعية خاصة .. وهو يعتبر الهيكل والإطار العام للفيلم ، ورسم بالكلمات لبناء الفيلم الذي سيتم تنفيذه بالصورة والحركة .. وهو الأساس لتنظيم العمل واتساقه .

---

[1] – الأسس العملية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ص٢١ .

[2] – السيناريو والحوار في السينما المصرية ، مصطفى محرم ، ص٢٧ .

[3] – كيف تكتب السيناريو ، أوزويل بليكستون ، ص٨ .

[1] – السيناريو والسينارست في السينما المصرية ، سمير الجمل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢ ، ص١١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأما الكاتب (فرانك جوتيران) في كتابه (أحب السينما) فيعرف السيناريو 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]).

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 السينارست 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]).

فالسيناريو : هو عبارة عن قصة حكائية مروية عن طريق الكاميرا ، أي إنه عبارة عن قصة مصورة في لقطات فيلمية ، ومشاهد توصل الفكرة إلى المتفرج . فالسيناريو هو مضمون الفيلم الذي سيشاهده المتفرج ، وفيه يتم تقسيم الأدوار، وتوزيع الحوار على الشخصيات ، وترتيب الأحداث بشكل منطقي . ومن خلاله ينقل الكاتب إلى فريق التنفيذ (مخرج ، مصورين ، ممثلين .. وغيرهم) تخيله لدور كل واحد منهم .

ويرى كل من (روبين ي . روسين ، ووليام ميسوري داونز) في كتابهما (السيناريو) أن السيناريو " هو نوع خاص من السرد القصصي . إنه حرفة وأيضا فن "([1]).

---

[1] – فنون السينما ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، ص١٣ .

[2] – السيناريو والحوار ، مصطفى محرم ، ص١٨ ، ص١٩ .

[3] – السيناريو في السينما الفرنسية ، كريستيان ساليه ، ص٥٤ ، ص٥٥ .

[4] – السيناريو في السينما الفرنسية ، ساليه ، ص٩٨ .

[1] – السيناريو والحوار في السينما المصرية ، مصطفى محرم ، ص٢٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبحسب ذلك يمكن القول أن السيناريو هو عبارة عن : قصة مصورة ومشخصة حركيا ، تروى للمشاهدين على الشاشة ؛ بمعنى أنه فن سرد القصة بالصور ؛ فهو شريط سردي وصفي يهدف إلى تقديم الأحداث والشخصيات ، والفضاء الزمكاني ، وتقديم المعلومات الضرورية إلى المشاهد عبر مكونات الحبكة السردية . ومن هنا صار توجه كتاب السيناريو إلى الروايات الأقرب إلى لغة الصورة ، وصار الابتعاد عن الأعمال الباطنية والضمنية ، وروايات تيار الوعي .

" 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 "([1]).

يرى (إيزنشتين) 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 "([2]).

ويرى بعض نقاد السينما 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 "([1]).

ويرى (برمان) أن السيناريو يشتمل على سبعة عناصر أولية هي : القصة ، الحبكة ، المشاهد ، الشخصية ، الحوار ، الحدث العاطفي ، والحدث العادي .

فالسيناريو هو الفيلم مكتوباً على الورق ، وهو السرد التفصيلي لمشاهد الفيلم ؛ 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

---

[1] – السيناريو والسينارست ،سمير الجمل ، ص١٢ .

[2] – السيناريو والحوار في السينما المصرية ، مصطفى محرم ، ص٢٤ ، ص٢٥ .

[1] – السيناريو والحوار ، محرم ، ص٢٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والصوت وحركة الشخصيات وحركة الكاميرا . فهو عملية كتابة بالصورة مع إيجاد موازنة بين الصور وبين التعبير ، فاللغة أيا كانت الأحوال ، ومنها السينمائية تعيد إنتاج الواقع من خلال الخطاب (السمع / بصري) ، وتعيد إنتاج الحدث والموقف . والسيناريو لا يأخذ شكله النهائي إلا من خلال الفيلم على الشاشة .

وبعبارة أبسط يمكننا القول أن السيناريو هو : الوثيقة التي تقف وراء كل ما نراه متحركا أمامنا على شاشة العرض .

كاتب السيناريو :

كاتب السيناريو هو : الشخص الذي يعمل على النص ، وهو مؤلفه ، وهو الذي يقوم بصياغة الفكرة على الورق ، ورسم الشخصيات وتطورها ، وتحديد البناء القصصي الدرامي للعمل . " 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]). فالسينارست (وهو اللفظ الإنجليزي لكاتب السيناريو) هو الذي يتخصص في كتابة السيناريو المعد لإنتاج الفيلم السينمائي . وهو له مكانة محترمة في صناعة السينما ، وله ضمانة تشريعية وحماية قانونية . وهو الذي يضع – في أغلب الأحيان – حوارات مكثفة على ألسنة الشخصيات عن طريق تقطيع القصة إلى لقطات ومشاهد حركية ، مع إبراز مكان الأحداث وزمانها ، وتبيان مناظرها ومنظور الكاميرا ، وغيرها من الأشياء . " فكاتب السيناريو هو المحرك الأول لكل فيلم سينمائي أو تلفزيوني ، وعليه أن يدرك أن عمله الخلاق مطالب بأن يستمر في دفع الحدث إلى الأمام "([1]).

لكن مع التطور الذي حصل على صناعة السينما ؛ لم تعد كتابة السيناريو جهدا فرديا ؛ بل على عكس ما قد يتصوره البعض " 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

---

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص٢٤ .

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ص٣٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واحد "([1]). فقد أصبح من النادر أن يتم تنفيذ سيناريو كما كتبه صاحبه ، فالكثرة الغالبة من المنتجين والمخرجين لا تحترم فكر كاتب السيناريو ، ولا تحاول أن تفهم دوافعه ، والقلة الباقية هي التي تعمل بروح الفريق . 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 .. وغيرهم) ، وذلك بحكم المستلزمات التكنولوجية التي تتطلبها صناعة الفيلم "([2]) . فلم يعد ما يعرف بالكاتب الأوحد للسيناريو ، فالمتأمل في كُتّاب السيناريو ، وبالأخص في مدن السينما العالمية كهوليود ؛ يجد أن الربع فقط هم كتاب سيناريو ، والباقي يصنفون كما أشار (لويس هيرمان)([3]) كالتالي :

- رجال الفكرة (Idea men) : وهم الذين يملكون القدرة على أن يحلموا بأفكار تكون أفلاما في المستقبل .
- كُتّاب المواقف (Situation men) : وهم الذين في مقدورهم إذا قرءوا سيناريو بعد كتابته أن يقترحوا مشاهد جديدة ، ومواقف جديدة ترتفع بالحدث والحوار .
- رجال الفكاهة (Gag men) : وهم الذين يضيفون إلى السيناريو مواقف ضاحكة ، أو يطعّمون الحوار بالقفشات .
- كُتّاب 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 .

ولكن الغالبية من الكتاب – غير الذين تم ذكرهم – يكتبون سيناريوهات كاملة .

---

[1] – مجلة الحياة السينمائية ، عدد ٤ ، تشرين أول ١٩٧٩ ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، ص٧٢ .
(فصل مترجم من كتاب ، في فصلية ؛ بعنوان سنوات القلق – هوليود ما بعد الحرب الثانية ، بقلم بنيلوب هوستون ، عن كتابها السينما المعاصرة ، ترجمة توفيق الأسدي) .

[2] – النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي ، مدكور ثابت ، ص٣٥ .

[3] – انظر : الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ص٢٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 وحده بكتابة القصة السينمائية "([1]).

وكاتب السيناريو الأمريكي (روبن استردج) يذهب عبر التوصيف والتحليل لطبيعة 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 علىَّ أن أتعلم كيفية الكتابة ضمن لجنة "([2]) . فكتابة السيناريو اليوم تعتبر عملا جماعيا ، ومشروعا تعاونيا ، حيث يشارك في صياغته العديد ممن لهم اتصال بالمهنة من منتج ومخرج .. وغيرهم . وحتى يأخذ السيناريو شكله النهائي ويخرج بأفضل صورة ؛ فإنه ليس هناك ما يمنع من أن يمر عليه أكثر من قلم بالتعديل 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]).

صفات كاتب السيناريو :

كاتب السيناريو هو أديب وفنان موهوب، ولا بد وأن يتصف بالإحساس السينمائي ، وأن يكون له إحساس بصري ؛ يجعله قادرا على أن يقدم قصته بمعايير بصرية صارمة ، وأن يضفي إحساسا بالحياة على الصور ، وأن يكون قادرا على توصيل الانطباع بأن هذه الحياة قد أعيد تشكيلها بنمط فني . لكن كاتب السيناريو المصري الأشهر (أسامة أنور عكاشة) يعتبر أن عملية كتابة السيناريو " ليست موهبة ؛ بل هي عملية فنية تكتسب عن طريق قواعد يتم تعليمها كعملية هندسية ميكانيكية أساسا ، وإن كانت تلقائية ، وهي نوع من الحس الفني . شرطا من شروطها ، وقاعدتها الأساسية التي لا خلاف عليها ؛ هي تحويل الرواية إلى لقطات مرئية

---

[1] – السيناريو والسينارست في السينما المصرية ، سمير الجمل ، ص١١ .

[2] – مجلة الحياة السينمائية ، العدد ١٧ ، ١٨ ،ربيع / صيف ١٩٨٣ ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، ص٧٥ ، ص٧٦ .(مقال مترجم في فصلية ، كاتب السيناريو الأمريكي روبين استردج يتحدث عن مهنته ، بقلم روبين استردج ، ترجمة حسن م. يوسف) .

[3] – السيناريو والسينارست ، الجمل ، ص٣٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متتابعة تتوالى أحداثها ، وتتطور حتى تصل إلى ذروة التأزم ، والسير نحو الانفراج أو الحل "([1]).

وقد أورد (دوايت سواين) في كتابه (كتابة السيناريو للسينما) سبعة أشياء يحتاجها الشخص كي يصبح كاتبا للسيناريو نلخصها فيما يلي([2]) :-

- أن يكون الفرد ذا عزيمة حديدية ..
- أن يكون حاضر البديهة وجاهزا لمناقشة أي موضوع خلال عشر دقائق .
- أن يكون مرنا بحيث يمكنه تجاوز ما يجرح اعتزازه بنفسه .. وعليه أن يبدو مبتسما دائما .
- أن يكون ضمير الفرد من النوع الذي يجعله يتفانى في عمل أفضل ما يمكنه عمله في مهمة ما حتى وإن كانت سيئة ، أو كان يكرهها ويرفضها .
- يؤكد على ضرورة الاستفادة من الموهبة لأقصى حد ..
- أن يحسن المرء اختيار المجال الذي سيكتب فيه .. هل هو السينما الروائية ، أم التسجيلية .. وغير ذلك .
- الإلمام بمبادئ العمل الإجرائية ، والوسائل التقنية لكاتب السيناريو .

وبصورة إجمالية يجب أن تتوفر في كاتب السيناريو مجموعة من المواصفات منها :

القدرة على الكتابة والتعبير عن أفكاره ، ويجيد الوصف ، ويملك الخيال المبدع ، لديه فطنة في معرفة الموضوعات ذات الجوهر الدرامي ، يجيد السرد وفن القص ، ويملك زمام بنائه الدرامي ، فيصنع حبكته بإحكام ، ويطور الأحداث بشكل مرضي ، يمتلك قوة الملاحظة وبعد النظر ، والنضج الفكري والاجتماعي الذي يمكنه من تخيل الشخصيات والمواقف . " والأهم من ذلك ؛ يجب أن يكون في مقدوره أن يربط المميزات الشخصية الجسمانية الخارجية

---

[1] – السيناريو والسينارست ، الجمل ، ص٣٦ .

[2] – انظر : سحر السينما ، أبو شادي ، ص٢٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بها ، والأحداث بالدوافع العاطفية الداخلية ، وإدماجها في السيناريو بشكل طبيعي يتيح لنا الاقتناع بالأسباب السيكولوجية ، ويضفي عليها طابع الصدق "([1]).

وعلى كاتب السيناريو أن يمتلك عيناً مصورة ، وإذنا مرهفة تمكنه من تقديم الحوار الحيوي المتدفق ، ويستطيع أن يستخدم المؤثرات الصوتية التي تمهّد للشعور بالحدث الدرامي . وبحسب رؤية (جيرار براك) السينارست الفرنسي فإن على الكاتب : " أن يدهش نفسه أولا ، وهذه أيضا قاعدة ذهبية ، وإلا وقع ثانية في الاستسهال والتسطيح "([2]). الأهم من ذالك أن يمتلك مهارة التصور بدرجة عالية ، وأن يتخيل الفكرة مصورة ، وأن يكون لديه (رؤية) مصورة لهذه الفكرة كيف ستكون صورا . " فالحكم على السيناريو لا يكون بالنسبة لقيمته في القراءة ، ولكن بالنسبة لمدى تأثيره في وصف المشاهد التي تصور ، والحوار الذي يدور ، والأحداث التي ستتم رؤيتها "([3]). وعليه أن يكون قادرا على تطوير الحركة في كل لقطة داخل المشهد ، وأن يدمج ما بين الحركة في اللقطات والمشاهد في سياق صوري متدفق منساب ؛ ليشكل الفيلم في صورته النهائية . ويرى (كاريير) " إن على السينارست الجيد الإلمام بالتقنيات السينمائية ، لأنه يجب أن يكتب أشياء ممكنة ، وأن يأخذ في عين الاعتبار الميزانية المرصودة ، وإمكانات الجهاز السينمائي . عليه أن يكتب أشياء يمكن تصويرها ، وإلا أصبح السيناريو حلما مستحيلا لفيلم "([4]).

وكاتب السيناريو عليه أن يلاحظ تجانس العلاقة بين كل صورة وأخرى في الفيلم ، وبين الصوت والصورة .. وعلاقة الصوت كله في الفيلم ، وبقدر التوافق والإجادة في العلاقة بين مكونات الفيلم جميعا ؛ يحكم على السينارست بالإجادة .

وعليه أن يبتكر لقطات تبرز الحدث وحركة الحوار ، وأن يربط فيما بين اللقطات ، ويصنع انسجاما عاما داخل الفيلم كله . والحركة مطلوبة وبالأخص للأعمال التلفزيونية . " ومهمة السينارست الناجح أن يحس بإيقاع الأحداث ، ويوازن بين الطول والقصر من خلال المشاهد المتتالية ، ودرجة ثقل المشهد ، أو عمقه ، أو خفة مشهد آخر ، أو كيف يربط بين

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٢٥ .

[2] – السيناريو في السينما الفرنسية ، ساليه ، ص٤٢ .

[3] – الأسس العملية للسيناريو ، هيرمان ، ص٢٣ .

[4] – السيناريو في السينما الفرنسية ، كريستيان ساليه ، ص٦٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حدثين مهمين بمشاهد أشبه بالجسور التي يعبر عليها الكاتب من نقطة إلى نقطة على طول الخط الدرامي "([1]).

ومهمة الكاتب في مجتمعنا هي مهمة صعبة قتالية .. لان عليه أن يناضل للدفاع عن القيم والمعتقدات التي يؤمن بها لإصلاح مجتمعه . وتكشف الكاتبة (فتحية العسال) عن منهجها في كتابة السيناريو فتقول : " ما أكتبه ليس مجرد حدوتة يتسلى بها المشاهد .. بل إن كل كلمة لا تخرج عن خط واضح ؛ هو الدفاع عن الطبقات العريضة ، وقضية الإنسان المطحون في كل موقع ، وكشف الأساليب التي تحاول تحطيم القيم الأصيلة لمجتمعنا ، والعمل على كسر دائرة الاستهلاك التي وضع فيها الإنسان العربي ، وحوصر بداخلها بشكل متعمد حتى يغرق في هموم ، ومطالب لا تنتهي بما لا يسمح بالتفكير ، أو حتى بالتنفس "([2]).

موضوع السيناريو :

كيف يتم اختيار موضوع السيناريو ؟ من أين تأتي هذه المواضيع ؟ وكيف تبدأ الكتابة ؟ سؤال يتكرر طرحه ، ويمكن الإجابة عليه بألف طريقة ، فالممثل يمكن أن يفرض الموضوع .. والمنتجون يقومون بشراء روايات نالت نجاحا في الأسواق والمكتبات .. أو من الحوادث الجارية ، من التاريخ ، من القضايا الكبرى ، ومن كل شيء .. فليس هناك قاعدة ثابتة ، لكن الجمهور يحب القصة . " وبحسب قول (سد فيلد) : " إن 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 "([3]).

آليات وتقنيات بناء السيناريو :

ناقش البحث فيما سبق من مباحث قواعد بناء النص الدرامي ، والتي أهمها البداية والنهاية والحبكة والشخصيات والصراع .. وغيرها . وهي أمور لا بد من معرفتها قبل أن تكتب نصك ؛ حيث أنك لن تستطيع أن تبني السيناريو إلا من خلالها . 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 قائليها ، ولكن الجميع اتفقوا على أن أهم

---

[1] – السيناريو والسينارست ، الجمل ، ص٣٧ .

[2] – السيناريو والسينارست ، الجمل ، ص٧٥ ،ص٧٦ .

[3] – السيناريو ، سد فيلد ، ص٣٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شيء هو وجود الموهبة ، وأنه بدون الموهبة تصبح الدراسة مجرد تعلم ليس له علاقة بالإبداع "([1]). ولكي تبني السيناريو الخاص بك يمكنك أن تتبع التالي :

- استخدم جذاذات من الورق الصغير (بطاقات) . خذ مجموعة واكتب فكرة كل مشهد أو تتابع في جذاذة بوصف مختصر .
- ابدأ في خلق السياق الدرامي لكل فصل ؛ لتستطيع أن تجد المضمون مع مراعاة أن لكل فعل رد فعل .
- ابحث ما هي حاجة الشخصية ، وماذا تريد أن تحقق . ضع العقبات أمام حاجتها ليتولد الصراع ، فجوهر الشخصية هو الفعل ، وانظر رد الفعل لتحركها .
- " لديك ثلاثون صفحة لتمهد لقصتك . والصفحات العشر (الأُولى حاسمة .. عليك أن تؤسس (الشخصية الرئيسة) ، تبني المقدمة الدرامية ، وتؤسس الوضع "([2]).
- حدد ما هي بدايتك ، وموضع الحبكة في نهاية الفصل الأول ، ثم ابدأ في الكتابة ؛ من خلال ترتيب الجذاذات التي كتبتها بالطريقة التي تناسبك .
- وهناك من الكُتّاب من يقوم بتركيب قصته بكتابة سلسلة المشاهد على صفحة ويرقمها ، والبعض يقوم بكتابة ملخص قصصي مع بعض الحوار ، ولا يزيد عن ثلاثين صفحة .
- بعد اكتمال الإعداد للسيناريو من ناحية الشكل والبناء يبقى عليك أن تبدأ الكتابة ، والكتابة هي تجربتك أنت لوحدك لا تجربة غيرك . وإن كان يمكن أن تتعاون مع الآخرين لإنجاز عملك ، فكُتّاب 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] – السيناريو والحوار ، مصطفى محرم ، ص١٨ .

[2] – السيناريو ، سد فيلد ، ص١٩٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لابد لكاتب السيناريو أن يكتب فيلمه في شكل لقطات مختصره واضحة الهدف ، ثم تدمج في شكل مشاهد ومقاطع للحصول على الفيلم . وعليه أن يكون ملما بسلم اللقطات وأنواعها ومسمياتها وبالتأطير وزوايا الرؤية ، وحركات الكاميرا ، واستخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية المناسبة ، وتقنيات التركيب والتوليف ، وتشابك الصور ، وتوظيف الصور السينمائية البلاغية . والتي في تداخلها وتراكبها تكون النسيج الفني المتشابك الذي يحقق للفيلم جودته وروعته .

للحصول على الحركة لابد أن يكون هناك سياق متتابع من الصور تتحرك باطراد وترابط . ويمكن الحصول على تأثير الحركة عن طريق التناقض ، وعن طريق تكرار صفات معينة كذلك .

يجب على كاتب السيناريو : أن يحضر الكثير من عروض الأفلام السينمائية ليتابع التجارب والتقنيات الحديثة ، وأن يتنبه للتنويعات الفنية والإبداعية التي تقدمها الأفلام .

وعلى كاتب السيناريو (السينارست) : أن يراعي في بناء قصته ثلاثة عوامل مهمة لا يمكن التفريط بها أو التغاضي عنها وهي :

١- التوازن : بحيث تكون قصة السيناريو متناسقة تستند إلى حبكة قصصية ، ومراعاة عدد المشاهد وضبط الوقت ، وتحقيق الانسجام بين البداية والنهاية . بمعنى أن جميع العناصر المكونة للقصة ينبغي أن تكون متوازنة ومتوازية ، وتسهم في توفير التوازن الهرموني ، والتركيبي للفيلم .

٢- التوقيت : فكل لقطة أو مشهد داخل الفيلم لا بد أن يخضع فضاؤها السردي للتوقيت المقنن ، والمحدد بزمن ، وحتى الفيلم بمجمله يخضع لعدد ساعات مشاهدة لا تتجاوز الساعتين – في الغالب – حتى لا يشعر المشاهد بالملل . ولذا فإن كاتب السيناريو عليه أن يراعي في كتابته للسيناريو هذا الزمن ، ويقسم خطته في بناء الفيلم بناء على ذلك .

٣- الاقتصاد : وهو عنصر مهم في بناء السيناريو ، وله علاقة وطيدة بالتوقيت ؛ إذ على السيناريو أن يبعد عن التفاصيل ، والأوصاف الزائدة والأحداث الجانبية ، وانتقاء العناصر البارزة التي تخدم الفيلم والحبكة السردية ، والابتعاد عن الأحداث الفضفاضة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فانتقاء المعلومات عملية مهمة في تحقيق الاقتصاد . فالكاتب المجيد هو الذي يلخص المعلومات كلها إلى ما هو مهم ، ويحكي قصته في حيز أقل من السرد الروائي .

وتنقسم كتابة السيناريو إلى قسمين : الأول من الناحية الإبداعية ، والثاني من الناحية الشكلية لكتابة السيناريو .

فمن الناحية الإبداعية تأتي أولى الخطوات : وهي البحث عن الفكرة والقصة التي تصبح لتكون مادة للفيلم بحيث تحمل في طياتها بذور الرواية والسرد ، وتجذب الجمهور " فلا بد أن تكون القصة ذات فعالية ، وتأثير بما تحمله من عنصري الرغبة .. والخطر .. اللذان يخلقان نوعا من التوتر المقصود لدى المتفرج ، يعمل الكاتب على تفريغه ، ثم إعادة صنعه وهكذا .. مما يخلق قدرا من المتعة والإثارة .. "([1]).

ثم بعد تحديد الفكرة الأساسية يقوم الكاتب بكتابة ملخص ، ثم تطويره إلى ما يسمى بالمعالجة حتى ينتهي النص النهائي . فالنص الروائي يمر بعدة مراحل وهي الملخص والمعالجة والنص النهائي . " والسيناريو (Script) هو تحسين للفكرة الأصلية التي مرت بمرحلة المعالجة ، وستصبح الآن سجلا لعدة مناظر سينمائية . مدونة بنفس ترتيب حدوث الوقائع ، يحمل كل منها رقمه وموضحا به مكان حدوثه "([2]).

لذلك على الكاتب حين كتابة السيناريو " أن يتقدم داخل البناء الذي يحاول تشييده وفق خطة محدودة الخطوات ، حتى يضمن انضباط مشاعره ، ومشاعر شخصياته ، ومصداقية أحداثه خاصة إذا كان يكتب للسينما مباشرة دون اعتماد على نص أدبي ، أو مسرحي سابق "([1]).

مراحل كتابة السيناريو :

تمر كتابة السيناريو بمجموعة من الخطوات ، وهي لست شيئا مقدسا لا يمكن كسره أو الخروج عليه ، ولكنها طريقة عمل اصطلح عليها أصحاب التخصص بعد التجريب والممارسة والتي تعتبر أقصر الطرق إلى الوصول إلى نتيجة مرضية .

---

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص٢٧ .

[2] – صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة ، أندرو بوكانان ، ترجمة أحمد الحضري ، دار القلم ، القاهرة ، (د . ت) ، ص٣٥ .

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص٢٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونحن في سيرنا لتحليل الوحدات الجزئية للنص السينمائي أو التلفزيوني ، والتي بإعـادة تركيبها نصل إلى تكوين بناء لغوي تركيبي . وهدفنا هنا لا يقتصر على وضع نظرية للكتابـة للسينما والتلفزيون كقواعد بناء الكل ، وإنما هدفنا إحكام السيطرة على خصوصية هذه الوسـيلة السمعية البصرية ، وكيفية المزج بين أدواتها المختلفة لبناء العمل الفيلمي بكامله لغـة وفكـرا وإيقاعا ، والعمل الإبداعي لا يستند على قوانين جامدة ، وإنما هي محاولات الكاتب للتعبير عن أفكاره وفق ثقافته وإحساسه . " فالقالب أو الشكل التقني للوسيلة يفرض على الكاتب منذ البداية تفكيرا ، وتخيلا يتفق مع إمكانات ومقومات الوسيلة . فيصبح المضمون والشكل هما الموضوع نفسه "([1]).

ليس هناك تراث نظري يمكن أن يشكل أساسا لنظرية معينة للكتابة ، والتعبير من خـلال لغة السينما والتلفزيون كأسلوب وشكل جديد يعكس فكر الإنسان وثقافتـه ، ولكـن لـيس مـن المستحيل وضع نظرية تضبط مثل هذا الأمر .

ويمكن القول أن العمل السينمائي أو التلفزيوني يمر بمراحل متعددة لتنفيذ الفكرة . تلـك المراحل تبدأ بتصور الفكرة ، ثم كتابتها على الورق من حيث أبعادها وعناصـرها ، ومكانهـا وزمانها ، ومدة عرضها . فخطوات كتابة السيناريو تتحدد في : " العثور على الفكرة الأساسية بشكل مبدئي ، ثم كتابة ملخص ، ثم تطويره إلى ما يسمى بالمعالجة حتى ينتهي عـن الـنص النهائي "([2]). ثم تأتي المرحلة الثانية ، وهي مرحلـة الإعـداد للتـابع الحركـي للمواقـف أو الأحداث ، والتي تبنى عليها المرحلة التنفيذية من عمليات الإخراج والتصوير والمونتاج .

ويمكن القول : إنه بعد الإعداد للفكرة يجب أن يبدأ الكاتب المرحلة الإجرائية للتعبير بلغة السينما والتلفزيون بالكتابة . ويمكن تلخيص هذه الخطوات الإجرائية لكتابة السيناريو كالتالي :

١- التطور الحركي المبدئي (الملخص – Synopsis) : " وهو مرحلة هامة من مراحل الإعداد للنص المتكامل للفيلم دراميا كان أو تسجيليا إخباريا .. ويحتوي علـى جميع عناصر البناء الفكري للفيلم ، من حيث قطبي الصراع والشخصيات ، التي تعكس هذا الحدث أو هذه المواقف وتاريخ حدوثها "([1]) . وهو يتكون من عـدة صـفحات ، وينقسم إلى الموقف ، أو المشكلة التي تنطلق منها الأحداث ، وتحدد فيها الشخصيات ،

---

[1] – نصوص السينما ، البطريق ، ص١٧٢ .

[2] – السيناريو والسينارست ، الجمل ، ص٦٠ .

[1] – نصوص السينما والتلفزيون ، البطريق ، ص١٧٨ ، ص١٧٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم التطوير بحيث يتم فيه بحث الاحتمالات للحدث الأساسي في الوصول للذروة التي تمهد للعمل . ثم الختام أو الحل المنطقي ، وتحديد النهاية .

٢- المعالجة : وهي السرد الموسع للنص بشكل أدبي يتضمن جميع العناصر المؤثرة دون أن يكتب نص الحوار ، وإنما يتم التطرق إلى معناه فقط .

٣- النص النهائي : وهو إعادة كتابة المعالجة ولكن بشكل سينمائي ؛ أي كل ما يمكن مشاهدته ، أو سماعه في مشاهد ولقطات واضحة المواصفات الفنية ، ومتضمنة الحوار والمؤثرات الصوتية .

ويعتمد كاتب السيناريو على مجموعة من هذه الخطوات الإجرائية للوصول بنص الفيلم إلى أفضل صورة ، وذلك من خلال رسم خطة هندسية سردية ووصفية للقطات الفيلمية ، وكتابة السيناريو عبر التتابع التالي :

١- تحديد عنوان السيناريو بشكل واضح وهادف ، وبطريقة فنية جذابة .

٢- تبيان فكرته المحورية .

٣- كتابة ملخص السيناريو (السينوبسيس) .

٤- تصميم الحبكة السردية من خلال عرض المشكلة ، وتعقيدها ، ثم حل هذه المشكلة.

٥- تقطيع القصة إلى صور فيلمية متحركة في شكل لقطات ومشاهد .

٦- مراعاة الاقتصاد والتوازن والتوقيت .

٧- تحديد المناظر والأمكنة .

٨- ضبط زوايا الرؤية .

١٠- تبيان سلم اللقطات وحركة الكاميرا .

١١- تعيين الشخصيات التي تنجز الأحداث .

١٢- تحديد المؤثرات الصوتية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٣- تصور الديكور .

١٤- كتابة الحوارات .

١٥- تحديد مدة كل لقطة .

وهذا يعني كتابة ١٢٠ 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 جوتيران) مؤلف كتاب (أحب السينما) الذي صدر عام ١٩٦٢ ؛ خطوات كتابة السيناريو قائلاً([١]) : 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 التتابع ، أي خلق سلسلة متتابعة من المشاهد تجسد ما روي في القصة ، وهي من ٧٥ – ٩٠ 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 .

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 للحصول على السيناريو التنفيذي "([١]). أو سيناريو التصوير والذي يشكل المرحلة الأخيرة في كتابة السيناريو .

فالسيناريو يستند إلى فكرة عامة يتم توضيحها في ملخص عام ، واللجوء إلى تتابع الصور ، وتوضح العقدة ، وتسلسلها ، وكتابة الحوار على ألسنة الشخصيات في تخطيط هندسي سينمائي وتقني لكل معالم الحبكة مرسومة على ورق .

---

[١] – انظر : فنون السينما ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، ص١٤ .

[١] – صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة ، أندرو بوكانان ، ص٣٦ ، ص٣٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والفكرة تشكل البذرة الأولى في صناعة الفيلم ، وهي الخطوة التنفيذية الأولى في صياغة سيناريو الفيلم ، " وتبدو كسجل قصير بسيط في كتابته للموضوع المقترح ، وتنحصر قيمتها في تسلسلها ، فكل حادث يؤدي منطقيا وبسهولة إلى الحادث الذي يليه "([1]).

وإذا أحسن الكاتب بناء كل لقطة بشكل درامي في المشهد ، وبناء كل مشهد بشكل درامي في الفصل ، وكل فصل بشكل درامي في الفيلم ؛ حينها سنحصل على فيلم متدفق وناعم ومتتابع ، ويتم خلق التأثير الدرامي عن طريق حدث الشخصية وحوارها ، واستخدام تقنيات العمل الفني الملائمة .

ولكي نحقق ذلك في الفيلم علينا أن نتذكر التالي :

- أن ندفع بالقصة للأمام ، ونضيف كل لقطة وكل مشهد للحركة المتقدمة عليه .
- عرض كل حادثة وموقف بشكل أكثر تشويقا .
- ترك الشخصيات تنمو بوضوح لتعطي إحساسا بالحركة ، وتدفق الفيلم .
- مراعاة نمو عواطف كل الناس داخل الحدث ، ويصبحوا مجبرين على اتخاذ قراراتهم بأنفسهم .

ولتحقيق الحركة اللازمة علينا أن نراعي مجموعة من النقاط التي يمكن إجمالها كما يلي :

١- تطبيق قانون السببية والتأثير ؛ حيث " يجب أولا تقديم سبب الموقف ، ويتبعه على الفور بعد ذلك التأثير المتولد "([1]).

٢- البناء عن طريق التفاصيل التي لها دلالتها ؛ من أجل بناء اللقطات داخل المشهد للحصول على التأثير الدرامي .

٣- بناء العناصر والتأكد من التتابع المتدفق والناعم من لقطة إلى لقطة .

٤- بناء التتابع عبر المونتاج الجيد ، والذي يعطي للفيلم شكله الخاص .

---

[1] – صناعة الأفلام ..، أندرو بوكانان ، ص٣٤ .

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٢٨١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥- تنظيم التدفق عبر تنظيم المادة الفيلمية بحيث تتدفق بنعومة وتتابع ، وينتج عنها فيلم موحد ومترابط وممتع .

٦- تنظيم طول المشهد ومراعاة طول اللقطة والمشهد والفصل لنحصل على الإيقاع الذي يتطلبه خط القصة .

٧- تنظيم الإيقاع عبر الاهتمام بطول اللقطات والمشاهد ، وترتيبها بحيث يتدفق الحدث بشكل متناغم .

٨- تنظيم العلاقات المتداخلة بحيث يتم بناء كل لقطة داخل المشهد لأسس بنائية معينة ، وكذلك كل مشهد ، وكل فصل لنحصل على تأثير متراكم لنفس مبادئ البناء الأساسية .

وعلي كاتب السيناريو (السينارست) أن يراعي التوقيت . ففي اللحظات التي يشعر فيها أن المتفرج على وشك أن يمل من نوع معين من الحركة ، أو من بعض الشخصيات ، أو من منظر معين ، أو أي شيء آخر ، يقوم السينارست بتقديم شيء جديد . ولكن يجب مراعاة : " أن هذا التقديم يتطلب توقيتا دقيقا ؛ ليسمح بتطور الشخصيات والمواقف حتى تصل إلى الحد الأقصى للدراما "([1]).

بناء المشهد :

يعتبر المشهد هو أكثر عناصر النص أهمية ؛ فهو المكان الذي تروى 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]).

---

[1] - كيف تكتب السيناريو ، بليكستون ، ص٢٩ .

[1] - السيناريو ، سد فيلد ، ص١٣٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 "([1]). والمشهد يكشف عنصرا من معلومات القصة ، وهو جزء من كل ، 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 . وعلى الكاتب أن يحدد هدف مشهده ، وأين يقع ومتى ؟ . ويجب أن يراعي فيه : أن يكون الحوار سريعا وغير ممل ، وأن يكون المشهد غير متوقعا . ويسهم في دفع الأحداث للأمام . ومتوسط عدد المشاهد في الفيلم من ٤٠ – ٦٠ مشهد .

البدايات والنهايات :

من المهم أن يعرف السيناريست كيف يبدأ فيلمه وكيف ينهيه ، وهناك العديد من الطرق التي يلجأ إليها الكاتب لبدء فيلمه منها : طريقة البداية الدرامية المفاجئة : وفيها يستحوذ على المتفرج منذ اللحظة الأولى ، لكن هذه الطريقة له بعض العيوب كاحتمال أن المتفرج لم يستقر بعد في كرسيه أو أن يكون قد تأخر قليلا عن بداية الفيلم وهنا يفقد متعة المفاجأة ، كما أن ذلك لا يعفيه من ضرورة عمل التمهيد .

أما الطريقة الثانية فهي : الطريقة التقليدية المعتادة في الكشف والتمهيد لكل من الشخصيات والأحداث . والثالثة : هي الموالفة بين الطريقتين ؛ حيث يجذب انتباه المتفرج بحدث سريع ثم يستمر في الطريقة الثانية وهي طريقة الكشف المتسلسل . والحكم على أي الطرق أفضل يرجع إلى السيناريست نفسه ، وذوقه كفنان صاحب المعالجة .

وأما نهاية الفيلم فيجب أن تكون بنفس مستوى القوة التي بدأ فيها الكاتب الفيلم ، والتي تكون صعبة في أغلب الأحيان . وليس شرطا كيف ينهي قصته ، " ولكن الأهم أن تكون النهاية منطقية ، أي نابعة من حتمية تسلسل الأحداث في الفيلم ، ونابعة من حتمية الموضوع ؛ لأن

[1] – السيناريو ، سد فيلد ، ص١٣٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنطق يجعل من نهاية الفيلم شيئا حتميا .. وأن يبتعد بقدر الإمكان عن استعمال العناصر الخارجية في إنهاء أحداث فيلمه "([1]).

يرى بعض الكتاب أن نهاية قصته تنمو من خلال القصة ، وأن شخصيات روايته هي التي تحدد نهاية القصة ، وأنه لا يعرف النهاية حتى يصل إليها ، ولكن الباحث يتفق مع ما ذهب إليه (سد فيلد) حيث رأى أن : " هذه النهايات لا تنجح عادة ، وهي ليست مؤثرة . إنها ضعيفة ، متكلفة وفاترة أكثر منها ساخنة وانفعالية "([2]). فالنهاية هي أول شيء يجب أن يفكر به كاتب السيناريو قبل أن يبدأ الكتابة . ليس شرطا أن يعرف كل التفاصيل ، وإنما عليه أن يعرف ماذا يحدث . فلا يعقل أن يسير الإنسان على غير هدى دون تحديد هدف لمسيرة حياته . فأنت حين تنوي القيام برحلة تحدد مسبقا المكان الذي تنوي الوصول إليه ، ولا يعقل أنك تسير على غير هدى ، ولا تدري إلى أين ستصل ؟ وكذلك الكاتب مع السيناريو . فعلى الكاتب أن يحدد نهاية نصه ، وكيف سيضع حلا لقصته .

" وهناك مبدأ هام في عملية الكتابة للوسائل والأشكال الأدائية عامة ، كالمسرح والسينما والتلفزيون ، وهو أهمية وضع نهاية العمل ، ونعني بنهاية العمل ، وضع هدف عام للعمل الذي نقوم به . مثلا عندما نضع عملا يجب التأكد من أن هذا العمل له هدف اجتماعي ، كتمجيد القيم مثلا ، أو محاربة الشر ، وأن يكون الهدف من العمل إبراز الجوانب المشرقة ، أو الشريرة لشخصية ، والتركيز على مفهوم العقاب والبطولة والشجاعة "([3]). فليس هناك نهايات سائبة ؛ فكل قصة ولها حلها الدرامي ، وعلى الكاتب أن يختار نهايته ويبني عليها نصه ، ومن الجيد أن يعقد صلة بين بدايته وبين نهايته لأنها تضيف لمسة سينمائية جميلة على العمل ؛ فلو بدأ نصه بمشهد للنهر فمن الجيد أن ينهي بمشهد أيضا للماء . وأنت حين تحدد نهايتك فإنك تستطيع تحديد بدايتك بشكل فاعل ؛ حيث بإمكانك أن تحدد الحادث الذي سيقودك إلى هذه النهاية . " فالنهايات والبدايات ضرورية لسيناريو محكم . ما هي أفضل طريقة تبدأ بها نصك ؟ اعرف نهاية قصتك "([1]).

ويمكننا تلخيص المراحل التي يمر بها السيناريو بصورة إجمالية كالأتي :

---

[1] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص١٢٦ ، ص١٢٧ .

[2] – السيناريو ، سد فيلد ، ص٧١ .

[3] – نصوص السينما والتلفزيون ، البطريق ،ص٢١٢ .

[1] – السيناريو ، سد فيلد ، ص٨١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا : البداية أو التمهيد (Set up) :

وهي تبدأ بمرحلة (الاختيار) ، وفيها يتم اختيار القصة ، أو الفكرة التي عليها سنبني العمل . ثم مرحلة (الاختمار) ، وفيها نترك الفكرة تختمر في رؤوسنا ، ونبدأ بالتفكير المستمر في العمل وتدوين الملاحظات حتى تكتمل الفكرة . ثم تأتي مرحلة (التلخيص والرؤية) ، حيث بعد اختمار الفكرة نقوم بتلخيص الصورة التي نتخيل عليها العمل الذي سنقوم به ، وهذا الملخص يصلح لأن نقدمه لجهات الإنتاج ، أو الجهات الرقابية ؛ لإقناعها بالعمل ، وهي عبارة عن صفحات قليلة تتضمن استراتيجية العمل ، الحدث الأساسي ، والصراع ، والشخصيات ، والبيئة ، واسم مؤقت للعمل . وتكون في حدود ثلاثين صفحة .

ثانيا : الوسط (كتابة القصة الدرامية) ، أو المجابهة (Confrontation) :

وفيها يتم بلورة القصة السينمائية ، أو التلفزيونية من خلال تفصيل ما تم الإشارة إليه في الملخص ، والتوسع في الناحية القصصية ، وذكر التفاصيل ، والقصص الفرعية ، ومقومات الحبكة ، وتفاصيل الشخصيات ، وفيها يقع مجمل الصراع . وهي تقع في الصفحات من ٣٠ – ٩٠ .

ثم تأتي مرحلة (المعالجة) : " وهي تعني أن نضع القصة السينمائية ، أو التلفزيونية بالكامل في قالب دراما الشاشة ؛ مع استبعاد الأسلوب الأدبي "([1]) . فهي تحوي وصفا لما سنراه على الشاشة عند إتمام العمل ، وهي خطوة ما قبل النهاية ، وفيها تظهر كل العناصر اللازمة ، ونوغل فيها في التفاصيل بتسلسل وسلاسة ، ونكتب فيها على الأقل اتجاهات الحوار ، ونضعها في صورة مشاهد متتالية وفق أرقام مسلسلة . وهي الخطوة التي تسبق كتابة الحوار . " والمعالجة التي نفضلها هي سرد متدفق لمكونات العمل يتضح فيه مساره ، وملامحه الدرامية والتقنية بجلاء "([2]). وفي حال المسلسلات التلفزيونية يفضل أن نكتب المعالجة لثلاث حلقات ؛ حتى يتضح من خلالها لجمهور التنفيذ دور كل واحد ؛ ليحدد كل واحد موقفه قبل البدء بالعمل . وعلينا أن نكتب كل ذلك بصيغة المضارع .

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ،ج٢ ، ص٢٦٧ .

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج٢ ، ص٢٧٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثا : النهاية أو الحل (Resolution)

وهو يقع في الصفحات من ٩٠ – ١٢٠ ، ويوصل إلى حل للقصة ، وكيف تصل القصة إلى نهايتها ، وإيجاد نهاية متينة للقصة أمر مهم كي يجعلها مفهومة ومتكاملة . وفيها يتم وضع العمل في صورته النهائية ، أو ما اتفق عليه تسميتها بالسيناريو . ورسم السيناريو بهذا الشكل بداية ووسط ونهاية هو أمر جيد ، وبحسب (سد فيلد)[١] ، فهو يرى : وجوب تطبيقه على كل السيناريوهات الجيدة ، ويرفض الطرح القائل بأن الفن كالحياة عبارة عن لحظات مستقلة معلقة في وسط كبير لا بداية ولا نهاية له . ويستشهد بقول (فونيغات) بأنه : " سلسلة من اللحظات العشوائية " متصلة ببعضها بشكل اعتباطي . ويستشهد فيلد على عكس ذلك بالولادة والحياة والموت ، ونشوء الحضارات ، وميلاد نهار وانتهاؤه . وكذلك السيناريو .

أنواع السيناريو :

للسيناريو ثلاثة أنواع أساسية وهي :

١ – **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 .

٢ – **السيناريو التنفيذي (Shooting Script)** : وهو الذي يحتوي على التقطيع الفني ، وأوضاع الكاميرات ، وتوصيفات الإضاءة ، والديكور .. وغيرها . وهو ما صار يُترك الآن للمخرج حيث أصبح هو صاحب حق التصرف في وضعه وليس السيناريست . وفيه يتناول المخرج المرحلة التالية تمهيدا لتحويل العمل الأدبي إلى لقطات ، ومشاهد ليتم تنفيذها من قبل طواقم العمل سواء التصوير ، أو الديكور .. وغيرهم .

٣ – **رسومات التتابع (Story Board)** : وهو إضافة رسوم وصور تبرز حجم التكوين ، والمناظر في حدود الإطار حسب تسلسل السيناريو ، وهو ما يجري استخدامه بالأخص في أفلام الرسوم المتحركة .

---

[١] – انظر : السيناريو ، سد فيلد ، ص٢٦ ،ص٢٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولكن ما يهمنا في هذه الأشكال هو (سيناريو المشهد العام) ؛ لأنه الشكل الدارج في الاستخدام ، وهو الشكل الخاص بكاتب السيناريو .

وعلى كاتب السيناريو أن يعي : أن الكتابة الأولى للسيناريو ليست هي الكتابة النهائية ؛ لأنه سيتم تعديله فيما بعد بحسب ملاحظات جهات الإنتاج ، وجمهور التنفيذ ، وهذا لا يعني انتقاصا من قدرة الكاتب لأن العمل جماعي ، والكل يبحث عن الأفضل خاصة وقد أصبحت السينما صناعة .

ونص السيناريو المعد للتنفيذ يتكون من مقاطع ومشاهد متتالية . وأهم ما يميز النص النهائي هو تقديم الموقف في صورة حركية متتالية تجسد الفكرة ، وهو يتكون – كما تطرح (نسمة البطريق) في كتابها " نصوص السينما والتلفزيون "([1]) – من العناصر التالية :

أ- احتواءه على فكرة محددة عن حدث ، أو موقف جماعي ، أو إنساني يعالج ظاهرة محددة . تلك الفكرة يجب أن تحتوي على بداية ووسط ونهاية ، في صورة مواقف حركية متعددة ، ومترابطة ، تلك المواقف أدائية .

ب- احتواءه على حدث ؛ إن كاتب النص الفيلمي لا يمكنه أن يقدم الحدث من خلال وصف للإحساس والمشاعر فقط ؛ بل من خلال أفعال تعكس تلك المعاني والأفكار . والحدث هنا هو المضمون الذي يجب أن يترك أثرا .. ويمكن استنتاج قيمة العمل من خلال قدرته على التفاعل مع الشخصيات في المكان الزمان ، وتفاعل تلك الشخصيات مع الموقف الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والفكري والإيديولوجي .. ولعل السيناريو هو الذي يضم هذه العناصر ، وهذه الخصائص في إطار رحب يتسع لإمكانات التعبير السمعي وإمكانات التعبير البصري .. والرموز والدلالات التي تقدم هذه الأماكن . وتعتبر وحدة الحدث من أهم العناصر المكونة للسيناريو . ونعني بها وحدة الموضوع ، ووحدة الطابع ووحدة اللغة . ومفهوم وحدة الحدث يرتبط بمفهوم الحدث المركب ، واتساع الحبكة البنائية ، والحدث المركب يتكون من عدد من القصص التي تتقاطع مع القصة الرئيسة . وهذه الميزة في العمل التلفزيوني أوضح منها في الفيلم السينمائي .

[1] – انظر : نصوص السينما والتلفزيون ، نسمة البطريق ، من ص١٨٠ – ص١٩٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج- اختيار الشخصيات ، ولعل اختيار الشخصيات هو من أهم مراحل البدء في كتابة السيناريو ، فالعمل الدرامي من خلال السينما والتلفزيون ، وهو عمل أدائي يقوم من خلال أداء الشخصيات ، وكل شخصية من شخصيات الحدث لها وظيفة معينة ومحددة في دفع المواقف المرتبطة بالحدث .

أشكال السيناريو :

يجب أن يكون شكل السيناريو بسيطا ، وبسيطا جدا ، وبعيدا عن التعقيدات ، فكاتب السيناريو ليس مسئولا عن الكتابة بزوايا الكاميرا ، ومصطلحات اللقطات التفصيلية ، فهذه صارت من مهمات المخرج . " ومهمة الكاتب أن يكتب نصا ، ومهمة المخرج أن يصنع فيلما من هذا النص . أن يأخذ كلمات مكتوبة ، ويحولها إلى صور في الفيلم "([1]).

والأشكال التي يكتب بها السيناريو هي :

١- الشكل المتوازي (Parallel Form) :

وهي ما يعرف لدى البعض بطريقة العمودين ، " 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) "([2]). وفيه تقسم الصفحة بشكل عمودي ؛ بحيث توضع تفاصيل الصورة في اليمين ، وتفاصيل الصوت في اليسار . وفي أعلى الصفحة يتم كتابة رقم المشهد في أعلى الصفحة يمينا ، وموقع التصوير في وسط الصفحة ، وفي أقصى اليسار يوضح وقت المشهد وموقع التصوير داخلي أم خارجي ، وهذا الشكل يقصد به محاكاة شريط الفيلم ؛ بحيث تتوازى الصورة والصوت . وهو يساعد الممثلين أثناء التصوير . وذلك كالمثال التالي([1]) :

---

[1] - السيناريو ، سد فيلد ، ص١٧٢ .

[2] - تأليف التمثيلية التلفزيونية ، سيبازيل بارتيلت ،ترجمة عزت النصيري ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص٤٣ .

[1] - انظر : سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٤٩ ، ص٥٠ ، (مشهد من فيلم الزوجة الثانية قصة أحمد صالح ، سيناريو محمد مصطفى سامي وسعد الدين وهبه) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مشهد ١٤ **نهار / داخلي**

حجرة بدار أم رتيبة

أثواب القماش اللامعة الملونة

ألوانها صارخة ، وهي تفرد واحدا وراء الآخر

رتيبة : شوفي يا هنية .. تفرجي يا نعيمة

نعيمة : أمال هو فين يا مرات عمي ؟

رتيبة : غرقان في سابع نومة يا حبة عيني

نعيمة في اشتياق صلي ع النبي يا هنية

هنية : اللهم صلي عليه .. ما شاء الله دا منساش حاجة أبدا

رتيبة : حتى فستان الفرح مانساهوش يا نعيمة أهه ..

نعيمة تتحسس فستان الفرح وهي تحلم

هنية تشاركها فرحتها أيضا هنية : والنبي أحنا ظلمناه يا ولاد واحنا اللي كنا فاكرينه هرب وما عدش راجع

نعيمة يلفت نظرها الروحة والريكوردر

وبقية الأشياء فتهرع إليها نعيمة : إيه ده يا مرات عمي " مروحة "

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- الشكل المتقاطع (Cross Form) :

حيث يتم كتابة الصورة والصوت بشكل متسلسل ، ومتقاطع دون فصل ؛ بحيث يتم فيه وصف الصورة والحركات ، ثم الحوار . وهذا الشكل يحقق تآلف بين الصورة والصوت أثناء القراءة إلا أنه يفقد ميزة المتوازي أثناء التنفيذ . ويأتي شكله كالمثال التالي([1]) :

المشهد ١٧

بيت رأفت صباح / مبكر

رأفت يغادر غرفة النوم متجها نحو الباب

يدق الجرس ثانية

رأفت يفتح الباب فإذا بإستر أمامه

إستر : بوكير توف سيد سمحون

تأخذه الدهشة

رأفت : إستر ..

كالمعتذرة تهتف

إستر : خفت ما تصحاش في ميعاد الطيارة

يفسح لها الطريق

رأفت : تفضلي

إستر تخطو إلى الداخل وهي تدو في المكان بعينيها

رأفت يغلق الباب وهي تسأل

[1] – انظر : نصوص السينما والتلفزيون ، نسمة البطريق ، ص٢٢٤ ، ص٢٢٥ ، (مشهد من سيناريو مسلسل رأفت الهجان ، لصالح مرسي ويحيى العلمي) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إستر : حضرت الشنطة ؟

رأفت : تقريبا

إستر : شربت القهوة

رأفت يلوذ بالصمت لثوان وهو ينظر إليها بحيرة .

٣- الشكل التنفيذي (Shooting Form) :

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]). ونورد له المثال التالي([2]) :

مشهد ١

خرجي / نهار

(١) لقطة كاملة

(قرية سقارة ، صحراء)

الفلاح يودع أسرته

زوجته تصلح من وضع العقد ذات الأغصان والزهور

أمه تجذب الطفل البالغ ثلاث سنوات

والذي يرغب في اللحاق بأبيه .

الفلاح يسحب قافلته الصغيرة من الحمير (أربعة)

(مقتربا من الكاميرا)

---

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص٣٢ .

[2] – انظر : نصوص السينما والتلفزيون ، البطريق ، ص٦٩ ، ص٧٠ ، (لقطات من سيناريو الفلاح الفصيح ، شادي عبد السلام) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(بان) مع الفلاح والقافلة

ينظر للخلف (ل . م) تجاه عائلته أثناء سيره .

(ترافلنج) ، (زووم للخلف) مع الفلاح والقافلة خلال اختفائهم في الصحراء .

(٢) (ل . ع) لأفق الصحراء

الفلاح والقافلة يظهران مرة أخرى .

بان معهم للوادي أثناء نزولهم .

يستمر البان على الحقول حتى النخيل .

فالسيناريو يجب أن يكون مقروءا ، وإلا فلن يتم إنجاز الفيلم . فالسيناريو يعد لكي يتم قراءته لا لكي ينشر ، وإن كان قراؤه لا يتجاوز عددهم الخمسين ، وكل منهم يتناوله من جهة تخصصه ، فالممثل يبحث عن الشخصيات ، والمنتج يبحث عن تقدير التكاليف والاحتياجات .. وهكذا .

ولكي يلقى ما تكتبه القبول لدى هؤلاء جميعا فعليك أن تتخلص من كل ميل أدبي ، وأن تبحث عن البساطة والوضوح التام . وألا تطيل في مشهد قصير ، ولا تقصر ما يحتاج إلى الإطالة ، فإيقاع السيناريو يجب أن يكون هو إيقاع عرضه على الشاشة . وأن يتم مراعاة الإيقاع الخفي لتتابع الليل والنهار .

وعلينا أن نعي تماما أن كتابة السيناريو عملية صعبه وشاقة وتتطلب جهدا كبيرا بالمقارنة مع المسرحية والرواية ؛ لأن كاتب السيناريو كما أنه يجب أن يلم بالقواعد الأدبية للكتابة ، كذلك عليه أن يلم بالجوانب الفنية والتقنية لفن السينما لأنها عمل جماعي لا يمكن أن يرى النور دون تكامل جهود كافة العاملين من شتى التخصصات .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الخامس

الإعدادات الفنية والتقنية للنص ومراحل التنفيذ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الخامس

الإعدادات الفنية والتقنية للنص ومراحل التنفيذ

أنتجت السينما منذ نشأتها لغتها الخاصة بها ، وقواعدها ، وأساليبها ، والتي تكشف المعرفة بها – كما في اللغة المكتوبة – مدي ثقافة ، أو جهل المشتغلين بها . 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 جيداً لكي يتمكن من توصيل ما يريده بدقة وبأسلوب يفهمه المتفرج دون لبس . ومنذ ظهور التليفزيون في بداية الخمسينات ، وهو يستعمل نفس مفردات اللغة السينمائية ، أي أنهما يتحدثان لغة واحدة . ولذلك ولكي يحكى المخرج السينمائي أو التليفزيوني قصة ، يجب عليه أن يفهم أولاً القواعد اللغوية الخاصة بهم ، وطرق استخدامها . ويكون على دراية بأدواته وكيفية استخدامها بوصفه الفنان المسئول أولا وأخيرا عن تنفيذ العمل .

" 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]) . فمسئول التنفيذ عن العمل عليه أن يلم بمهنته ، وأن يفهم القواعد والأشكال ، والخدع والأساليب التي يستطيع من خلالها تنفيذ عمله على أكمل وجه وأن يتخطى الصعاب والعقبات التي تعترض طريقه ويطوع ما يستطيع من الظروف لخدمة عمله ويخضعها لسلطان الفن .

والبحث بعد أن عرض لآليات إعداد النص الأدبي للعمل الفني ، يأتي الآن للمرحلة الثانية من العمل ، وهي آليات تنفيذ العمل الذي تم كتابته على الورق ، ليصبح واقعا مجسدا . حيث يأتي دور الحديث عن الإخراج والأساليب التي يمكن إتباعها في التنفيذ ، وأسلوب التعامل مع الممثلين ، والتصوير ومواقع التصوير وأوقاته ، وآلياته وتقنياته ، والألوان ، والديكور والأضواء ، وأزياء الممثلين ، ومكملات المكان ، لتكتمل بذلك حلقة العمل بسيناريو جيد ، وتنفيذ صحيح ، فني وموزون ، ومعبر عن الموضوع ببلاغة سينمائية راقية ؛ كي يحظى باهتمام المشاهد ويجذبه إليه .

---

[1] – ضرورة الفن ، إرنست فيشر ، ص١٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول

الإخراج

الإخراج في أبسط صورة هو إدارة للعمل الفني أيا كان نوعه . يمثله شخص مسئول مسؤولية شبه مطلقة عن المنتج النهائي . و في حالة الإخراج السينمائي والتلفزيوني يكون المخرج هو ذلك الشخص ؛ 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 . فقبل عام ١٩٠٠ كان شخص واحد يكاد يقوم بكل المهن السينمائية تقريبا ، لكن عام ١٩٠٠ قدَّم السينمائي الفرنسي (جورج ميليس) للعالم " فن الإخراج ، أو ما يصطلح على تسميته لدى البعض (الميزانسين) ؛ فكان يحكي في عشر دقائق ، أو ربع ساعة قصصا مثل (ساندريلا) أو (رحلة إلى القمر) ، مستخدما في ذلك السيناريوهات والديكورات والممثلين . ومنذ ذلك التاريخ القديم ، والمخرج هو المدير الفني العام للفيلم .. إنه يقوم بدور قائد الفرقة الموسيقية ، ويشرف على تنفيذ تلك (النوتة) من الصور والأصوات التي هي (التقطيع الفني) ، والذي ساهم بقدر كبير ورئيسي في وضعه وإعداده في صورته النهائية "([1]).

وعلى الرغم من الحقيقة التي يؤكد عليها البحث دوما ؛ وهي عدم إمكانية الفصل بين المراحل المختلفة للعمل الفني بعضها عن بعض ؛ إلا أننا نلجأ إلى هذا الفصل لقيمة علمية فقط . والإخراج بوصفه رأس العمل السينمائي والتلفزيوني ، ومتداخل مع كل المراحل التي يمر بها العمل ؛ لذا فإننا نجد من الصعوبة بمكان فصله عن بقية مراحل العمل ، ويتعارض 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 تآلف موحد .

فن الإخراج (الميزانسين) :

ليس من السهل أن يقوم امرؤ بالمغامرة وتعريف الميزانسين ؛ هذا المصطلح السينمائي الكبير غير المحدد . " فهو مصطلح نظري يعني حرفيا ، (أن تعمل في مكان) ، وهو بصريح العبارة : الفن المتعلق بالصورة (Image) ، الممثلين ، الديكورات ، والخلفيات ،

---

[1] – فن السينما ، عبد القادر التلمساني ، ص٣٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والإضاءة ، حركات آلة التصوير منظورا إليها في حد ذاتها ، وفي علاقتها ببعضها البعض . وبديهي أن الصورة المستقلة (Individual) قبل التوليف تشمل ، أو تظهر الميزانسين "([1]).

الميزانسين و الصورة المرئية :

مصطلح (الميزانسين – Mise-en-scene) : هو في الأصل مصطلح مسرحي وقصد فيه التشكيل الحركي في المسرح (حركة المجاميع ، وتوزيع الكتل على الخشبة وحركتها) . ويرى المخرج (عبد الباسط سلمان) في كتابه (الإخراج والسيناريو) أن 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 ؛ لما له من عناصر متعددة ذات أهمية بالغة في الفيلم فهو نتاج (موضع الجسم ، المستوى ، المنطقة ، الفضاءات والمسافات ، التكرار ، التقوية ، التناقض ، والتركيز) "([2]).

وفي نفس السياق نجد أن الكاتب (عقيل مهدي) في كتابه (النص والميزانسين) يسعى إلى تعريف الميزانسين ؛ ضمن مفهوم التشكيل الحركي في المسرح فيقول : " الميزانسين لغة فنية تكشف عن الخطة الفكرية ، والفنية للمخرج ، وعمله مع الممثل .. "([3]).

فالميزانسين هو عبارة عن التعبير عن فكرة درامية ؛ من خلال تنسيق العناصر المرئية (الأشياء والأشخاص الثلاثية الأبعاد) الداخلة في إنتاج العمل الفني (مسرحي أو سينمائي) ، والتي يتم ترتيبها في الفراغ الحقيقي للمشهد ، ولا يقتصر استخدامه على حركة الممثل ، ودخوله وخروجه ، بالإضافة إلى حركة الأشياء كالسيارات والحيوانات . وهو في السينما أكثر تعقيدا منه في المسرح ؛ حيث يشمل إلى جانب التشكيل الحركي ، كل ما يتعلق بتكوينات الصورة المرئية ، من إضاءة ، وألوان ، وزوايا تصوير ، وحتى مونتاج ، بحسب رأي بعض النقاد .

وكلمة ميزانسين بمدلولها العلمي والعالمي " تشمل الأوضاع في الصورة ؛ لا بمفهوم حركة الممثل والأشياء والحيوان فقط ، والتي هي جزء منها . وهذا بخلاف استخدام مصطلح

---

[1] – أفلام ومناهج ، بيل نيكولز ، ج٢ ، ص١٨٣ .

[2] – الإخراج والسيناريو ، عبد الباسط سلمان ، نقلا عن النسخة الإلكترونية للكتاب من موقع الأكاديمية الدنماركية (www.ao-academy.org) . ص٢٢ .

[3] – انظر : الموقع الإلكتروني لجريدة الإتحاد الكردستانية ، http://www.alitthad.com/paper.php

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ميزانسين كنظرية سينمائية ، (ومذهب نقدي) تستخدم فيها اللقطة المشهد (المشهدية) ، كإحدى المداخل الواقعية .. إلى غير ذلك "([1]). فهو بمثابة التفعيلة أو الوزن والقافية في وزن الشعر، أو الإيقاع والنغم في ميزان الموسيقى ، وفن التشكيل في الشكل والتكوين واللون والملمس ، وذلك ضمن سياق فني محسوب يخدم الهدف الدرامي للعمل ، ويشد المتفرج ويمتعه . ويمكن القول : أن الكلمة التي يمكن أن ترادف الميزانسين في الاستخدام العالمي ؛ هي كلمة الصورة المرئية ، أو بالأصح فن إخراج الصورة المرئية .

ويعتمد فن الإخراج – عموما – على العديد من العناصر الفنية الخلاقة ، ويحتل المخرج المكانة المميزة في إبداع العمل الفني رغم أنه يتعامل مع عدد كبير من العناصر المعقدة أثناء صناعة العمل الفني . وقد لعب الإخراج دورا مهما في عملية تطوير الفن السينمائي ؛ حتى وصل إلى ما وصل إليه من التقدم والازدهار . ومن هنا فإن المخرج يعتبر أهم الشخصيات التي تؤثر في عملية صنع الفيلم وتكوينه بالشكل النهائي ؛ فهو الذي يقود دفة العمل ويوجه كل الجهود المشتركة لتنفيذ السيناريو المكتوب على الورق وتحويله إلى عمل مرئي . " والإخراج بمعناه الواسع ، يعني التحكم في عملية الخلق السينمائي بمراحلها الثلاث : السيناريو ، والتصوير ، والمونتاج "([2]).

حرفة الإخراج (Craft of directing) تعتبر شيئا أساسيا في العملية الإخراجية . وتعتمد معظم قواعدها على الحس الفني للمخرج ، ومدى حرفيته ، ومعرفته بمهاراتها الأخرى الخاصة بصناعة السينما ، مثل التصوير والمونتاج والصوت .. وغيرهما ، والتي تتكامل مع الإبداع لأن العملية الإبداعية هامة جدا. بعكس الفنون الأخرى، التي يمكن فيها الإبداع بدون تعلم مهارة حرفية ، فعملية الإخراج لا تتحقق إلا عبر عملية تقنية (Technique)، تتكامل مع العملية الإبداعية ، ولا تعوقها ، أو تدخلها في النمطية الميكانيكية .

" إن طبيعة السينما نفسها كتقنية وصناعة وتجارب .. تفرض على من يتعامل معها من القيود والحدود ما لا يعرفه الرسام ، أو الكاتب ، أو الشاعر ، أو الموسيقي ، فهؤلاء يمارسون

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين حلمي المهندس ، ج٢ ، ص١٤ .

[2] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص٢٤٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فنهم ، وبالتالي مغامراتهم الجمالية ، بمعزل عن صعوبات العمل السينمائي ، الذي يحتاج لإنجازه إلى عشرات التقنيين والفنيين .. فهي شأن السينما منذ وجدت وأين وجدت "([1]).

وانطلاقا من حقيقة أن مهنة الإخراج فن ؛ لذا فإنه ليس من السهل تحديد ملامحها بصورة دقيقة ومنهجية ، ولكن الطبيعة التقنية / الجمالية ، والمهنية لممارسة فن الإخراج تضطرنا إلى محاولة تحديد طبيعة هذه المهنة ، ومهمات المخرج . وتطرح من ناحيتها مشكلة إزاء هذا التحديد ، وهي مشكلة من شقين :

" الأول : وينبع من خاصية تقسيم العمل في السينما ، والتي اقتضتها الطبيعة التكنولوجية للآلة السينمائية ، بما في شأنه أن يخلق إشكالية حال النظر إلى الفيلم باعتباره فنا في مقابل فنون أخرى كالتصوير الزيتي مثلا والذي ينجزه فنان واحد .. على عكس ما هو متحقق عمليا في إنجاز الفيلم السينمائي .

الثاني : ومرده مفهوم المهمة الفنية للمخرج السينمائي ذاته .. من حيث اشتمال مهمته هذه – ولو على المستوى التوجيهي فقط ، في بعض الحالات – على مسئولية كل تخصصات انجاز الفيلم السينمائي ، بدءا من كتابة السيناريو ، ومرورا بتصميم الديكور ، وتوزيع الإضاءة والتمثيل ، وانتهاء بالمونتاج ، وعملية مزج الأصوات (المكساج) ، بل وحتى عملية تصحيح الألوان في المعمل "([2]).

المخرج (تعريفه ، صفاته ، مهمته ..) :

المخرج هو القائد الفني في عملية صناعة الفيلم ، والمسئول عن ترجمة السيناريو إلى الشاشة ، والتأكد من تكامل العناصر الفنية في حدود الميزانية المتاحة للفيلم . 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) ، وقد تتسع صلاحيات المخرج ، أو تضيق بحسب الدور الذي يوكل إليه في عملية تنفيذ السيناريو ، فقد كان في السابق لا يسمح للمخرج بأكثر من متابعة عملية التجميع الأولى للمونتاج فقط ، حيث

---

[1] – مجلة الوحدة ، السنة الثانية ، عدد ٢٤ ، سبتمبر ١٩٨٦ ، الرباط ، المجلس القومي للثقافة العربية ، دراسة بعنوان (السينما العربية والتراث – كتابة جديدة بحثا عن جمالية جديدة) ، وليد شميط ، ص٣٦.

[2] – النظرية والإبداع ، مدكور ثابت ، ص٢٠٧ ، ص٢٠٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كان المنتج هو الذي يشرف على الفيلم بكامله . وقد يتم – وهو المتبع في الغالب – تسليم السيناريو المكتوب ليتابع جميع مراحل العمل حتى تسليمه بصورته النهائية . هذا في حال لم يكن هذا المخرج يملك المقدرة 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 إدارته لمرحلة التصوير ، والتي من خلالها يتبلور شكل الفيلم ، ويتم تكوين بناءه الأساسي من خلال توجيه الممثلين ، وتكوين اللقطات ، وكيفية ترابطها في الشكل النهائي للفيلم " وهذا يتطلب إحساسا دقيقا من المخرج فيما يتعلق بمكونات كل لقطة من حيث مضمونها ، وعنصر الحركة بها ، ثم إيقاعها "([1]).

وللمخرج الدور الأهم في ترشيد وتنسيق كل الجهود المشاركة ، والعاملة في صناعة الفيلم . وقد وصف بعض المخرجين الكبار أمثال (شارلي شابلن ، وهتشكوك ، وأرسون ويلز) بوصف فنان الفيلم ؛ حيث أنه كان هو من يكتب النص وينفذه ، وينتجه برؤيته الخاصة ، وأسلوبه الخاص ، وقد تكرس بذلك مفهوم المخرج كصاحب رؤية . ويرى المخرج الإيطالي (ميكيل أنجلو أنطونيوني) أن المخرج هو الشخص الوحيد المسئول أولا وأخيرا عن الفيلم ويرى أن : " شخص واحد يحمل في ذهنه فكرة واضحة عن أبعاد الفيلم ، وهذا الشخص هو المخرج . شخص واحد يدمج العناصر المختلفة التي يتكون منها الفيلم ، وهو موقع يؤهله لاستباق رؤية نتائج هذا الدمج "([2]).

وهناك مدرستان في النظر إلى دور المخرج في صناعة الفيلم : فترى الأولى المخرج صاحب الفيلم و(مؤلفه) ، " وظهور 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 "([1]). والكاتب (أحمد سالم) في كتابه (في التعبير السينمائي – الفيلموجيا) يرى أن نظرية (المؤلف بالسينما) : " نوع من

---

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢٤٦ .

[2] – بناء الرؤية (كتابات ولقاءات حول السينما) ، ميكيل أنجلو أنطونيوني ، ترجمة أبيَّة حمزاوي ، الفن السابع (٢٨) ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ١٩٩٩ ، ص١١٢ .

[1] – مجلة الحياة السينمائية ، عدد ١٧ /١٨ ، ربيع / صيف ١٩٨٣ ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، مقال مترجم في فصلية بعنوان (ضرورة كاتب السيناريو) ، بقلم ميغل توريس ، ترجمة رفعت عطفة ، ص٦٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التنشيط السينمائي يعود فيه العمل بدءا من الفكرة إلى النسخة المعدة للعرض إلى المخرج نفسه "([1]).

وأما المدرسة الثانية فترى : أن المخرج شريك في العمل وقائد له . وقد تراجعت حديثا نظرية (المخرج المؤلف) بسبب طبيعة المشاركة الجماعية التعاونية في كتابة النص وإنتاج الفيلم ، ولا شك أن مساهمات كاتب السيناريو ، والممثلون ، ومدير التصوير هي بالفعل حيوية للغاية ، ومؤثرة في نجاح الفيلم . ولذلك قد يكون الحديث أكثر اختصارا إذا ما تم التوجه إلى ما سمي (نظرية مركزية المخرج – Director –Centered Theory) ، " وهنا سوف يمكن التنبه بالتالي إلى أهمية الدور النظري الذي يتحتم تواجده – ضمن هذه الخاصية – لضمان تحقيق التواصل بين الموجه الرئيسي لمجموعة تقسيم العمل السينمائي هذه ، ألا وهو المخرج السينمائي من ناحية ، وبين عناصر مجموعة الفنيين والفنانين في هذا التقسيم من ناحية أخرى ، أي بما يعني ضرورة امتلاك المخرج / الفنان لوعي نظري بإبداعاته السينمائية ، بحيث يكون قادرا على نقلها للآخرين من مجموعة التقسيم في العمل السينمائي "([2]).

ورغم اختلاف مساحة الدور الذي يقوم به المخرج من فيلم إلى آخر ، فإن جوهر مهمته دائما هو القيادة ، وهذه القاعدة تنطبق على كل أنماط الإنتاج .

" القاعدة العامة تقول : إن المخرج هو الفنان الخالق للعمل السينمائي ، وإليه وحده – أو على الأقل قل أي أحد آخر – يعود الفضل في تقديم عمل فني له قيمة "([3]).

ويعتبر عمل المخرج هو العمل الأكثر قيمة وجاذبية في مجال فنون السينما والتلفزيون ، فعمله يختلف عن بقية العاملين في الفنون الأخرى ، والذين يمكن تقسيمهم إلى أنواع : منهم من يوصل إبداعه إلى المستهلك أو المتفرج مباشرة ، ولا يحتاج إلى وسيط ، كالكاتب والرسام والنحات . ومنهم من يحتاج إلى وسيط لإيصال عمله ، ومن بينهم المخرج السينمائي والتلفزيوني . أما النوع الثالث : فهم الفنانين الوسطاء الذين يقومون بتوصيل فكر وعمل غيرهم بطرقهم هم الفنية . وهؤلاء هم جيش ضخم من الفنانين كممثلي المسرح والسينما ، وعازفي

---

[1] – في التعبير السينمائي (الفلموجيا) ، أحمد سالم ، الموسوعة الصغيرة ١٩٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ؛ ١٩٨٦ ، ص٥٦ .

[2] – النظرية والإبداع ، مذكور ثابت ، ص٤٣ .

[3] – فنون السينما ، التلمساني ، ص١٠٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموسيقى والمصورين ، ومهندسي الديكور ، وفناني المونتاج ، وهؤلاء يعتبر عملهم إبداعي يقع في المرتبة الثانية ، وهم يترجمون عمل الفنان الرئيس (المخرج) وينقلونه إلى المتفرج .

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 ٤٨ 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 بدقة 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 باس 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 تبع من أهمية أدواته لمرحلة التصوير ، والتي من خلالها يتبلور شكل الفيلم ويتم تكوين بناءه الأساسي من خلال توجيه الممثلين وتكوين اللقطات ، وكيفية ترابطها في الشكل النهائي للفيلم " وهذا يتطلب إحساسا دقيقا من المخرج فيما يتعلق بمكونات كل لقطة من حيث مضمونها ، وعنصر الحركة بها ، ثم إيقاعها "([1]).

---

[1] – فنون السينما ، عبد القادر التلمساني ، ص٤٠ ، ص٤١ .

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢٤٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكن في العادة المخرج في السينما والتلفزيون يتدخل منذ بداية العمل ، فهو الذي يختار الموضوع ، وقلما نجد اليوم المخرج الذي يُفرض عليه موضوعا ما ، بل إن كثيرا من المخرجين الشباب اليوم يكتبون سيناريوهات أفلامهم بأنفسهم .

وللمخرج الدور الأهم في ترشيد وتنسيق كل الجهود المشاركة والعاملة في صناعة الفيلم . وقد وُصف بعض المخرجين الكبار أمثال (شارلي شابلن ، وهتشكوك ، وأريسون ويلز) بوصف فنان الفيلم ؛ حيث كان هو من يكتب النص وينفذه وينتجه برؤيته الخاصة وأسلوبه الخاص ، وقد تكرس بذلك مفهوم المخرج كصاحب رؤية .

يرى الناقد الفرنسي (جورج شارنسول) : أنه في ميدان السينما " هناك عديد من الأفراد يشاركون في خلق الفيلم .. فإن هذا الخلق لا يكون باعتباره خلقا فنيا إلا إذا طبعه فنان واحد بطابعه .. هذا الفنان هو المخرج .. هو الذي يكتب نص التصوير .. يكتب السيناريو لينفذه بعد ذلك في فيلم سينمائي يشترك معه عديد من الفنيين ، ويظل هو صاحب الطابع الغالب على الفيلم كعمل فني "([1]).

ولو أردنا أن نتعرف على عمل المخرج من خلال مثال حي يمكننا تصور ذلك من خلال متابعة لقطة ما في فيلم لنرى كيف يتم تنفيذ تلك اللقطة . فمثلا شاب وفتاة يجلسان ليلا في غرفة ، والقمر يطل عليهم من النافذة ، وضوء شمعة يتراقص على المائدة بينهما ، وصوت الموسيقى ينبعث خافتا من مكان ما . هذه اللقطة بالطبع كتبها وأجمل وصفها السينارست ، ووضع نص الحوار الدائر بينهما ، ثم قام مصمم الديكور بتصميم ديكور الغرفة ومن ثم تركيبه في الغرفة ، ومدير الإضاءة قام بوضع الإضاءات المختلفة والتي تبرز جمالية اللقطة وتوضحها بالاتفاق مع مدير التصوير والذي بدوره وضع كاميرا التصوير وجهزها للالتقاط ، ومهندس الصوت أشرف على وضع الموسيقى وتسجيل الحوار الدائر . حين نتأمل ذلك كله لا نجد في كل ذلك عملا للمخرج ولا نجد المخرج بين هؤلاء . لكن لو حضرنا تصوير اللقطة ، فسنجد أن هناك صوتا ينطلق حين بدء العمل ليعطي أوامره بالانتباه والاستعداد ، والبدء في التمثيل ، ثم التصوير والحركة . ونفس الصوت سنسمعه حين انتهاء اللقطة ليقول : قف ، ويعطي أوامره بالتعديل والإعادة أو اعتماد اللقطة والطبع . هذا الصوت هو المخرج . وهو بالطبع لا نجده ينفذ أي من المهمات التي تتبعناها ، إذا ما الدور الذي يقوم به المخرج مع كل هؤلاء الذين ذكرناهم ؟ فنحن نجد أن المخرج لا يقوم بشيء من ذلك بنفسه ؛ بل هو يقود الآخرين دون أن نجد معه

---

[1] – فنون السينما ، عبد القادر التلمساني ، ص٢٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أدوات تدل عليه كالرسام الذي يمسك ريشة أو الممثل الذي يملك جسده وصوته ليقوم بأداء دوره ؛ بعكس المخرج الذي لا يملك أداة معينة إلا أنه يعتبر كل العاملين في الفيلم هم أدواته . وتعتبر مهمته عملا مهما ، ويقع في أعلى درجات التخصص المعاصر في مجال الفن ؛ لأنه هو الذي يترجم عمل الجميع من ممثلين ، وفنانين ، وتقنيين ، ومؤلف نص . لذا فإنه يعتبر هو مترجم المترجمين . وهو الذي يقوم بتفسير العمل الفني وينقل تفسيره ورؤيته وفهمه الخاص لما كتبه المؤلف إلى كل العاملين في تنفيذ الفيلم ، ويتفق معهم على دور كل واحد منهم ، وكيف سيؤدي كل عمله ، ويدرب الممثلين ، ويتفق معهم على أبعاد كل شخصية ، ويشرف بعد ذلك مع المونتير على تجميع وترتيب الفيلم في شكله النهائي ، وهؤلاء جميعا هم أدواته . ورغم أنه لم يفعل شيء يمكن ذكره في الفيلم إلا أنه هو الشخصية التي تطبع العمل بطابعها وتظهر شخصيته بوضوح داخل العمل مستغلا كل هذه الطواقم لتنفيذ رؤياه . وهو الوحيد من كل هؤلاء الذي يعرف كيف سيكون عليه الفيلم في صورته النهائية .

ومن هنا فإن دور المخرج يعتبر دورا مهما ومعقدا بشكل خاص ؛ إذ عليه أن يفرض على هذه المجموعات المتباينة من الناس أن يثقوا به بشكل مطلق وأن يسيروا وراءه بدون شروط . فعمله لا يقتصر على مهمة الترجمة الحرفية للنص الأدبي إلى الوضع السينمائي " وإنما يجب عليه أن يخلق ويبتكر ، ويحقق اللغة السينمائية في أحسن صورة "([1]).

صفات المخرج :

مهمة المخرج السينمائي والتلفزيوني مهمة صعبة ، ومهنة لها متطلبات عالية . " إنها تستلزم انتباهك الكامل في كل لحظة ، وتدعوك لاستخدام كل وسائلك وحيلك ، وأن تزيد من نشاطك وجهدك إلى أبعد مدى . إنها أصعب مهمة بين مهام الترفيه "([2]). ولذلك صار من الضروري : أن يتحلى المخرج بمجموعة من الصفات الأساسية التي تساعده على القيام بمهمته في إدارة العمل ، وقيادة الفرق العاملة معه على اختلاف تخصصاتها ومشاربها .

أولا : إن الخاصية الأساسية التي يجب أن يتمتع بها المخرج : هي القدرة على التعامل مع الممثلين العاملين معه ، ومراعاة خصوصية التعامل معهم ، والنفاذ إلى أعماق نفوسهم . ومخرج الفيلم يجب عليه : " أن يعرف القدر الكافي عن التمثيل بطبيعة الحال عن تاريخه

---

[1] – دينامية الفيلم ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي ،ص١٨

[2] – توجيه الممثل في السينما والتلفزيون ، جوديث ويستون ، ترجمة أحمد الحضري ، سلسلة الكتاب السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٤ ، ص١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتقنياته ، وكلما زادت معرفته بالتمثيل أحس بالطمأنينة واليسر في تعامله مع الممثلين . ويجب على المخرج في أحدى مراحل تكوينه : أن يدفع بنفسه للتمثيل على خشبة المسرح ، أو أمام آلة التصوير السينمائي ، حتى يضع معرفته تحت الاختبار "([1]).

ثانيا : أن يمتاز بالعين القادرة على الرؤية ، ويحس بالجو المحيط الذي سيصور فيه اللقطة ، وأن يدخل في علاقة معه قبل بدء التصوير ، وأن لا يكتفي بما خططه قبل ليلة التصوير .. فالمخرج الفنان : هو الذي يدرك مكونات المكان ، ويبدأ بتحريك الممثلين والكاميرا حسب الانطباعات التي يشكلها لديه المكان ، لا حسب اللقطات المجهزة في ذهنه سابقا ، فليس من المعقول أن ينشئ لقطة مجردة عن مكانها .

ثالثا : أن يمتاز بملكة الابتكار والإبداع ، والتحرر من التقنيات المتعارف عليها ، والمرعية . وتشكيل اللقطة بما يساعده على ما يريد قوله بدقة تامة ، وممارسة مساعدة الممثلين للتعبير بدقة عما هو مطلوب منهم . وإنشاء علاقة حية بين الممثل ، والخلفية ، والفعل الذي يجري وراءهم أثناء أدائهم مشاهدهم الخاصة ، فعلى السينما اليوم أن تتمسك بالحقيقة أكثر من تمسكها بالمنطق .. وأن تلتفت إلى الشكل الداخلي في صناعة الفيلم حرة كما الأدب ، والفن التشكيلي اللذين وصلا إلى مرحلة التجريد .

رابعا : على المخرج أن يكون حيويا ، حر الإرادة متأهبا ، عمليا . وهناك على الأغلب صفة واحدة تجمع كل المخرجين : إنها حب العمل فليس هناك مخرجاً كسولا فهذا مستحيل .

خامسا : أن يستجيب لمتطلبات العمل اليومي ، ومتطلبات المكان ، والمزاج ، وأن لا يكون حرفيا ، وأن لا يبدأ العمل في الفيلم إلا بعد أن يكون قد نضج داخل رأسه .

سادسا : على المخرج أن يعرف كيف يضبط الوقت ويتحكم في الزمن ، ويضغطه من خلال استبعاد أي لقطة تكون غير مفيدة في المعنى ، أو ليست قوية التأثير . فكل لحظة غير مهمة يجب أن تحذف ويستغنى عنها . " ويستطيع المخرج أن يكرر أية لحظة في الفيلم عندما يرغب في ذلك – تماما – كما يستطيع المؤلف الموسيقي أن يكرر نغمة أو جملة أو لحنا ، حينما يرغب في ذلك ، وهذا أسلوب لا شك في قوته "([1]). وهذا يتطلب من المخرج براعة وحكمة .

---

[1] – توجيه الممثل في السينما والتلفزيون ، جوديث ويستون ، ص٥٢ .

[1] – دينامية الفيلم ، ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي ، ص٦٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سابعا : وعلى المخرج إجمالا أن يكون ملما بالقدر الكافي عن كل النواحي الفنية والتقنية اللازمة لمهنته ، والتي تجعل كل من يعمل معه يقتنع به ويثق به . " وكان هناك – وما زال – مخرجون ضعفاء ومخرجون أقوياء ؛ مثلما كان يوجد ملوك ضعفاء وملوك أقوياء ، ولكن تاريخ السينما مثل تاريخ الملوك ؛ يهتم بمن تولى الحكم لا غير ، بالإضافة إلى من حكم فعلا .. فالمخرج القوي يفرض شخصيته الخاصة على الفيلم ، والمخرج الضعيف يسمح لشخصيات الآخرين بالجموح "([1]).

علاقة المخرج بالنص :

نظرا لأن عملية صناعة وإبداع الفيلم هي عملية جماعية ، ويشارك فيها عناصر متعددة ، وكلها ترتبط بالمخرج بصورة مباشرة لتشكل جزءا من عملية الإخراج ؛ لذا يصبح من اللازم تتبع أهم هذه العلاقات المساهمة في صناعة الفيلم ، والتي تبدأ بكاتب السيناريو ، وتنتهي بتسليم النسخة النهائية من العمل للتوزيع . " ومسؤولية المخرج الرئيسة هي أن يروي القصة ، وهي حق مقصور عليه ، ويعني هذا البحث عن بناء للسيناريو ، وإعداد للأحداث بحيث تبدو مفاجئة ، ولا يمكن تجنب حدوثها "([2]).

وتبدأ علاقة المخرج بكاتب النص منذ طرح الكاتب للفكرة الأولى للعمل على ورق ، أو حين يقدّم الكاتب نصا مكتوبا كاملا للمخرج للتنفيذ ، أو أن يسلم للمخرج من خلال شركة الإنتاج ، أو الاستديو ، أو أي طرف آخر مخول . وبعد أن يتم الانتهاء من وضع السيناريو على الورق ، وإجراء التعديلات المطلوبة ، وتبدأ مرحلة تحويله إلى صور ؛ يصبح المخرج هو سيد الموقف ، وينتهي دور الكاتب ، وهذا ما دفع بعض الكتاب الذين يرفضون أن تخضع أعمالهم لتعديلات ورؤى المخرج ؛ إلى أن يقوموا هم بأنفسهم بإخراج أعمالهم ، وأن يتحولوا من الكتابة إلى الإخراج ، من أمثال (شرادر وأوليفر ستون) و(رأفت الميهي وبشير الديك) .. وغيرهم . " وحين يسيطر المخرج على الفيلم ، تصبح السينما أقرب إلى أن تعكس الهوية الشخصية لفنان وحيد .. وإن تاريخا للسينما يمكن أن يتحدد في حدود المعقول ، بتاريخ لمخرجين سينمائيين "([1]). وأفضل المخرجين هم الذين يصنعون أفضل الأفلام ، والمخرج الجيد

---

[1] – أفلام ومناهج ، نيكولز ، ج٢ ، ص٥٥ .

[2] – توجيه الممثل ، جوديث ويستون ، ترجمة أحمد الحضري ، ص١٦ .

[1] – أفلام ومناهج ،بيل نيكولز ، ج٢ ، ص٤٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يكتشف من خلال عمله ، فالفيلم الجيد يكون وراءه مخرج جيد ، وحين نشاهد فيلما جيدا نسأل من أخرجه ؟ .

وفي العقود الأخيرة ، فإن معظم الرؤى والتصورات الفنية والفلسفية صارت كلها تتبع 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 ، وفك 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 "([1]).

ومن خلال علاقة المخرج بالكاتب ، برزت هناك في تاريخ السينما ، 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 "([2]).

المخرج وصناعة اللقطة والتكوين :

للتكوين في فن السينما قواعد أساسية ينبغي مراعاتها – وسيتم عرضها بشكل موسع في مبحث لاحق – لكن هذه القواعد ليست مقدسة ، لكن المخرج قد يكسر هذه القواعد عن قصد بهدف تأكيد انعدام التوازن ، ويوظف ذلك في خدمة الهدف والمضمون الدرامي ، والذي يعد العامل الحاسم في التكوين في السينما . " والعين الإنسانية عندما تشاهد صورة ، تحاول أن تؤلف بشكل آلي بين العناصر التشكيلية الرئيسة للتكوين ، وتجعل منها كلا موحدا ، وتستطيع العين أن ترى ما يقرب من سبعة ، أو ثمانية عناصر منفصلة من التكوين في وقت واحد . ولا تتحرك العين على سطح الصورة بشكل عشوائي ، وإنما تقاد إلى مساحات معينة بشكل

---

[1] – أفلام ومناهج ، نيكولز ، ج١ ، ص٢٨٧ .

[2] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص٢٤٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متتابع "([1]). والمخرج يحقق هذا التتابع في نظرة المشاهد للصورة ؛ عن طريق التباين (Contrast) وهو المساحة التي تنجذب إليها العين المباشرة . ويتحقق ذلك من خلال بروز لون عن بقية الألوان داخل اللقطة . وأهمية التباين ترتبط في الغالب بالأهمية الدرامية للصورة . فلعبة صغيرة تأخذ حيزا ضئيلا داخل الصورة قد يكون لها الأهمية الأكبر داخل السياق الدرامي في ذهن المتفرج ؛ رغم جمال التكوين .

بعض المخرجين يلجأ إلى استخدام الحركة ؛ كي يقود عين المشاهد في خلق عنصر التباين ، وإن كان هذا يشكل عنصر ضعف لدى المخرج ؛ فهو بحاجة إلى تنويع أساليب التباين . ولا بد للعين أن تأخذ وقتها لإدراك عناصر التكوين ؛ وإلا أصاب المتفرج التشويش ، وإن كان هذا التشويش يلجأ إليه المخرج في أداء المعارك ، للإيحاء بسرعتها وشراستها ، وتغطية الطبيعة المصطنعة لها .

والمخرجون يستخدمون جميع قواعد التكوين ولغته ؛ من خطوط وأشكال ، وأحجام وكتل ، لإعطاء التوازن للصورة الفيلمية ، أو عدم التوازن وفقا للمضمون الدرامي . والمخرج يلجأ في تكوين الصورة إلى تركيب تشكيلاته على ثلاثة مستويات :(أمامي – وسط – خلفي) ؛ ليعطينا الإحساس بالعمق وتغيير نوع التباين . وعلى المخرج أن يسأل نفسه ؛ أي اللقطات يريد أن يستخدم ؟ وما هو كم التفاصيل التي يجب أن يضمها الإطار ؟ وما هو بعد الكاميرا عن الموضوع ؟ لأن الفراغ أو العمق له أثر كبير في تكوين الكادر ، وهو وسيلة تعبير ، فلكل شخص مساحة من الفضاء يعتبرها شخصية ، وكلما اقترب منه أحد داخل هذه المساحة كان اعتداء عليه ، وهذه المساحة تكبر وتصغر بحسب مكانة الشخص وسلطته ، فالمدرس في الفصل يشغل حيزا أكبر من الفضاء بالنسبة للتلاميذ . فكمية الفراغ التي تشغلها الشخصية ترتبط بأهميتها الدرامية . ويدخل في هذا الإطار تحديد المخرج لنوع اللقطة المستخدمة ، لكي يوصل من خلالها التأثير الدرامي للمشهد . فالسياق الدرامي هو العنصر الأساسي في اختيار اللقطة ، أو في استخدام الشكل المفتوح ، أو الشكل المغلق للقطات ، والذي يبرز مقدرة الفنان الحقيقية في تطويع الشكل المناسب ، الذي يخدم المضمون الدرامي للعمل . " وإن الالتزام بالتقاليد الفنية لا يعني الوقوع في أسرها ، فتاريخ الفن ؛ هو تاريخ تحرر الفنان الدائم على تلك التقاليد والقواعد "([1]).

---

[1] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص٢٦٦ .

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢٧٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن أهم ما يفكر به المخرج عند تنفيذ اللقطة هو علاقة اللقطة بما يسبقها ، وبما يليها مباشرة لتحقيق السلاسة والتطابق ، وبالأخص عندما تكون اللقطة جزءا من مشهد متكامل . ويلجأ المخرج إلى مجموعة من الوسائل لوصل هذه اللقطات ، نذكر منها ما أورده الناقد (علي أبو شادي) في كتابه (سحر السينما)([1]) وهي :

١- الوصل أو القطع المطابق : ويعني أن نهاية لقطة وبداية اللقطة التي تليها تشتركان في إظهار عنصر ما . سواء كان الممثل أو حركة مستمرة .. أو قطعة إكسسوار .

٢- الفصل بين اللقطات : ويعني اختلاف موضوع اللقطة الأولى عن موضوع اللقطة الثانية ؛ مثل القطع من ممثل (أ) إلى ممثل (ب) إلى (الصحراء) . على أن يتم تنفيذ هذه الوصلات بدقة ومهارة ، لضمان تسلسلها وتطابقها ، لتوهم المشاهد بالاستمرار . وأهم عناصر التطابق في هذه اللقطات : تطابق الحركة وإيقاعها مع مراعاة الاتجاه والسرعة . وتطابق النظرة والمحافظة على اتجاه الممثل في هذه النظرة حين تغير اللقطة من حجم إلى آخر .

ولكي يحقق المخرج أكبر قدر ممكن من السلاسة ؛ فإن عليه أن يراعي أن يبدو الانتقال مريحا لعين المشاهد . وأن يراعي مبادئ التكوين المتعارف عليها ؛ كالاحتفاظ بنقطة الانتباه الرئيسة في المنطقة نفسها من إطار الصورة ، وتغيير حجم الكادر عند القطع للقطة جديدة ، وتغيير زاوية الكاميرا . وفي لقطة الحركة المتصلة عليه أن يتجاوز في التصوير نقطة النهاية (أ) ، وأن يبدأ اللقطة (ب) من مكان يسبق القطع ليتم وصل الحركتين بصورة صحيحة عند الوصل . " ومن المتعارف عليه كقاعدة عامة ، أن كل لقطة في الفيلم ، يقوم المخرج عادة بتحديدها وتكوينها ، وأن المصور يقوم بتنفيذها تحت إشراف المخرج وتوجيهاته .. وعلى المخرج مهمة تكوين كل لقطة ، من هذه اللقطات المنفصلة ، وهي مهمة غاية في الأهمية "([2]).

على المخرج أن يقوم بعمل مجموعة من اللقطات التفصيلية أو الاحتياطية ، والتي لم ترد في السيناريو خشية حدوث بعض العقبات أثناء علية تركيب الفيلم في المونتاج . ورغم أن المصور هو الذي يقوم باللقطة ؛ إلا أن تصميمها وتكوينها الأساسي يقع على عاتق المخرج ؛ ولذا فعلى المخرج أن يكون ملما بالحد الأدنى من المعلومات الخاصة بالتصوير والعدسات ، والاثنان يتبادلان وجهات النظر لتحقيق أفضل صورة للقطة . ومدير التصوير هو الذي يضع

---

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص٢٥٦ .

[2] – ديناميكية الفيلم ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي ، ص٩٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اللمسات النهائية فيما يتعلق بتوازن التكوين ، وتأثير الإضاءة . ولا بد من وجود توافق بين المخرج ، ومدير التصوير ليستطيع الأخير أن يعبر بمصداقية عن رؤية المخرج ، ويوصلها بأكبر قدر من الإتقان . والمخرج هو المسئول عن المحتوى الأيديولوجي للقطة ، وهو يلجأ إلى الاستعانة بالعلاقة بين اللقطات ، وترابطها ليوصل لنا انطباعه وأفكاره .

وعلى المخرج أن يراعي البساطة في تكوين لقطاته ، ولا يحاول أن يجعل منها لوحات فنية ، المهم أن توصل المعني بوضوح إلى المشاهد وبسهولة دون عناء ؛ لا أن يأخذه بالشكل فينسيه المعنى . وأن يأخذ في اعتباره الحركات التي توضح المعنى . ومن الممكن بطبيعة الحال استخدام الرمزية ، ولكن دون إكثار ، وذلك بحسب الفيلم وأسلوبه .

المخرج والجمهور : علاقة المخرج بواقعه وبالجمهور :

كلنا يعلم أن العمل الفني (الفيلم) لا يكتسب قيمته إلا من خلال عرضه على الجمهور، وطبيعة حجم المشاهدة ونوعها هي التي تحدد نجاح هذا العمل أو فشله ، ومن هنا فإن صانع الفيلم يعمل وهو يضع نصب عينيه جمهور المتلقين . فالجمهور هو من نصنع العمل الفني من أجله ، ونسعى من خلاله إلى استقطاب أكبر عدد ممكن من المشاهدين ، ومن هنا فلا بد أن يكون صانع العمل على علم بسيكولوجية المشاهدة ، وكيفية التعامل مع هذا الجمهور ، واستقطابه ، وعلاقتنا في السينما والتلفزيون تبدأ مع الجمهور بعد الانتهاء من تجهيز العمل ، ومن تم إيصاله إلى دور العرض ليشاهده الجمهور .

وعلينا أن نعي أن هذا الجمهور هو جمهور منوع الأعمار والأجناس والثقافات ، وأن ما يجمعه فقط هو رغبته في مشاهدة العمل ، وهذا الجمهور لن نستطيع كسبه ما لم نقدم له فيلما يلامس عاطفته ووجدانه ، ويحترم عقله وتفكيره ، ويتميز بالمقومات الفنية اللازمة التي تضفي عليه طابع التشويق والإثارة والجذب . وأي عمل لا ينجح في إثارة المشاهد ، ويجذبه بصورة جدية ليواصل المشاهدة من بدايته وإلى نهايته مهما كان نوع الفيلم ؛ يعتبر عملا فاشلا حتى ولو كان جيدا من الناحية التقنية . فالأعمال الفنية سواء منها اليدوية والخيالية " هي وثائق تاريخية ، وعليه قصد منها أن تعكس الزمان والمكان ، والمجتمع الذي أنتجت فيه .. وعلى أي حال يجب أن لا يغيب عن الذهن أنه بالاستفادة من الأعمال الفنية بهذه الطريقة نحن نتعامل معها من وجهة نظر محدودة وثانوية ؛ لأنه من الواضح أن الفنان لا يقصد أساسا إلى إنتاج وثيقة تاريخية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولكنه يقصد التعبير عن شيء ؛ يشعر بأن أفضل شكل لهذا التعبير سيكون من خلال وسيطه الفني . ويعتمد الجزء الأكبر من أهمية عمله على أصالة ما يود قوله "([1]).

واهتمامات المخرج الشخصية تنعكس في الفيلم وتتحول من الشخصي إلى العام ، وهناك أوقات يكون من العار على الإنسان الذكي أن يغيب عنها ، أو أن يتجاهلها في أعماله . والمخرج الإيطالي أنطونيوني يرى أن : " على صانعي الأفلام أن يعكسوا دائما الزمن الذي يعيشونه . ولا يكون ذلك بالتعبير ، وتأويل الأحداث بأكثر أشكالها مباشرة ومأساوية ، وإنما بالتقاط تأثيرها علينا ؛ بحيث نكون صادقين مع أنفسنا ، شرفاء وشجعان مع الآخرين "([2]). وإذا كنا صادقين فستعبر أفكارنا إلى الآخرين إن عاجلا أو آجلا . المهم أن تقال القصة بضمير حي بليغ ، يفيض عاطفة . والأفلام الجيدة هي التي تنقل جوهر الحقيقة دون أن تفقد قوة إقناعها ، وتنظر إلى الأشياء كما هي في الواقع لا من الخلف أو الأمام ، وإنما وجها لوجه .

ومن هنا يتوجب على المخرج : أن يولي أهمية كبيرة للعلاقة مع الجمهور ، وأن يكون صادقا معهم ويعبر بأمانة عن واقعهم . وأن يراعي : آليات جذب المشاهد من خلال توفير مجموعة من العوامل التي يمكن لها أن تثير اهتمام المشاهد . كأن يخلق نوعا من التعاطف بين المشاهد وشخصية أو أكثر داخل العمل ، وتعميق إحساسه بالمشاركة الوجدانية . وأن يجعل المشاهد يجد نفسه في العمل سواء كليا ،أو جزئيا من خلال شخصيات العمل في خصالها ، أو أمانيها ، أو ظروفها ، وأن يخلق نوعا من التوحد بين المشاهد وشخصيات العمل . وهذا بالطبع دور يجب أن يبدأه كاتب السيناريو ، وأن يراعي المخرج تأكيده من خلال وسائل التنفيذ التي يستخدمها في إخراج العمل .

" وهناك عوامل أخرى تثير اهتمام المشاهد كالإحساس بالرعب ، أو دغدغة المشاعر الحسية .. أو التقبل العقلاني ، أو حتى (الرفض المتحفز) ، أو مجرد الألفة حيث يدور العمل حول شخصيات ، (أو أحداث) تشاكل أخرى مألوفة لديه ، ومقبولة منه دون ابتذال .. وهكذا . ومهما كان السبب فهو في كل الأحوال مشارك إيجابي في العمل إلى حد بعيد "([1]).

---

[1] – وجهات نظر حديثة في تاريخ الفن الغربي ، دبليو . ايوجين كلينبارو ، ترجمة خالد الحمزة . المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ؛ ٢٠٠٢ ، ص٣٣ .

[2] – بناء الرؤية ، ميكيل أنجلو أنطونيوني ، ص١٨ .

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج١ ، ص١٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد أتاحت أساليب التصوير للمخرج إمكانية عرض الموضوع للمتفرج من زوايا مختلفة ؛ حيث أن حركة الكاميرا ، وأساليب التقطيع تعرض للمشاهد اللقطة من وجهات نظر مختلفة ، مما يبقي المشاهد في حالة إثارة مستمرة ؛ عبر نقله إلى أماكن مختلفة في ذات اللحظة ويحرره من قيود المكان . ومهم أن يقوم المخرج بجذب انتباه المتفرج إلى أهم عناصر الكادر في أي لحظة ؛ من خلال التصميم المدروس للعناصر البصرية داخل الكادر ، وذلك عبر تغيير وضع الكاميرا ، ووضعها على مسافة مناسبة من الموضوع ، أو تغيير نوع العدسة من لقطة إلى أخرى ، وتغيير البعد البؤري للرؤية . ومن أهم العوامل التي يمكن أن يستخدمها المخرج لجذب انتباه المتفرج هي :

١. **الحركة :** وهي من أهم عناصر الجذب ؛ بل هي الفيلم نفسه . وتأتي الحركة من حركة الكاميرا ، أو الشخصيات داخل الكادر ، أو الاثنين معا ، المهم أن تكون مبررة وسلسة .

٢. **الإضاءة :** فالموضوع المضاء جيدا واللون الفاتح يجذب المشاهد أكثر ، واستخدام التباين في الإضاءة يجعل نظر المشاهد يتجه نحو النقطة المضاءة أكثر .

٣. **تحقيق التوقع :** فالفيلم الناجح يقدم للمشاهد محتوى من المشاعر ، ولذلك يجب أن تتداعى الأحداث الدرامية في سياق العمل بمبدأ السبب والنتيجة ، والذي يخلق التوقع لدى المتفرج لما يمكن أن يحدث ، وهذا يعمق شعور المشاهد بالمشاركة . وهناك أشياء تساعد المخرج في خلق التوقع المطلوب لدى المتفرج كالتشويق ، والمفاجأة ، والعنف ، والفكاهة ، لأنها تؤثر في مشاعر المتفرج مباشرة ، بالإضافة إلى : مشاهد الحوار الديناميكية ، والبداية المتأخرة / النهاية المبكرة ، والحفاظ على حيوية الكادر من خلال الحركة المستمرة ، والبعد عن التكرار .

وهناك بعض الخدع التي يلجأ إليها المخرج لخلق حالة شعورية معينة لدي المتفرج مثل : القسوة ، والرومانسية ، والخطر ، والقلق الغامض ، والإحساس بالذنب ، ومرور الزمن . ولكن أهم ما يجب أن يقوم به المخرج تجاه المتفرج هو استخراج الأداء الجيد من الممثلين داخل العمل ، فالمتفرج يمكن أن يغفر للمخرج كل الأخطاء الفنية حين يكون الأداء التمثيلي مؤثرا ومقنعا .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المخرج والممثل :

في الغالب عند البدء بتنفيذ العمل يختار المخرج ممثليه ممن يرى أنهم مناسبون ، ولديهم القدرة لأداء شخصياته داخل النص . والممثل في الفيلم ينطبع بطابع وأسلوب المخرج في طريقة الأداء ، وأسلوب نطقه للحوار . وعلاقة المخرج بالممثل علاقة معقدة ، وتختلف من مخرج إلى آخر ، خاصة بعد أن أصبح المخرج المعاصر هو الوحيد الذي يملك الرؤية الكاملة للفيلم ، وأصبح يفرض هذه الرؤية على الممثل ؛ حتى أصبحت المقولة المشهورة على لسان الممثلين : (إنني فعلت ما أراده المخرج) . وصار الممثل يؤدي كل مشهد على حده دون أن يفهم الفيلم ككل . " ومن أشهر الممثلات في هذا الصدد الممثلة الإيطالية (مونيكا فيتي) ، بطلة ثلاثية (المغامرة ، الليل ، الخسوف) للمخرج الإيطالي (ميكيل أنجلو أنطونيوني) ، فهي تقول : أنها أدت ما أراده أنطونيوني في كل لقطة ، وكما يريد دون أن تفهم عما يكون الفيلم .. وهي نفس كلمات الفنانة (يسرى) عن أدوارها في ثلاثية شاهين (إسكندرية ليه ، حدوتة مصرية ، إسكندرية كمان وكمان) "([1]). والمخرجون في التعامل مع الممثل أنواع :

فمنهم من يعتمد على فهم الممثل الواعي والعميق لدوره ، وللفيلم ككل ، ويظل يناقش الممثل في دوره حتى يشعر بفهم له ، ومعرفته لكل عناصر الفيلم . وعلاقة المخرج بالممثل من أهم العلاقات في عمل الفيلم ، ونسبة كبيرة من نجاح العمل ترجع إل هذه العلاقة ، ونجاح الممثل في أداء دوره . لذلك يجب أن يحس الممثل بالأمان في تعامله مع المخرج ؛ لأن المخرج : هو الذي يستطيع أن يوصل الممثل إلى الجمهور من خلال إظهار أدائه بالطريقة المناسبة ، فاختيار زاوية معينة وصحيحة في التصوير ، أو عدسة معينة يمكن أن يغير مظهر الممثل إلى حد كبير ، وخاصة في اللقطات القريبة . " وإن سطرا واحدا يلقيه الممثل والكاميرا فوق رأسه ، يختلف معناه كلية عن السطر نفسه حين يلقيه والكاميرا مواجهة له . والمخرج وحده هو القادر على الحكم على مثل هذه الأمور ، وليس الممثل "([1]). وهذا ينطبق على طبيعة الأداء الصوتي كذلك . فالممثل لا يعطي انتباهه لهذه التفاصيل لكن المخرج هو الذي يفعل .

وعلى المخرج أن يعي أن هناك من الممثلين من يحب الإطراء والتملق ، والبعض يحتاج إلى الحسم في المعاملة ، لذا عليه في موقع التصوير أن يحاول أن يكون أبا للجميع . وكذلك المخرج نفسه بحاجة إلى الإحساس بقدر من الأمان ؛ لذا يلجأ المخرج للاعتماد على ممثلين

---

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢٦١ .

[1] – بناء الرؤية ، أنطونيوني ، ص٤٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محترفين . وبعض المخرجين الجدد يشعر بالرهبة أمام بعض الممثلين الكبار ؛ لكن هذا يجب أن يدفعه إلى الإجادة لا إلى الرهبة . ونظرا لأن المخرج يخلق أدوار الممثلين في الفيلم ؛ فإن هذا يمكنه من دفع ممثلين غير محترفين أمام أعظم الممثلين ، ويظهروا بشكل قوي ولائق . فهم غير مطالبين بتجسيد الشخصية التي يؤدونها ، إنما يطلب منهم فقط أن يعبروا عن أنفسهم ببساطة .

والمخرج عليه أن يشرح رؤيته للمثل ويترك له الفرصة للرجوع إلى مصادره الخاصة للوصول إلى أفضل الطرق لتجسيد الشخصية ، ومن تم الاتفاق معا على أفضل أداء ، على أن يتكون الكلمة الفصل للمخرج وحده . " ويستطيع المخرج أيضا أن يقوم بإمداد الممثل بالجزء الجوهري من مفهوم فنه . أي يرسم الشخصيات نفسها التي يتم تمثيلها . ويجب على المخرج أن يقوم بتفسير المفهوم المحدد لكل لقطة للمثل في الفيلم . ويجب أن ينقل للممثل مفهومه الفعلي الخاص للشخصية .. ليقوم الممثل بتمثيلها "([1]).

وعلى المخرج أن يراعي هذه العلاقة مع الممثل ؛ لأن تغيير الممثل أثناء العمل يكلف تكاليف باهظة ؛ لأنه سيتم إعادة المشاهد التي صورها مرة أخرى بممثل آخر . وفي مثل هذه الظروف يجب على المخرج أن يتحول إلى معلم ، وعليه أن يبحث عن أفضل الطرق لتحفيز الممثل للحصول على أفضل أداء لديه ، وتوجيه الممثل بإسلوب يشجعه على أن يكون إيجابيا ومطورا لأدائه .

" والتمثيل 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 "([2]). (فجريفيث) مثلا : نجده يتعمد إخفاء الحقائق التي تخص مصير الشخصية عن ممثليه . في حين نرى (جوزيف فون سترنبرج) كان يعلم ممثليه كيفية التمثيل . ولكن علينا أن نعرف أن المخرج مهما أوتيَّ من موهبة وعبقرية ؛ فإنه لا يمكن أن يعلم الممثل أصول فن التمثيل أثناء العمل وإخراج الفيلم ؛ لأن هذا سيستغرق منه وقته كله . ولكن المخرج عليه أن يتمتع بالموهبة في قيادة وتوجيه ممثليه ، والقدرة على إظهار ما يتمتع به الممثل من مزايا ومواهب ، والاستفادة منها إلى أقصى حد ممكن . والمخرجون في تعاملهم مع الممثل ينتهجوا وحدا من منهجين :

---

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٢٧ .

[2] – دينامية الفيلم ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ص١١٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأول : يؤمن بأن المخرج عليه أن يوضح للممثل كل شيء ، فنرى المخرج الإيطالي (فريد زينيمان) 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]).

الثاني : يرى أن على الممثل أن ينطلق من ذاته ، وأن لا يعطى إلا الحد الأدنى من التوجيهات . فنرى أن الإيطالي (أنطونيوني) يجد نفسه في موقع معاكس لـ(زينيمان) فيقول : " 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 ، لكنني 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 .

فالمخرج عليه أن يتبع عقله لكن الممثل عليه أن يتبع غريزته . وليس من الضروري أن يرهق المخرج عقول ممثليه ، ولكن فليدعهم ليستعملوا فطرتهم . وعلى المخرج أن يواجه مشكلة خلق الانسجام بين الاختلافات لانتماء 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 "([1]).

---

[1] – بناء الرؤية ، أنطونيوني ، ص١٠ ، ص١١ .

[2] – بناء الرؤية ، أنطونيوني ، ص١١ .

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٢١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والممثل السينمائي لا يحتاج أن يفهم كل شيء ؛ " بل يحتاج أن يكون .. قد يقول المنطق أنه لكي تكون لا بد أن تفهم . ولكن الحال يختلف هنا ، وإلا لكان أذكى الممثلين أفضلهم . لكن الواقع غالبا ما أثبت العكس "([1]). فالممثل الذكي حتى يكون ممثلا جيدا يبذل جهدا ثلاثة أضعاف الممثل العادي ؛ لأنه يحاول أن يأخذ كل شيء في اعتباره ، وهنا هو يدخل إلى حدود ليست حدوده ، ويخلق لنفسه عوائق هو في غنى عنها . فالممثل عليه أن يعمل على الصعيد الخيالي لا النفسي لأن الخيال عفوي . وعلاقة المخرج بالممثل علاقة صعبة ، فالممثل لا يدين للمخرج سوى بشرح الطبيعة العامة للشخصية ، ومن الخطورة بالنسبة للمخرج مناقشته في التفاصيل .

وعلى المخرج أن يحرص على عفوية الممثل لا ذكائه ، وأن يقوم بالإيحاء له بالأشياء لا أن يقدم له المبررات . وعليه أن يعرف كيف يطلب من الممثل ما يريد ، وأن يميز بين الصالح وغير الصالح مما يقدمه الممثل . فأهم ما يميز المخرج هو مقدرته على الرؤية ، وهي مهمة في التعامل مع الممثلين . والمخرج هو الذي يجب أن يقرر وضعية وحركة الممثل ، وطريقة أدائه الصوتي . " فالممثل هو بشكل من الأشكال حصان طروادة في قلعة المخرج .. "([2]). والمخرج الذكي هو الذي يجد طرق مختلفة لتقود الممثل بسلاسة إلى الأداء السليم ويقوم بتصحيحه ببراءة لا تثير شكوكه . وهذه الطريقة تسمح للمخرج بالحصول على نتائج جيدة مع الممثلين غير المختصين ، ولكنها أيضا تصلح للمحترفين . وعلى المخرج أن يستمع للممثل حين يتحدث ولو كان مخطئاً ، وأن يحاول أن يوظف بعض أخطاء الممثل في الفيلم ؛ لأنه قد يكون من أكثر الأشياء عفوية قام بتقديمها الممثل .

والمخرج هو صاحب الحق الكامل في تأطير المشهد ، ووضع الممثل في الكادر . والمخرج وحده – لطبيعة موقعه – ومعرفته الكاملة بالنص هو القادر على تحديد حجم الانفعال المطلوب في أداء الممثل وطريقة تمثيله ؛ لذلك يتوجب على الممثل أن يسلم للمخرج فيما يطلبه ، وألا يحاول اختلاق حركات زائدة ، أو يضخم من انفعالاته لأنه ليس على المسرح ؛ إنما أمام كاميرا في لقطات محدودة الإطار ؛ ومن هنا يتوجب على المخرج أن 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

---

[1] – بناء الرؤية ، أنطونيوني ، ص٥٣ .

[2] – بناء الرؤية ، أنطونيوني ، ص٥٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مائلة تختلف عن نفس الجملة حين يقولها مواجهة ، أو بشكل جانبي حيث تكتسب قيمة ومعنى مختلفين "([1]).

والمخرج يمكنه أن يساعد الممثل في تقبل الجمهور له من خلال عملية التوليف ، لأن التركيب القوي للفيلم والمتوازن ، يظهر قدرات الممثل ، ويظهره للجمهور بصورة مشرقة وأداء قوياً . وكذلك المخرج وحده هو الذي يحدد حجم اللقطة ، ومتى تتحرك الكاميرا ، وطبيعة اللقطة ، ونوع الإضاءة .. وغيرها من الأمور التي تظهر أداء الممثل وتقدمه للجمهور . وتكمن الصعوبة لدى المخرجين في قيادة الممثلين غير المحترفين ، أو غير الممثلين ؛ لأن تدريبهم يستغرق وقتا طويلا ، إلا أن المخرج يلجأ إليهم لأنهم لا يمثلون ، وإنما عفويين في أدائهم ، ويعرضون أنفسهم بشكل طبيعي ، وهذا يضفي مصداقية على العمل لأن الدور الذي يسند إليهم هو امتداد لحياتهم الطبيعية . ونفس المشكلة مع الأطفال ، فالأطفال – عموماً – " يمثلون مشكلة للمخرج حين يطلب منهم التمثيل ، فالطفل يملك قدرات تلقائية عالية ما دام قد تخلص من خجله أمام الكاميرات ، ويمكنه أداء أعقد المشاهد في بساطة ، وفي ذات الوقت يعجز عن إعادة اللقطة بنفس الدقة ، أو إعادة التعبير كي يتم تصويره في لقطة مكبرة "([2]).

وترى (جوديث ويستون) في كتابها (توجيه الممثل) : أن التمثيل والإخراج مهنتان مختلفتان إلى أقصى حد ، وهي مقتنعة تماما ؛ " بأنه 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 "([3]). وهي من ثم توجه نصيحتها للمخرج بأن يكون هو رأس الأمر ، وأن يملك زمام زمام المبادرة والقرار ، فتقول : " أنت أيها المخرج الشخص الذي يمكن أن يقول ، والذي يجب عليه أن يقول : نعم هذا على ما يرام (إطبع) ، أو (لا) ، (فلنصور هذا مرة أخرى) . إنها مسئولية ضخمة ، ومن الصعب على أي مخرج لم يسبق له التمثيل أن يقدره حق قدره . أنت الوصي ، أنت الشخص الذي يمكنه أن يقول كان العمل جيدا بالقدر الكافي . عليك أن تتأكد من أن العمل جيد ، وأن الممثل يبدو جيداً . وبالتالي عليك أن تعرف ما هو العمل الجيد ، وما هو خلاف ذلك "([1]).

---

[1] – بناء الرؤية ، أنطونيوني ، ص١٠ .

[2] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص٢٦٤ ، ص٢٦٥ .

[3] – توجيه الممثل ، جوديث ويستون ، ترجمة أحمد الحضري ،ص١٥ .

[1] – توجيه الممثل ، جوديث ويستون ، ص١٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أساليب الإخراج وقواعده :

لكل فن من الفنون خصائصه ومميزاته ، ولكل فنان أسلوبه الخاص والمميز ، والمخـــرج بوصفه فنانا ؛ فإنه يمكن أن يكون له أسلوبه في صناعة هذا العمل . فالمخرج فنـــان خـــلاق ، وهو بالتأكيد صانع الفيلم ، وهو صاحب الرؤية ، وهو الذي يمنح الفيلم قوته وأسلوبه ، وتميزه وشخصيته ، وهو الذي ينظم العلاقات بين محتويات العمل ويرتب الصور وفق سياق مدروس .

وهناك مجموعة من العناصر التي يمكن أن تحدد أسلوب المخرج وقد فصـــلها الكاتـــب (علي أبو شادي) صاحب كتاب (سحر السينما)([1]) نذكر منها :

١- اختيار مادة الموضوع . ٢- بناء السيناريو . ٣- الصورة (التكوين ، الإضـــاءة ، حركة الكاميرا ..) . ٤- أداء وتوجيه الممثلين . ٥- المونتاج (التقطيع والوصل ، ســـرعة الإيقاع ، التواصل ..) . ٦- استعمال العناصر الأخرى (الموسيقى ، المؤثرات الصـــوتية ، المؤثرات البصرية .. وغيرها) .

لكن إن ما يثير الدهشة حقا " أن العديد من صانعي الأفلام الراديكـــاليين يلجـــأون إلـــى القوالب الجامدة ، والتقليدية غافلين عن التجارب الهامة ذات التأثير العميق ، والتي يقـــوم بهـــا فنانون جادون .. يحاولون دمج المضامين الجديدة بالأشكال الجديدة منطلقين من مفهوم أن كـــل مضمون جديد يقتضي بالضرورة شكلا جديدا "([2]).

وفي رسالة بعث بها المخرج الروسي المشهور (ليونيد تروبرج) في سبتمبر ١٩٣٦ إلى (د . و . جريفيث) وقد ورد نصها في كتاب (علم السينما الأمريكية ، لجريفيث) يقول : " إن قواعد حرفية الفيلم التي نمارسها اليوم ، هي القواعد والأصول التي نجدها في أعمال (ديفيـــد وورك جريفيث) ، الذي أخرج عدة أفلام بين عامي ١٩١٤ و ١٩٢٥ ؛ مثل (مولـــد امـــة – ١٩١٥ ، والتعصب ١٩١٦) .. وهي أفلام خالدة لم يتفوق عليها أي فيلم حتى الآن ؛ من حيث الابتكار الكامل في الشكل ، والقدرة البارعة في التعبير السينمائي "([1]).

وهذه الروائع اعتمدت بدورها على تجارب الرواد الأوائل واكتشافاتهم ، كاستخدام القطة القريبة لدى (أدوين برورتر) في فيلمه المشهور (ســـرقة القطـــار الكبـــرى – ١٩٠٣) ،

---

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢٧٧ – ص٢٨٦ .

[2] – السينما التدميرية ، فوغل ، ص١٠٩ .

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص٣٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واستخدام التوليف المتوازي في فيلمه (يوم في حياة جندي مطافي – ١٩٠٢) ، واستخدام (ميليميه) الفرنسي لتقنية التداخل والاختفاء . واستخدام الأفلام الألمانية ١٩٠٨ للكاميرا المتحركة .ولكن لا أحد ينكر دور جريفيث في الابتكار والقدرة على التعبير السينمائي ، وقد كانت إبداعاته هي الدعامة الأساسية التي قامت عليها مبادئ الفيلم في العصر الحديث . وقد أثرت أعماله على المخرجين في جميع أنحاء العالم ؛ حتى أن الرواد الروس أمثال (إيزنشتين و بودوفكين) قاموا بدراسة أفلامه بعناية قبل أن يقوموا بإخراج روائعهم .

ولكي يحقق المخرج لنفسه أسلوبا مميزا ، وبصمة واضحة قي مجال العمل الفني فلابد أن يكون له ثقافته الأدبية والفنية الخاصة ، وأن تكون له رؤيته الفكرية والسياسية للكون والحياة والمجتمع ؛ لتصبح لرؤيته معناها ، ولأفلامه رسالتها وهدفها الخاص والواضح . " وتعتمد الطريقة التي يظهر فيها المخرج موضوعه – إلى حد كبير – على الحركة الدرامية ، أو على موضوع الفيلم ، أو على الجمهور المعني بهذا الفيلم .. فلكل موضوع خصائص أخرى بالإضافة إلى خصائصه المادية "([1]). فتصوير عملية جراحية لطلبة الطب تختلف في أسلوبها عن تصويرها لمتفرجي فيلم للتسلية .

ويختلف المخرجون في أساليب عملهم أثناء تنفيذ العمل فمنهم :

١. 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 . فنجد – على سبيل المثال – المخرج الإيطالي (أنطونيوني) لا يقرأ ما سيصوره قبل التصوير على الرغم من أنه يعرف النص عن ظهر قلب ، ولكنه قبل التصوير يخلو إلى نفسه في الاستديو ويقوم بتجريب إمكانيات تحريك الكاميرا ، والسيطرة عليها من أجل تنظيم تتابع العمل من الناحية الفنية ، ونادرا ما يصور عدة نسخ للمشهد الواحد ، فهو لا يقوم بالتصوير إلا وهو متأكد مما يريد وليس لديه شك في وضعية الكاميرا ، ولا يحل مشاكل الكاميرا وهو جالس خلف المكتب ؛ بل يتعامل مع الكاميرا نفسها ، ويقوم بالتصوير حين يحتاج الأمر لذلك . ويقول : " أحد همومي 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

[1] – فنون السينما ، التلمساني ، ص٤٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 .. أحاول تصوير أفلامي ضمن هذا الخط "([1]). وقد رفع العديد من المخرجين المشهورين شعار الارتجال عند تصوير الفيلم السينمائي ؛ مثل (فيرتوف وجودار) . وقد نجح الكثير من أصحاب هذه التجارب في إنجاز أعمالهم السينمائية عملا بهذا المنهج . " كذلك من جهة أخرى ، غالبا ما تنشأ ظروف يواجهها حتى المخططون بالتحضير للتصوير ، تضطرهم إلى إيجاد الحلول الآنية العاجلة بما هي في حقيقتها ارتجال كذلك . كما أن طبيعة العلاقة التي يمكن أن تنشأ بين الكاميرا والواقع المرئي المطروح أمام عدستها ؛ يمكن أن تتيح تحقق هذه الإمكانية "([2]). والارتجال في التصوير السينمائي يتحقق على مستويين ؛ الأول ما يستجد طارئا أثناء التصوير رغم وجود الخطة المسبقة ، وهذا يتماشى مع ما ذهب إليه (بازان) حيث يقول : " أنه بينما نتعامل مع واحد فقط من جوانب شيء ما إلا أننا نعرف أن هذا الشيء يمتد وراء استخدام واحد له .. إننا دائما على وعي أن هذا الواقع يتجاوز ما خططنا له "([3]). ويكثر الارتجال خاصة في التصوير الخارجي ؛ حيث تطرأ على المخرج بعض الأفكار نظرا لتغير الطقس ، أو درجة الحرارة ، أو حركة الغيوم ، فيغير زوايا التصوير . لكن هذا الأمر قد يخلق إرباكات معينة للمخرج عند المونتاج ، والذي يعتمد على حتمية بناء تتابع اللقطات وهذا بدوره يحتاج إلى وعي وتصميم مخطط بدقة .

٢. 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 لها مغزى ، وغرض محدد يبينها ويبنيها صانع الفيلم . ولذلك فإن مثل هؤلاء المخرجين يقوم بالتصوير من خلال رسومات وإسكيتشات صغيرة على ورق . وهذا هو أسلوب مخرجين مشهورين مثل (كلير) ، والذي كان يقول بعد وضع التصور للفيلم على الورق : " أصبح الفيلم جاهزا ، لم يبق إلا التصوير "([1]).

---

[1] – بناء الرؤية ، أنطونيوني ، ص٨ .

[2] – النظرية والإبداع ، مذكور ثابت ، ص٢٧٤ .

[3] – نظريات الفيلم الكبرى ، ج . دادلي . أندرو ، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ؛ ١٩٨٧ ، ص١٥٥ .

[1] – بناء الرؤية ، أنطونيوني ، ص١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذا الأسلوب نراه عند (ميرلو بونتي) ، والذي يتشدد في وجوب الصياغة المنسقة في الفن ، ووجوب التشدد مع الذات فيقول : " ليس المهم في الفن هو الارتجال ، أو مجرد التعبير عن الذات بطريقة تلقائية (كما هو الحال لدى المصورين الأطفال) ؛ بل المهم هو الصياغة المنسقة ، والتعبير الإرادي المنتظم الذي لا يقوم إلا على الدقة والصرامة ، وروح التشدد مع الذات "([1]).

٣. أما الاتجاه الثالث من المخرجين ؛ فقد ذهب إل ضرورة استثمار خاصية إمكانية الارتجال المصحوبة بضرورة البناء كذلك ، فنرى أن مخرجا مثل (فلاهرتي) ي}كد 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 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 الآخر 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 .

المخرج ومساعدوه :

من أهم ما يميز فن الفيلم : هو ميزته الخاصة بأنه عمل جماعي ، بل إن أهم ما اتسمت به طبيعة الإنجاز التنفيذي له هي خاصية تقسيم العمل السينمائي ، 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] – فلسفة الفن المعاصر ، زكريا إبراهيم ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص١٨٣ .

[2] – النظرية والإبداع ، مدكور ثابت ، ص٣٧٧ .

[3] – النظرية والإبداع ، ثابت ، ص٣٧٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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]).

ويضم فريق العمل المساعد للمخرج مجموعات عمل نوعية تعمل كوحدات محترفة لتنفيذ العمل بالإضافة إلى مساعدي المخرج وإدارة الإنتاج ، وفريق التصوير ، وفرق التمثيل . منها وحدة الصوت ، وعمال التجهيزات الذين يحملون الكاميرات ، ويحركون (الشاريوه) والرافعات ، ينصبون المناظر ، وكذلك طواقم العاملين في الديكور ، والماكياج ، ومصففي الشعر ، ومصممي المناظر وغيرهم الكثير . والتعامل مع كل هؤلاء الأفراد ، وهذه المجموعات المختلفة والمتباينة التخصصات والآراء ؛ يحتاج من المخرج إلى شخصية قوية ، ووعي بما يريده ، وإدراك وفهم لقدرات الجميع ، وكيفية الاستفادة منهم من أجل التعاون ، وإنجاز الفيلم . والذي يحتاج إلى الكثير من التفاهم والحب لكي يتم إنجازه .

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 . وتبدأ مهمتهم منذ استلام السيناريو النهائي ؛ حيث يكلفهم المخرج بجرد السيناريو وتفريغه سواء من ديكورات ، أو مواقع تصوير ، وتحديد أماكن تنفيذ اللقطات ، وجداول التصوير بحسب المكان والديكور لا بحسب تسلسل اللقطات ، وتجميع كافة اللقطات التي تجري في المكان لتؤدى 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 . بعدها 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 . وهذا يتم تحت إشراف وتوجيه المخرج .

عدد المساعدين يتحدد بحسب طبيعة العمل الإنتاجية للفيلم ، فإذا كان الفيلم بحاجة إلى مجاميع كبيرة ، وأزياء كالأفلام التاريخية ، وأفلام المعارك ؛ فإن هذا يحتاج إلى عدد كبير من

[1] – النظرية والإبداع ، مدكور ثابت ، ص٣٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المساعدين والمنفذين ، ومن المتعارف عليه أن الحد الأدنى للمساعدين في الفيلم العادي يتحدد – في الغالب – بثلاثة مساعدين :

أ – مساعد المخرج الأول :

ومهمته هي الإشراف على كل ما يتصل بعملية الإخراج من ممثلين وديكورات وملابس .. وغيرها . وعليه أن يلبي الاحتياجات المفاجئة ، ويدير كل شيء في كل وقت ويمكن تحديد مهمته في :

١. جرد وتحليل السيناريو .

٢. إعداد جداول التخصصات الفنية المختلفة ، وإعداد الجدول العام للعمل .

٣. إعداد أوامر العمل (Orders) الخاصة بكل يوم تصوير .

٤. متابعة التنفيذ والتأكد من وجود كل عناصر الإنتاج اللازمة للعمل اليومي قبل أن يبدأ العمل .

٥. حفظ النظام أثناء التصوير ، وتجهيز العاملين للقطات قبل أن تبدأ .

٦. التأكد من حفظ الممثلين لأدوارهم وإعدادهم للوقوف أمام الكاميرا .

اختيار الكومبارس المطلوبين للتصوير .. وإعدادهم وتوجيههم أثناء التصوير ومراقبة عمل جميع الفرق الفنية الأخرى . ويجب أن يتمتع بلباقة الدبلوماسي لكي يفض المنازعات التي قد تنشأ أثناء التصوير . فمهمة المساعد إدارية بالدرجة الأولى ، ولا يتدخل في عملية الخلق الفني .. لكن مع الممارسة قد يتحول الكثير من المساعدين إلى مخرجين .

ومهمة مساعد المخرج ليست هينة ؛ حتى أننا نرى أن مساعد المخرج الأمريكي (روبرت لي) يتحقق من جميع التفاصيل الخاصة بالديكور عشية التصوير ، فيفحص بحسب قوله : " هل الأرضيات (تطرقع) فتحدث صوتا عند المشي ؟ هل تصلح المدفأة للاستعمال ؟ هل طلبنا من جندي المطافئ أن يكون على مقربة منا ومعه جهاز إطفاء الحريق ؟ وماء الحنفية هل يسيل بهدوء ؟ وقضبان (الترافيلنج) هل هي موجودة ؟ وهل أضيفت النعال الساكنة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى أحذية الممثلين ؟ .. وهكذا . وليس هناك مهنة في العالم تتطلب ساعات عمل بهذا الطول ، ولا تركيز فكر ، ولا انتباه تام إلا السينما "([1]).

ب- المساعد الثاني (ملاحظ السيناريو – Script Girl) ، الاسكريبت :

وهو ما اصطلح على تسميته (فتاة التتابع – Script Girl) .. لانحصار هذا النوع من العمل بالفتيات لفترة طويلة ، وهي – أو هو – تمثل ذاكرة المخرج .. ويتحدد عملها في المتابعة الدقيقة لتنفيذ كل لقطة ، ومدى مطابقة ذلك للمكتوب في السيناريو ، ويتركز عملها في أمرين :

الأول : متابعة تنفيذ كل العناصر التي يستلزمها تطابق اللقطات أو ما يسمى (الراكور) في تركيبها النهائي وذلك من خلال : ملاحظة نظر الممثلين في لقطتين متتاليتين أو أكثر . ملاحظة ملابس الممثل من لقطة إلى أخرى خلال وحدة زمنية واحدة في الفيلم . ملاحظة تتابع الحوار من لقطة إلى أخرى داخل المشهد الواحد . ملاحظة أوضاع الإكسسوار ، وباقي مكملات المشهد في كل لقطة .

الثاني : " ويتعلق بتدوين أهم التفاصيل الفنية ، والملاحظات الخاصة بكل لقطة عند بدء تنفيذها وحتى الانتهاء منها . مثل : رقم اللقطة ، رقم المشهد ، فتحة عدسة التصوير ، الإضاءة العامة للقطة ، سبب إعادة التصوير في أي لقطة ، تعيين اللقطة التي يرى المخرج طبعها عند تكرار تصوير نفس المنظر ، المسافة بين آلة التصوير عما يتم تصويره ، حركة الكاميرا ، وكذلك كتابة مرشحات الضوء المستخدمة "([2]). كما أن عليها كتابة ملاحظات مستمرة على السيناريو لتظهر للمونتير كيف تم تغطية المشهد . كما يتوجب على الاسكريبت أن يكتب ملاحظته على اللقطة أو المنظر ، ووضع الممثلين فيه ، والمنظر العام ، والتغيرات التي أدخلت على اللقطة أثناء التنفيذ . فمهمة الاسكريبت الأولى هي : " تسجيل كل ما يدور أثناء التصوير .. إنه يلاحظ مع المخرج ، تتابع العمل الفني ، وتنفيذ (التقطيع الفني) كما هو مكتوب ، حتى يمكن للفيلم بعد الانتهاء من تصويره ، أن يصبح سياقا متناسقا مترابط الأجزاء لا ثغرات فيه ولا سقطات "([1]). فتصوير الفيلم لا يتم بحسب الأماكن ، فمن الممكن تصوير موت البطل بحادث ، قبل تصوير مشاهد زواجه . لكن المشكلة تكمن في تصوير المشاهد المتتابعة على فترات زمنية مختلفة ، فعلى سبيل المثال تصوير الشخصية في البيت ، وهي

---

[1] – فنون السينما ، التلمساني ، ص٤٢ .

[2] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص٢٥٤ .

[1] – فنون السينما ، التلمساني ، ص٤٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتناول الإفطار ، ثم خروجها إلى مقر عملها . ومرورها على مركز التسوق في طريق العودة . ومهمته تستلزم النظام والبديهة الحاضرة ، وقوة الملاحظة ، وحسن الترتيب ، والذكاء ، ويقظة الذهن الدائمة . فمن الممكن أن يتم تصوير المشهد الأول في البيت ، ثم بعد شهر أو أكثر يتم تصوير الشخصية في مقر عملها ، في حين يتم تصويرها في مقر التسوق بعد فترة . وهنا تكمن الخطورة ؛ حيث أن ما يلبسه الممثل في المشهد الأول في البيت يجب أن يكون هو نفسه بعد شهر أثناء تصويرها في مقر عملها ، وأن تكون بنفس الزي ، ونفس الهيئة ، وطريقة تسريح الشعر ، وكل المتعلقات ، وكذلك نفسها في تصوير مشاهد مركز التسوق بعد فترة ، وهنا يأتي دور الاسكريبت حيث يقوم بكتابة ملاحظاته في دفتره ، ويأخذ صور فوتوغرافية لتوثيق الشكل العام للمثل ، والمشهد ، وما كانت عليه ، وكل ما يسمح بإعادة تكوين هيئة الممثل على ما كانت عليه من قبل . وعدم وجود الاسكريبت ، وعدم تسجيل الملاحظات الخاصة باللقطات والمشاهد من الممكن أن يسبب في حدوث مفارقات غير معقولة . كما يقوم الاسكريبت بتسجيل الزمن الذي يستغرقه تصوير كل مشهد ، والوقت الذي يمضي بين مرات التصوير ، وذلك لمتابعة تنفيذ خطة العمل ، وبرنامج العمل اليومي ، وهل سيتم تنفيذ خطة العمل كاملا ، أم لا ؟ " إنه الذاكرة الإضافية للمخرج .. إذا سئل عن أقل تفصيل كان عليه أن يجيب دائما في سرعة وتحديد "([1]).

ج – الكلاكيت :

وهو أحد مساعدي المخرج ، وإن كان في بعض النظم يتبع لمدير التصوير ، ومهمته تدوين البيانات لتعريف اللقطة على لوحة خاصة يتم تصويرها في بداية كل لقطة ، والتي تسمى (بالمصفقة – الكلاكيت) . وتحوي : عنوان الفيلم ، اسم المخرج ، المصور – وهذه ثابتة – لكن الأهم المتغير مثل : رقم اللقطة أو المشهد ، داخلي أو خارجي ، ليل أو نهار ، رقم مرة التصوير . ويقوم فني الكلاكيت بقراءة المحتوى بصوت مرتفع في بداية تصوير اللقطة ؛ ليتم تسجيل صوته على الشريط ، ومن ثم يضرب بذراع اللوحة ، فتصدر صوتا لكي تساعد المونتير من التعرف على نقطة التطابق ، وضبط التزامن بين أول كل من شريط الصوت والصورة للقطة معينة . ومن مهماته كذلك إرسال كل المواد التي تم تصويرها إلى المعمل للتحميض ، وكتابة تقرير المعمل ، ويسلم نسخة للمونتاج ، وأخرى للإنتاج ، وكذلك نسخة لمهندس الصوت .

---

[1] – فنون السينما ، التلمساني ، ص٤٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني

التمثيل

يعتبر جوهر فن التمثيل ، أمر صعب وغامض بعض الشيء ، فواجب الممثل أن يتقمص الشخصية التي يقوم بأدائها ، وهذا يتطلب منه أن يكون مبدعا حتى يتمكن من تقديم رسم الشخصية بكافة جوانبها شكلا ومضمونا . ويمزج بين خواص وصفات الشخصية ، مع بعض صفاته وخواص شخصيته الذاتية ، فتتكون شخصية جديدة هي الشخصية التي يراها الجمهور .

فن 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 "([1]). من المعلوم أن فن التمثيل فطرة صاحبت 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 "([2]).

وفن التمثيل عند اليونان سرعان ما انفصل عن الدين وطقوسه ، وذلك بسبب أن هذا الفن لم ينشأ في كنف الدين بإشراف الكهنوت ؛ بل نشأ بواسطة الشعب في أعياد جني العنب . في حين أنه في مصر ظل محصورا في المعابد لأنه نشأ في ظل الكهنوت ، وحكرا على رجال الدين ، ولم يخرج إلى الحياة ، ولذا لم يتطور ليصبح فنا مستقلا . " ولقد كان التمثيل في أول نشأته عند اليونان غناء خالصا ، يتغنون فيه بأساطير الإله باخوس ، ويقومون أثناء الغناء الجماعي بحركات تحكي أحداث حياة ذلك الإله ، ويختلط القصص بالنحيب ، أو الضحك والمرح الذي توحي به أحداث تلك الحياة "([1]). ثم تطور هذا الفن ليصبح يؤدي بواسطة شخص يقص الأحداث ، ثم انتقل إلى حوار بين شخصيتين تعرض الأحداث ، ويتخلل ذلك غناء الجوقة ، ثم واصلت تطورها عبر العصور إلى ما نراه عليه اليوم .

---

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١١٨ .

[2] – المسرح ، محمد مندور ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٣ ، ص٥٣ .

[1] – المسرح ، محمد مندور ، ص٥٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقول مؤرخ الدراما (ألارادايس نيكول) في مستهل كتابه (المسرح العالمي من أيسخولوس إلى أنوي) : " أن الدراما وإن رجع تاريخها إلى سنة (٤٩٠ ق.م) حين عرض أيسخولوس أولى تراجيدياته في أثينا على مشهد من النظارة ، إلا أن للمسرح وجودا يضرب في القدم إلى مئات الآلاف من السنين . كما ذهب إلى أن القدامى من المؤلفين المسرحيين الإغريق أفادوا الكثير من في مسرحياتهم مبنى ومعنى من الطقوس الدينية التي كانت لكهنة مصر الأقدمين "([1]).

كان المسرح منذ بدأ وإلى عصر النهضة يترعرع تحت كنف الحكام والنخب السياسية وطبقات الأشراف ، " فموليير مثلا ، كان يرعاه – أحيانا – الملك نفسه ، وفرقة شكسبير كانت تحتاج من وقت لآخر رعاية الطبقة العليا ، وفي الواقع فإن مهرج أو مغني البلاط ؛ هو النموذج الأصيل للفنان الممثل الذي كان يعتمد ماديا بشكل كامل على احد النبلاء "([2]). وكان هؤلاء الممثلون يزيدون دخلهم في الأغلب بالتهريج في أنحاء البلاد ، ولكن دخلهم الأساسي كان من السيد الراعي حيث كانت رعايتهم ، ودعمهم مسؤولية نخبة المجتمع .

من المعلوم أن أرسطو حينما وضع أصول الأدب التمثيلي وقواعده في كتابه (فن الشعر) ؛ " لم يستمد تلك الأصول والمبادئ من تفكيره المجرد بل استمدها من عيون الأدب التمثيلي عند اليونان "([3]). فنجد أن حديثه عن التراجيديا وقواعدها وخصائصها : قد استمد ذلك من مسرحية (أوديب ملكا – لسفوكليس) . وقد ارجع أرسطو المسرح (فن التمثيل) على أصل عام هو المحاكاة ، ويرى أنه على أساسها تُبنى كافة 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 عن فكرته بصورة أدق ، ويحدد مجال المأساة بمحاكاة الواقع . والمحاكاة

---

[1] – المسرح المصري القديم ، إيتيين دريوتوف ، ترجمة ثروت عكاشة ، مراجعة عبد المنعم أبو بكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٨ . ص٤ .

[2] – مسرح الأطفال (فلسفة ومنهج) ، موسى كولدبرغ ، ترجمة صفاء روماني ، منشورات وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٩١ ، ص٦٦ .

[3] – المسرح ، محمد مندور ، ص٥٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يجب أن تقتصر فقط على الأفعال التي تثير الخوف والشفقة "([1]). ويفتتح أرسطو دراسته عن المحاكاة بتحديد العلاقة بينها وبين الطبيعة الإنسانية ؛ فهو يرى أن : " المحاكاة فطرية ، ويرثها الإنسان منذ طفولته ، ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثر استعداداً للمحاكاة ؛ وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى . كما أن الإنسان – على العموم – يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة "([2]). والذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناساً يفعلون ، وهؤلاء قد يكونوا أفاضل أو أردياء ، أو كما هم في المستوى العام . وقد " اعتمد أرسطو في تفسيره لعمليات الاستجابة لما يحدث على خشبة المسرح على مفهوم (المحاكاة) ، وما يرتبط به من مفاهيم ، والمحاكاة في رأى أرسطو أمر فطرى ، موجود عند الناس منذ الصغر ، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثر محاكاة ، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريقة المحاكاة ، ثم أن التلذذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع "([3]).

وأما أفلاطون فقد تحدث عن التمثيل كما نسميه اليوم ، ويتحمس للهجوم عليه وتبيين آثاره السيئة ، فهو يرى انه : 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 "([4]). فهو يرى أن مخاطبة الشاعر لسامعيه عن طريق آخرين (الممثل) هو جبن من الناحية الأخلاقية ، ويعقد الفكرة ، ويشتت التفكير فيها ، فهو يحمل الممثل 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 ؛ فـ(سيفوكليس) فيما يقال كان أول من أدخل على الفن المسرحي الشخصية الثالثة ، فخرج التمثيل من مرحلة المحاورة التي ألفها اليونان إلى طور القصة الممثلة "([1]).

---

[1] – نظرية المسرح الملحمي ، برتولد بر يخت ، ترجمة جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص١٠٢ .

[2] – نظرية أرسطوطاليس في الكوميديا ، عصام الدين أبو العلا ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص٧ .

[3] – التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني) ، شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ٢٦٧ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مارس ٢٠٠١، ص٢٥٤ .

[4] – فن الأدب (المحاكاة) ، سهير القلماوي ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ١٩٥٣ ، ص٦٨ .

[1] – فن الأدب (المحاكاة) ، سهير القلماوي ، ص٦٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعتبر التمثيل فنا فطريا وهو في نفس الوقت مهارة وصنعة من نوع خاص ، وقد حاول بعض الكتّاب أن يفرق بين التمثيل والمحاكاة فنجد (روبين كولنجوود) يرى أن : " العمل الفني يعد محاكاة إذا كانت هناك صلة تربطه بعمل فني آخر يقتدي به بوصفه نموذجا للبراعة الفنية . ويعتبر تمثيليا إذا كانت هناك صلة تربطه بشيء في (الطبيعة) ؛ أي بشيء غير الأعمال الفنية "([1]). ويرى (اوتلى – k-oatlay) أستاذ علم النفس بجامعة تورنتو في كندا أن : " الترجمة الدقيقة لكلمة محاكاة (Mimesis) الإغريقية ليس التقليد (Imitation) كما شاع الأمر ، ولا التمثيل العقلي (Representation) – كما قال هنري جيمس مثلا – بل الأصوب ترجمتها بالمماثلة أي بكلمة (Simulation) ، فالفعل الدرامي كما أشار أرسطو – خاصة في التراجيديا – هو بمنزلة المماثلة للأفعال الإنسانية ، و(المماثلة) ليست هي (المحاكاة) الحرفية ، بل هي مماثلة (محاكاة) للأعمال والانفعالات ، والحياة ، وليس للأشخاص كما أشرنا نقلا عن أرسطو ، من ثم فهي تتسم بقدر من العمومية والتجريد كما هي الحال بالنسبة للماثلة "([2]).

فن التمثيل عند العرب :

من المعلوم أن ما خلفه العرب القدماء من تراث في جاهليتهم جله من الشعر ، أما النثر فلم يصلنا منه سوى القليل من سجع الكهان ، وحتى في العصور اللاحقة (إسلامية وأموية وعباسية وأندلسية) ظل الشعر يشكل الجانب الأكبر ولم يدخلوا في الأدب إلا ما سموه بالنثر الفني ، ولذا لم يصلنا ما يفيد أنهم اتجهوا نحو فن المسرح ، أو ما شابهه كما عند اليونان والفراعنة . " فلم يعرف العرب من الطقوس الدينية سوى الصلوات والنذور والعتائر ، وما إلى ذلك . إذ ليس في عقائدهم من دليل على تعقيد الطقوس كأن تكون هناك أساطير عن علاقة الآلهة فيما بينها ، وعن علاقتها بأهل الأرض ، مما يمكن أن يحاكيه العرب في عبادتهم .. وكل ما عرفه العرب في هذا الشأن مما يمكن أن يعد نشاطا تمثيليا هو شعيرة الحج ؛ إذ يسعون فيها بين الصفا والمروة ، وهذا السعي ذو أصل تمثيلي "([1]).

---

[1] – مبادئ الفن ، روبين جورج كولنجوود ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، مراجعة على أدهم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص٥٢ .

[2] – التفضيل الجمالي ، عبد الحميد شاكر ، ص٣٥٦ .

[1] – فن التمثيل عند العرب ، محمد حسين الأعرجي ، دار المدى لثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، طبعة خاصة ، ٢٠٠٢ ، ص١٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى الرغم من ذلك إلا أن الأدب العربي شهد بعض الإشارات والأنماط من الفنون – وبالأخص الشعبية – والتي تشير إلى معرفة العرب لفن التمثيل ؛ فنجد أنهم عرفوا الكُرّج ، والسماجة ، والمهرجين ، وأهل المحاكاة ، وخيال الظل ؛ كما في (بابات ابن دنيال ، ومقامات الحريري) .

" وإن دراسة متفحصة لألعاب الأطفال والفتيان ، ومناسبات عديدة كالأفراح والأحزان ، تجعل الباحث يتأكد من ثبات وجود جذور ، وظواهر مسرحية عربية ، وأضرب أمثلة على ذلك : (لعبة العصا ، لعبة عسكر وحرامية ، لعبة الغميضة .. وغيرها) .. صحيح بأن الشكل الذي كتب به الكُتّاب العرب مسرحياتهم يدين بتقنياته للمسرح الأوروبي لكن هذا لا يفقد ، ولا يمنع وجود ظواهر مسرحية ، وبذور كانت بمثابة القاعدة لما وصلت إليه المسرحية العربية "([1]).

ويفترض الكاتب (محمد يوسف نجم) في مقالة له بعنوان : (صور من التمثيل في الحضارة العربية) ؛ أن يكون قول حسان بن ثابت الأنصاري :

" وأبلغ كل منتخبٍ هواه رحيب الجوف من عبد المدان

ميامسْ غزّةٍ ورماح غاب خفاف لا تقوم بها اليدان

شاهدا على النشاط التمثيلي عند عرب الجاهلية ، فهو يرى إن كلمة (ميامس) التي وردت في البيت الثاني تشير إلى وجود التمثيل . وهي ذات علاقة بلفظة (Mimus) التي تعني الممثل الهزلي "([2]). فإذا صح ما ذهب إليه (نجم) ، فإن هذا يدل على أن غزة قد عرفت النشاط التمثيلي ، ومن المحتمل أن حسان قد شاهد منه شيئا فاختزنه لهجائه .

وبعد ظهور الإسلام ، وتحديده للشعائر تحديدا عقلانيا ، لا ننتظر من الدين أن يسهم في تشجيع النشاط التمثيلي ، ولم يعهد منه شيء يذكر ؛ إلا ما شاع في عصور متأخرة لدى الشيعة من تمثيل مقتل الحسين بن على رضي الله عنهما . ومع اتساع دولة الإسلام وتسرب أموال الفتوحات إلى المجتمع المسلم ، بدأت تظهر طبقة مترفة تهتم بحياة اللهو . وفي مثل هذا الجو

---

[1] – ملامح الدراما في التراث الشعبي العربي ، هيثم يحيى الخواجة ، منشورات دار مكتبة الحياة ، مؤسسة الخليل التجارية ، بيروت لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧ ، ص٨ .

[2] – فن التمثيل عند العرب ، محمد حسين الأعرجي ، ص١٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاجتماعي بدأت ترد أولى الإشارات إلى وجود النشاط التمثيلي ، وظهرت كلمة (كُرَّج) في أكثر من موضع من ديوان جرير ؛ كما في هجوه للفرزدق حين قال :

لبست سلاحي والفرزدق لعبة عليه وشاحا (كُرّج) وجلاجله

والكُرّج – كما يقول الليث – " دخيل معرب لا أصل له في العربية .. يتخذ مثل المهر يلعب عليه .. والكرج تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ، ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويثاقفون .. "([1]). وإن صح ما ورد من أخبار فإن العرب اتخذت الكرج أداة من أدوات الحكاية ، وكذلك عرفت السماجة كفرع من فروع الحكاية المرتبطة بالكرج ، وقد كان الأصل في الحكاية أن يتم فيها تقليد حركات الآخرين وإعادتها ، وتكون أقرب إلى تقمص شخصيات الحكاية . ويمكن الإشارة إلى أنه لم يوجد في مجالس الخلفاء الأمويين ، ما يشير إلى وجود اللعب بالكرج ، أو شيئ من المحاكاة . " وإنما كانت المحاكاة مما يدور في مجالس الخلفاء العباسيين ، فلقد شهد مجلس الرشيد نواة هذه المحاكاة ممثلة بابن أبي مريم المدني .. وهناك ثلاثة مصطلحات ترد عن الحكاية في هذه المجالس هي : السماجة والمضحك والمحاكي "([2]).

ومن الملاحظ أن العرب قبل القرن الرابع لم تكن تطلق لفظ الحكاية للدلالة على القصة ، " وإنما كانت العرب تستعمل ذلك اللفظ – أعني الحكاية – بمعناه الدال على التمثيل وما يشتق منه ، وحسبك أن يكون (أبو بشر متى بن يونس القنائي المتوفى سنة ٣٢٨ هـ) يستعمل لفظ الحكاية بمعنى التمثيل والمحاكاة ، على حين يستعمل (الخرافة) بمعنى القصة في ترجمة كتاب أرسطو في الشعر "([3]).

وقد عرفت المكتبة العربية القديمة بعض الأسمار ، والخرافات ، والأحاديث التي عرفت فيما بعد بالحكايات . وقد نشر المستشرقون كتابا ينسب إلى (أحمد بن محمد أبي المطهر الأزدي) بعنوان (حكاية أبي القاسم البغدادي) ؛ حيث ورد لفظ حكاية في هذا الكتاب بمعناه التمثيلي . ولكن من المعلوم أن العرب لم يتهيأ لهم الاطلاع على شيء من المسرح ليحاكوه ؛ فقد جاء انفتاح العرب على الأمم الأخرى في عصر كانت الكنيسة قد اضطهدت المسرح الإغريقي . " ولا نبالغ إذا قلنا أن الممارسات الاجتماعية ، والدينية في مجتمع من المجتمعات لا

---

[1] – فن التمثيل عند العرب ، الأعرجي ، ص١٧ ، ص١٨ .

[2] – فن التمثيل عند العرب ، الأعرجي ، ص٣٢ .

[3] – فن التمثيل ، الأعرجي ، ص٤٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تخلو من طقوس ، قد تكون ظواهر مسرحية تتمحور وتتبلور مع الزمن ، لتغدو أصولا أولية لأبي الفنون المسرح "([1]).

فن التمثيل وأثره في نمو الفن الدرامي :

عَرَّف بعض الباحثين في هذا القرن غريزة التمسرح على أنها : " دافع طبيعي للحدث الدرامي يتواجد عند البشر جميعا ، وأنها الجهد الذي يبذله الفرد كي يبدو مختلفا عن حقيقته : إنها ممارسة التصنع ، فالفعل الدرامي يشكل جزءاً من تصرفنا ، وربما نمارسه بلا وعي على الإطلاق . وفي عام ١٩٤٩ عرف الناقد الأمريكي (فرنسيس فرجسون) غزيرة التمسرح على أنها شكل كامن للإدراك الإنساني وسماها (الوعي المسرحي) "([2]).

وما دام التمسرح ، أو التظاهر ، أو التشخيص ميل طبيعي للبشر ، فهذا يعطينا دلالة على قدمه ، وأنه وجد مع الإنسان حين وجد ، ورأينا ذلك في الحديث عن المسرح ونشأته ، وكيف أن هذا الفن ظهر وتنامى مع الإنسان البدائي ، الذي كان يقوم بتشخيص رحلة الصيد وهو يجلس حول النار مع عشيرته ، محاولا أن يحكي لهم كيف صرع الأسد ؛ عبر الإيماءات ، وبالتعبير الجسدي ، وربما ببعض الأصوات كذلك . فهذا التصور يشير إلى أن التمثيل ولد مع الإنسانية . والحركة سبقت الكلمة ، والإيماء سبق الإلقاء . " إن التمثيل يخدم مؤثرات معينة لا يحققها أي فن آخر ، فكون أن خيالات المسرحي يتقمصها أناس حقيقيون يغير سيكولوجية الاتصال بأجمعه .. وليس يكفي أن نقول : إن الممثل ضرب من شريك للمؤلف . إذ أن لديه من الوسائل ما يعجز عنه كل مؤلف ، وأقلها أهمية أنه يُسمع ويُرى . فالمهم هو الحضور "([3]).

ويعرف المخرج (بريان سنجر) التمثيل بقوله : " التمثيل في أساسه عبارة عن تمرين بسيط على أن تعيش الحياة بصدق تحت ظروف تخيلية "([1]). فالنص الدرامي يعيش حياة مزدوجة ، وهي حياة النص على الورق ، والنص حين يتم تجسيده ، " ومن الناحية التاريخية ،

---

[1] – ملامح الدراما في التراث الشعبي العربي ، هيثم الخواجة ، ص١٣ .

[2] – كل شيء عن التمثيل الصامت (فهم وأداء الصمت المعبر) ، مارافين شبارد لوشكي ، ترجمة وتقديم سامي صلاح ، المشروع القومي للترجمة العدد٣٣٠ ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص٧ .

[3] – الحياة في الدراما ، بنتلي ، ص١٧٤ ، ص١٧٥ .

[1] – توجيه الممثل ، جوديث ويستون ، ترجمة أحمد الحضري ، ص١١٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لم يكن التمثيل – بالطبع – شيئا مضافا ، فمن التمثيل نما الفن الدرامي "([1]). والشيء الرائع في الدراما هو أننا نستطيع من خلالها أن نصنع أية حياة نريدها ، وفي أي زمان ، وفي أي مكان ، وأية مشاعر في خيال المتفرجين من فوق خشبة المسرح .. " فهذا المقعد لا يمكن استخدامه إلا في الجلوس فقط ؟ وهل الجسم لا يستطيع أن يمثل إلا شخصية صاحبه فقط ؟ وهل أصواتنا لا يمكن استخدامها إلا في نطق جمل منطقية فقط ؟ بالطبع لا .. إذ بقليل من المهارة يمكنك أن تحول – بالخيال والإعداد والتمهيد – هذه الأدوات العادية إلى معين لا ينضب من الصور ، والأصوات والمشاهد "([2]).

الممثل (المشخص – Actor) :

كان الناس في السابق ينظرون إلى الممثل باستهانة كما ينظرون إلى بهلوان السيرك ، وقد كان الممثلون في العصور القديمة غالبيتهم العظمى من طبقة العبيد . وفي العصور الوسطى كذلك كانوا ينظرون إلى الممثل بعين الازدراء . وفي العصر الحديث جاهد الممثلون لقرون عديدة حتى تمتعوا بالاحترام ، وبدا ممثل المسرح يلقى بعض التقدير ، " ومنذ بداية هذا القرن ، في الوقت الذي ظهرت فيه ، القصة السينمائية لأول مرة ، وكان ممثل السينما يعوزه الكثير من هذا التقدير والاحترام ، يحيط به الازدراء من كل جانب ، لدرجة أن كثيرا ممن عملوا في هذا المجال ، ومن بينهم (د . و . جريفيث) كانوا يغيرون أسماءهم ؛ حتى لا يلحقوا الأذى والمهانة بأسرهم وذويهم ، قبل العمل في هذه المهنة " ([3]). ولكن هذا الأمر تغير تدريجيا ، وصار الممثل يتمتع بالاحترام والشهرة ، والاعتراف به كفنان في كل أنحاء العالم . بل صاروا نجوما في المجتمع وانتشرت في عصرنا ظاهرة (صناعة النجم) . وصار الممثل يتمتع بالتقدير والإعجاب أكثر من الساسة والعظماء ، ولهم من الجمهور والمحبين الملايين في كل أنحاء العالم . فمن هو الممثل إذا ؟ الممثل أو المشخص مصطلح يُعرف معجميا على أنه : " من يؤدي شخصية في عرض درامي ، أو هو من يحترف التمثيل ، وإذا ما أهملنا شرطية الاحتراف ، فإننا – تبعا لهذا التعريف – أمام عاملين أساسيين لحدوث عملية التمثيل أو التشخيص هما :

---

[1] – الحياة في الدراما ، أريك بنتلي ، ص١٥ .

[2] – مسرح الشارع (الأداء التمثيلي خارج المسارح) ، آلان ماكدونالد وستيفن ستيكلي وفيليب هوثورن ، ترجمة عبد الغني داود وأحمد عبد الفتاح ، مراجعة نسيم مجلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص١٨ .

[3] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١١٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأول : شخص له ذاتيته ، وهويته المستقلة ، يتواجد بالجسد والفكر والمشاعر ، ويتمتع بالحرية في ابتكار الأداء المناسب .

الثاني : شخصية : لها ذاتيتها وهويتها المستقلة أيضا ، ويتم التعبير عنها عن طريق الدور المكتوب ، كما يتم أداؤها عبر الممثل "([1]).

فالممثل هو ذلك الشخص الذي تكشف استعداداته الفطرية ، وشخصيته العميقة عن سلوك هو أقرب للعب ، ومقدرة على التحول " وقابلية للتغير في الشعور ، وعن تبن لاحق لنمط الوجود (اللاجاد) ، وكل هذه العوامل تحدد عند مستوى معين من التكامل أساسا جبليا (فطريا) "([2]). ولو عدنا للترجمة الدقيقة لكلمة (Actor) ، والتي تعني (المشخص) وترجمة عملية الـ(Acting) ليس مجرد الفعل وإنما (التشخيص) ؛ " أي أن يقدم المشخص شخصية ما ، فإنه إما يقدمها عبر الكلمة : الأداء الصوتي المعبر عن فكر الشخصية ، وحالتها النفسية ، أو عن طريق الصورة : الإيماء والحركة ، أو بهما معا "([3]).

والممثل يحتل مركز الظاهرة المسرحية ، ولذلك يجب النظر إليه من مكانه المحدد فوق خشبة المسرح . ويرى البعض من المفكرين وكبار المخرجين العالميين أن : " الممثل القدير : هو الذي يستطيع أن يفرغ نفسه من شخصيته الخاصة ؛ كما تفرغ الآنية من الهواء ، ليتقمص الشخصية التي سيؤدي دورها ، وذلك بينما يرى فريق آخر أن تفرغ الشخصية الذاتية تفريغا كاملا أمر غير ممكن "([4]). وقد كثر النقاش حول قضية هل الممثل يعرض نفسه ؟ أم ينفصل عن ذاته عندما يقوم بأداء الشخصية ؟ " من شأن المربين أن يقولوا لطلاب المسرح : أن الممثل لا يعرض نفسه ؛ وإلا لكان أنانيا . إنه يغمر ذاته في أدواره ؛ وهذا مثل نبيل على ضبط النفس ، إن لم يكن على التضحية بها . وقد قال (لويس جوفيه) الشيء نفسه عندما ذكر أن الممثل لكي يجسد دورا ما ، يجرد الجسد عن ذاته "([1]).

---

[1] – المسرحية العربية (الحقيقة التاريخية والزيف الفني) ، عصام الدين أبو العلا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص٦٨ .

[2] – الممثل الكوميدي ، أندرية فيلبيه ، ترجمة محمد مهدي قناوي ، مراجعة حمادة إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،٢٠٠٣ ، ص٢٠٣ .

[3] – المسرحية العربية ، عصام أبو العلا ، ص٦٩ .

[4] – في المسرح العالمي ، محمد مندور ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص١٨٨ ، ص١٨٩ .

[1] – الحياة في الدراما ، اريك بنتلي ، ص١٥٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من المشكلات التي يعاني منها الممثل هي الوعي بالذات ، فالتمثيل في حالة الوعي بالذات يؤدي بالممثل إلى التكلف والتظاهر ، ويبعد به عن التماسك والتلقائية ؛ لأنه عندما يكون واعيا بذاته يبدأ في ضغط الأداء ، أو الدلالة عليه ، ويصبح حينها الممثل يتظاهر بأن لديه أحاسيس وردود أفعال ، وهذا نتيجة التحضير غير الكافي ، وخوف الممثل من أدائه سيكون خاطئا ، وأن المتفرجين لن يعجبهم أداؤه . وهنا لا بد للمثل من أن يوجه تركيزه على شيء آخر غير نفسه ، وإلا سيتحول انتباهه إلى ما يقلقه . وفي محاضرة بعنوان : (هل يأتي اللاشيء من اللاشيء) للمدرب المسرحي (بيتر بروك) في مسرح (إدوارد لويس) يرى : أن الممثل شيء مميز وغامض وبالأخص مقدرته على الدخول الفوري في تقمص الشخصية التي يؤديها ، فيقول : " إنه ما زال يصدمني طوال السنين ، وهو شيء مبهم تماما ؛ سر قدرة الممثل على الدخول ، وبشكل لحظي إلى أعماق إنسان آخر ، مع الفهم الدقيق للآليات المعقدة لعقل ذلك الشخص . الممثل محلل فوري "([1]).

والممثل ما لم يثق في المخرج ، فإنه سيصبح حذرا في أدائه ، والممثل الحذر لا يكون جيدا ، وإنما يلزم قليل من المخاطرة والخطأ ، واكتشاف الأشياء . وعلى الممثل أن يتقبل أن يكون تحت المراقبة ، وأن يخرج كل ما في أعماقه ويبتعد عن المبالغة . ويمكن للنجاح أن يكون عدوا لإبداع الممثل ؛ لأنه يجد نفسه قد أصبح لديه شيء يخشى أن يفقده ؛ وهو النجاح ، وبالتالي يلجأ إلى الوضع الدفاعي ، ومع الخوف يبدو أداؤه سيئا . وأفضل ما يقدمه الممثل من أداء عندما يكون في لحظات من البساطة والصدق ، وبدون حذر . فالتمثيل ليس التظاهر ، أو التزييف ، ولكن على الممثل أن يكون أكثر عمقا في صدقه ، وأمينا في أدائه وعاطفته . " والاندماج في التمثيل يعني بالنسبة للمثل أن تبلغ وسائله الحد الأقصى له ؛ عبر مجهود يتجاوز فيه ذاته ، ويتفوق فيه على نفسه ، تماما مثل لاعب الزانة الذي يريد أن يحطم الرقم القياسي ، فيقفز إلى أعلى ارتفاع ممكن .. وهذا لعب نعثر على قوته في شدة أصوله الغريزية ، وفي قوة الانفعالات التي تصل لأقصى درجة لها ، وفي عفوية ، ولا معقولية التجسيد الدرامي الذي يسمح بتدفق مبتكراته اللفظية ، والحركية ، وأوضاعه الجسمية .. "([1]). والممثل كي يعمل جيدا يلزمه قدر كبير من الحرية ، والمساندة والتحرر من التوتر والإلزام . ولكن مع المحافظة على أن يظل داخل إطار الصورة ، وأن يتحرك بدقة بحيث تتمكن الكاميرا

---

[1] – فصلية أقواس ، العدد الخامس ربيع ٢٠٠٢ ، إصدار المركز الثقافي الفلسطيني ؛ بيت الشعر ، رام الله ، فلسطين ، ص١٤٠ .

[1] – الممثل الكوميدي ، أندرية فيلييه ، ص٦٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من متابعته وتصويره ، والحرية المقصودة هنا هي الحرية الداخلية ، فهي تمنح للمثل المصداقية في صوته وشخصه وتسمح له بالمرح . كما يحتاج الممثل إلى التركيز ، والتركيز لا يوجد بدون أن يكون هناك شيء يتم التركيز عليه ، " والممثل الجيد يتبع القواعد ، ويركز على الإصغاء ، وعلى الاختبارات الصالحة للتمثيل ، وعلى الحياة المحسوسة . فإذا سمع الممثل صوت الطائرة ، أو صوت تنفس المصور ، أو صوت حذائه ، فإنه يجعل الشخصية تسمع الصوت نفسه . إنه لا يحجز شيئا في الخارج ، إنه يستخدم كل شيء لكي يبقى (داخل اللحظة) ، وليعطي أداءه نسيج الحياة "([1]).

وعلى الممثل : أن يحفظ جمل الحوار ، وحين يقتضي الأمر لإعادة وإلقاء جمل الحوار مرة ومرات ، هنا يجب على الممثل أن ينطق به وكأن كل مرة هي الأولى . وألا يكررها بنفس النغمة ؛ لأن ذلك يقلل من حيوية الجملة ، وأن لا يهتم في أدائه بالنقاط والفواصل الموجودة في السيناريو ، وإنما أن يجعل وقفاته تراعي النفس أو التفكير . وان يبتعد الممثل عن المبالغة ، والتي تنشأ عادة عندما يتمسك بما أعده من قراءة جمل الحوار ، وبما ورد فيها من فواصل ونقاط . وأسوأ ما يمكن أن تتعرض له جمل الحوار : هو أن تكون مصحوبة بفهم سطحي للجمل نفسها . لكن الممثل المبدع ، وصاحب الخيال الواسع هو وحده الذي يقنعنا بما يقوله أيا ما كان هذا الحوار .

اختيار الممثل :

عملية اختيار الممثلين تهدف إلى تحديد أي الممثلين يناسب أكثر للأدوار المتاحة . ويتم ذلك عبر مجموعة من التصفيات للمرشحين ، ويتم ذلك بواسطة مخرج متخصص بالتوافق مع مخرج الفيلم ، والذي يمكن أن يحضر جلسات الاختيار ، والتي توثق عبر تصويرها بالفيديو ليساعد ذلك في عملية الاختيار النهائي . من الممكن أن يظهر الممثل رائعا في أحد الأدوار ، وغير 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 . وأسوأ أسلوب في الاختيار هو اختيار الممثل على الشكل ، أو المظهر الخارجي . حتى سن الممثل من الممكن أن يكون مرنا في الكثير من الأحيان . ولكن بعد تحديد الشكل والسن ، تبقى الكلمة الفاصلة لطبيعة أداء الممثل

[1] – توجيه الممثل ، جوديت ويستون ، ص٧٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحده . وفي مقالة لـــ(فيليب توماس) بعنوان (روبرت دي نيرو – ألف وجه لممثل واحـــد) يقول : " من النادر أن نعرف مقدار ما يبذله الممثل من جهد قبل أن يقوم بدوره "([1]).

معايير اختيار الممثل : يتم اختيار الممثل عبر مجموعة من الخطوات منها :

- القراءة الأولية للحوار : حيث يطلب من الممثل قراءة نص الحوار الخاص بالـــدور المرشح له ؛ لينظر كيف يستطيع تحويل الكلام من على الورق إلى لحم ودم .
- 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 منـــه فـــي عمليـــة الاختيار النهائي .
- التصفية والقرار الأخير : من النادر تفوق الممثل بوضوح على أقرانه ، ولذا فمـــن الأفضل أن تكون المفاضلة من خلال قراءة الممثل للحوار المكتـــوب للشخصـــية ؛ لأنه هو المقياس الأكثر وضوحا في تجلية رؤية الممثل للشخصية ، وانعكاس ذلك على أدائه ، ويمكن من خلاله كذلك قياس مدى استجابة الممثل لتوجيهات المخرج .
- وقبل الإقرار النهائي يجب : أن يعقد المخرج جلسات مطولة مع الممثل للتعـــرف على شخصيته بعمق أكثر ، والتأكد من أخلاقياته ، ومـــدى التزامـــه وحماســـته ، ومقدرته على العمل الجماعي .

الممثل النجم : من العادات السيئة في مجال التمثيل ؛ هي ظاهرة الممثل البارز أو الممثل النجم ، والذي يسعى دائما لإجبار كافة الممثلين ليكونوا في خدمته ، فهو بهيمنته " يجبر رفاقـــه على تصوير شخصياتهم ، وهي ترتجف من الخوف ، أو تصغي باحترام إلى البطل . ومـــن أجل أن نمنح هذه الأفضلية لجميع المشاركين على الأقل ، وأن نعمل للسبب عينه على كشـــف

[1] – النقد السينمائي في بريطانيا – مقالات ودراسات ، ترجمة أمير العمري ، مكتبـــة الإســـكندرية ، ٢٠٠٤ ، ص٩٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموضوع ، يتعين على الممثلين أحيانا أن يتبادلوا الأدوار خلال التمارين ، عندها تتلقى الشخصيات من بعضها البعض ما هو ضروري لأي منها "([1]).

موارد الممثل وتدريبه :

كبار الممثلين يعتبرون التمثيل مختبرا للروح ، ووسيلة للاكتشاف والتطور . وهناك ممثلون لم يتلقوا أي تدريب ، أو دراسة لكنهم استطاعوا أن يطوروا لأنفسهم تقنيات خاصة بهم في أدائهم لأدوارهم ، وهم يلجأون إلى منابع خاصة بهم لرفد أنفسهم بما يعينهم على تجسيد الشخصية ، فنجد الممثلة (ليف أولمان) تقول عن تجربتها الشخصية الخاصة بذلك : " إنني أعتمد على خبرتي الشخصية ، وعلى خبرة الآخرين ، وعلى كل ما سمعته أو رأيته . وعندما يناولني المخرج (أنجمار برجمان) السيناريو ؛ فإنه يعطيني الحق في أن أشعر ابتداءا من ذلك الوقت بأنني أكثر من يفهم الدور وتصبح الشخصية هي واقعي ، مثلما هي واقع (انجمار) "([2]). ومن الموارد التي يمكن أن يستقي منها الممثل خبرته ، ويجعل شخصيته تنبض بالحياة كما ذكرتها المخرجة (جوديث ويستون) في كتابها (توجيه الممثل)([3]) :

١- ذكريات الممثل الخاصة وخبراته ، وما حدث معه في حياته .

٢- ملاحظته للآخرين ولسلوك وصفات الناس من حوله .

٣- التخيل وأحلام اليقظة .

٤- الخبرة الفورية ، وأن يكون متيقظا لكل ما يحدث معه اللحظة تلو اللحظة .

وعلى الممثل ألا يكتفي بالظاهر بل عليه أن يصل إلى جذور الحواس ، وتشخيص الشخصية من الخارج والداخل ، وأن يشعر بها . ويلجأ بعض الممثلين في حال عدم عثورهم على شكل خارجي للشخصية ، أو التعبير عن نتائج معاناة لا وجود لها في تجاربهم ، أو خيالهم . يلجأون " إلى زيف تمثيلي شرطي سطحي في الأداء ، لا يعدو كونه تصوير مشاعر

---

[1] – المسرح الملحمي ، بريخت ، ص٢٤٢ .

[2] – توجيه الممثل ، جوديث ويستون ، ص١٣٢ .

[3] – انظر : توجيه الممثل ، ويستون ، ص١٣١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دور غريبة غير معاشة ، لا يدركها الممثل نفسه الذي يقوم بأداء الدور أداء خارجيا شكليا ، وعلى قدر عظيم من البدائية . إن هذا مجرد محاكاة كاريكاتورية سطحية "([1]).

منهج ستانيسلافسكي في إعداد الممثل :

يعتبر الممثل والمخرج الروسي (كونستانتين ستانيسلافسكي ، ١٨٦٣ - ١٩٣٨) صاحب نظرية ، ومنهج مميز في إعداد وتدريب الممثل ، وقد اعتمد في أساس تفكيره على الفكر الأرسطي والفكر اليوناني عامة حيث اعتبر أن الطبيعة العضوية تعتبر مجالا حقيقيا يخلق فيه الفن صوره المحاكية للواقع ، وانطلاقا من هذا المبدأ أعلن ستانيسلافسكي أن : " قوانين الفن هي قوانين الطبيعة ذاتها . ويرفض وجود أي منهج سوى منهج الطبيعة .. وبالتالي فإن ولادة طفل ، أو نمو شجرة ، أو ولادة صورة فنية ، ما هي إلا ظواهر من نوع واحد ، وتخضع جميعها لقوانين الطبيعة "([2]). ومن هنا نشأ ما يعرف بالتقمص الروحي في فن الممثل ، أو ما عرف لدى أرسطو بالمحاكاة . ولكن ستانيسلافسكي يرى أن بلوغ التقمص الكامل أمر صعب المنال ، " إلا أنه يعتبر السعي الحثيث إليه هو الذي يفتح أمام الموهبة آفاقا جديدة ، ومجالا حرا للإبداع ، ومعينا لا ينضب للعمل وقوة الملاحظة ، ودراسة الناس والحياة ، وبالتالي إلى التهذيب والكمال الذاتي "([3]). وقد كتب ستانيسلافسكي في مذكراته الفنية والتي بدأها عام ١٨٨٩ مشيرا إلى توجهه الواقعي في هذا الفن قائلا : " المسألة كلها في إيجاد الطريق الصحيح ، ومن الطبيعي أن الطريق الأصوب ، هو الذي يقضي بشكل أقرب إلى الصدق وإلى الحياة . ومن أجل بلوغ هذا لا بد من معرفة ما هو الصدق وما هي الحياة "([4]). فهو يبدأ في الفن كما بدا أرسطو بوضع الحد الفاصل بين واقعة الفن وواقعة الحياة . حيث كان أرسطو يرى أن الفن يبدأ بتحويل الحياة على ما يخيل أنه ممكن أن يتم تصويره . وقد هدف ستانيسلافسكي في سعيه إلى خلق فن جديد ؛ أن يقوم هذا الفن على أساس صدق المعاناة ، وجمال طبيعة الفنان الإنسانية اللامحدودة .

---

[1] – توجيه الممثل ، جوديث ويستون ، ص٧٦ ، ص٧٧ .

[2] – إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية ، كونستانتين ستانيسلافسكي ، ترجمة شريف شاكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٧ ، ص٥ .

[3] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٦ .

[4] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد لخص الباحث (عثمان الحمامصي) منهج (ستانيسلافسكي) في كتابه (نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة)[1] ، بمجوعة من النقاط يختصرها الباحث فيما يلي :

١- الفعل المسرحي يجب أن يكون منطقي ، ذا هدف ، ووراءه دافع ، ويجب أن يؤدي بصدق ، وله ما يبرره .

٢- المسرحية تقسم إلى وحدات كل وحدة ذات هدف .

٣- يجب أن يكون للدور وجوده المستمر وخطه المتصل .

٤- وجهة النظر هي العلاقة التناسقية ، والتوزيع المنسجم لكل شيء يفعله الممثل أثناء بناء الشخصية .

٥- على الممثل أن يتآلف مع كل الظروف التي يواجهها وهو يصنع دوره .

٦- التركيز الداخلي للانتباه (العزلة العلنية) ، يتم التدريب عليها بالتركيز على أشياء معينة ، أو أصوات يسمعها .

٧- الصدق في الأداء والإيمان به ؛ ليخلق الصدق المسرحي .

٨- التحكم في القوى الإبداعية الداخلية (الشعور والإرادة والعقل) ليعيش الشخصية .

٩- الفكرة الأساسية للمسرحية التي يود العرض المسرحي توصيلها للمشاهد ؛ لا بد أن تكون واضحة في ذهن كل ممثل .

١٠- استعمال مبدأ (لو السحرية) ، ماذا أفعل لو كنت ؟ وذلك لإيقاظ الممثل لذاكرته الانفعالية .

١١- أن كل كلمة أو حركة تصدر عن الممثل على خشبة المسرح يجب : أن تكون نتيجة عمل خيال خصب .

١٢- الذاكرة الانفعالية أو (مخزن الذكريات) تعتمد على خبرات الممثل السابقة ، وقدرة الممثل على استعادة شعور انفعالي لموقف معين .

---

[1] – انظر : نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ، عثمان الحمامصي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، من ص٣٥٤ – ص٣٥٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٣- التكيف : بمعنى تكيف الممثل مع الشخصية المسرحية ، مع زملائه الممثلين على خشبة المسرح مع الموقف ، مع سلوك الآخرين ، مع الجو المحيط به .

١٤- الاتصال الوجداني بين الممثلين وهو اتصال الممثل الصادق وجدانيا ، بشخص من صنع خياله بالشخصية المقابلة له على خشبة المسرح ، والاتصال الغير مباشر بالجمهور لإجادة الفعل ورد الفعل .

١٥- حالة الإبداع الداخلية ، أو الماكياج الداخلي ، أو ما يسمى (المزاج الروحي الخلاق) ، وهي تساعد الممثل على معايشة دوره ، ودخوله في جو المسرحية .

١٦- العقل الباطن أو اللاشعور الصادر عن العقل الباطن الذي يستخدمه الممثل في تحقيق هدفه على المسرح ؛ إذا وصل حالة الإلهام .

١٧- الصدق الداخلي : وينشأ من تضافر (الظروف ، الذاكرة الانفعالية ، أهداف الشخصية) مجتمعة ، ودراسة الممثل للشخصية من خلالها ، فإذا عايشها بصدق ساعدته على الصدق في الأداء .

١٨- الاسترخاء : وهو استرخاء عضلات الممثل المتوترة ليساعده على التركيز في الشخصية .

١٩- خصائص الجسم التعبيرية : وتتمثل في حسم الممثل وصوته ، ويجب أن يكونا مدربين ليتمكنا من التعبير الخارجي .

٢٠- الصوت والإلقاء : جمال الصوت ، قوته ، جرسه ، مرونته ، قدرته على التعبير ، واستخدام مبادئ فن الإلقاء بشكل جيد ومتكامل له دوره في التأثير ، وإقناع المشاهد .

٢١- دراسة وتحليل وفهم الممثل لدوره وموازنته بين قواه الإبداعية الداخلية ، وإمكاناته التعبيرية الخارجية . وهذا مهم في عملية الإبداع .

٢٢- الوتيرة الإيقاعية : فلكل شخص إيقاعه الخاص ، وعلى الممثل أن يبحث عنه ، ومن الإيقاعات الصغيرة يتولد الإيقاع العام .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٣- المنطق والترابط : منطقية الفعل والشعور ، وترابطها عنصران مهمان في عملية الإبداع .

٢٤- التماسك والكمال : بحيث يجب أن تكون حركات الممثل وإشاراته أثناء الأداء متماسكة ودالة ؛ حتى ولو كان الانفعال الحقيقي زائدا حتى لا يشوه رسم الدور .

٢٥- حالة الإحساس المسرحية : هي حالة فهمنا وتحليلنا للمسرحية إلى الجمهور عبر الدور الذي يمثله .

٢٦- الارتجال : وهو أداة ووسيلة لمساعدة الممثل على تحقيق الاستجابة للدور واكتشاف أدق التفاصيل التي تثري العرض .

وبالإضافة إلى هذا المنهج الذي وضعه (ستانيسلافسكي) في فن الممثل ، وحتى يصل إلى ما يرجوه من فن المسرح ، فقد وضع مبادئ مهمة لأخلاقيات المسرح ، والعمل في المسرح وخارجه ، والعلاقة بين الجهات الفنية والإدارية في المسرح ، والتي تسهم أيضا مع منهجه في خلق جو مسرحي عام .

العناصر والمهارات الفنية الضرورية للمثل في عملية الإبداع :

يعتمد منهج الكثيرين من رواد هذا الفن من أمثال (ستانيسلافسكي) ، (وفسيولد ميرخولد ، ١٨٧٤ – ١٩٣٧) ، (وبيرتولد بريخت ، ١٨٩٨ – ١٩٥٦) .. وغيرهم ، في تدريب الممثل على مجموعة من العناصر ، والمهارات الفنية التي تساعد الممثل على أداء دوره في العملية الإبداعية بإتقان . وبالرغم من أن (ميرخولد) قد اهتم بتحويل ممثليه إلى (دمى متحركة) ؛ إلا أنه اتبع نفس منهج معلمه ومنافسه في مسرح الفن بموسكو ستانيسلافسكي في تدريب الممثلين . والذي شكلت مسألة تدريب الممثلين الشباب همه الأول ، وقد أوجد مع مطلع عام ١٩١٦ مسرحا ثوريا . وفي مطلع ١٩١٨ تخلى عن التمثيل وتفرغ للإخراج . " ومنذ ذلك الوقت وهو يعد المبتدع الأول والتجريبي الأول للأشكال المسرحية التي عرضها المسرح بعد ذلك .. كما أنه أول من خلق منهجا جديدا في الإخراج ، وجوا جديدا يناسب ذوق العرض ، واستخدامات جديدة للصدمات المسرحية ، ووسائل مسرحية بناءة أهمها فنية (تكنيك) جديد في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أداء الممثل لدوره "([1]). وقد حاول (ميرخولد) في تدريبه للمثل أن يضفي على العرض صفة الشعر ، فوضع لها مجموعة من الأسس للتدريبات يمكن تلخيصها بما يلي([2]) :

أولا : الإلقاء

١- الكلمات توقع على البارد بعيدا عن أي اهتزاز أو بكائيات أو إيقاعات حزينة .

٢- أن يكون الصوت مسنودا من الحجاب الحاجز دون أن تحدث أرنانات صوتية في الفضاء ، وألا ينتهي الصوت بتطويلات .

٣- الارتعاشات الروحية (التي تعطي طعم الأسطورة) أقوى وأكمل وأعظم أثرا من انفعالات المسرح القديم ، وهذه الارتعاشات يجب أن تنعكس في العين والشفاه ، وفي الصوت في طريقة أداء الحروف .. إحساس بركاني مع هدوء خارجي .

٤- أن ترتبط هذه الارتعاشات الروحية ارتباطا وثيقا بالشكل الخارجي .

٥- اللحظة التراجيدية تؤدي إلى ابتسامة .

ثانيا : التعبير الجسدي

٦- أن يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية ، ولا تكون ترجمة للكلمات .

٧- الإيقاع يجب أن لا يكون واحدا بالنسبة للصوت والحركة .

٨- أما بالنسبة للديكور فقد استعان في البداية بالإمكانات الفخمة التي أتاحها له القياصرة . ثم قدم مسرحا دون ديكور .

٩- تعديله لمنهج التمثيل بعد الثورة حيث أداء تحرير جسم الممثل البروليتاري من التبعية .. وإخضاع حركته للمنطق .

" وكان من الممكن لقواعد تدريب الممثل عند ميرخولد والتي نشرت عام ١٩٠٧ أن توضع في كتاب وتكون دليل عمل للممثل في مسرح بريخت . فقد طالب ميرخولد – على سبيل

---

[1] – نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ، عثمان الحمامصي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص٢٢٠ .

[2] – انظر : نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ، الحمامصي ، من ص٢٢٢ – ص٢٤٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المثال – بإسلوب الأداء البارد ، والبعيد عن المسألة الانفعالية . يقول " دع الممثل الجديد يعبر عن قمة التراجيديا ، كما عبر عنها في آلام وأفراح السيدة العذراء ؛ بسكون خارجي تام إلى حد البرود تقريبا ، دون صراخ أو دموع ، أو صوت متهدج مرتعش ، ولكن بعمق "([1]). وقد استخدم ميرخولد مصطلح (الدمية المتحركة) في كتابه النظرية ؛ ليفرق فيه بين أسلوب أداء الممثل الجديد ، والممثل الطبيعي " فالممثل الطبيعي يحاول أن يختبر ويثير التعاطف مع شخصيته ، في سبيل الاقتراب من الحقيقة الحياتية .. فإن الممثل الذي يتضاءل ويزول في محاولته لتقديم شخصية حياتية حقيقية ، يفقد جاذبيته وقيمته كممثل مسرحي . والخلاصة : ينبغي على الممثل أن يكون مبدعا لا مقلدا "([2]). وأكثر الدروس أهمية ، والتي تعلمها ميرخولد في مسرح موسكو الفني ؛ أن المسرح الناجح لا يمكن أن يوجد ما لم يتم تدريب الممثلين فكريا وجسديا ؛ ليتم من خلالهم تنفيذ أفكار المخرج باقتدار .

ومن هذه العناصر والمهارات التي يجب على الممثل أن يتدرب عليها :

١. **الاسترخاء (تحرير العضلات) :** نظرا لأن أداء الممثل يعتمد على إحساسه الداخلي وتفاعله مع المثلين الآخرين ، فإنه يجب عليه أن يكون حساسا في استجابته لما يجري حوله . ولذا فإن استجابته تكون صعبة في حالة أن يكون مرهقا بدنيا أو ذهنيا ، ولذا يجب على الممثل : أن يعود نفسه على الاسترخاء والخروج من حالة التوتر ، أو الإرهاق المسيطرة عليه ليكون أداؤه جيدا ؛ ولذا يلجأ الممثلون إلى القيام بمجموعة من التدريبات التي تساعد على الاسترخاء مع كل جزء من أجزاء الجسم . وتعتبر عملية تحرير العضلات من المسائل المهمة في العمل الفني ، وليس في الاستطاعة تصور حجم الضرر الذي يلحقه التشنج العضلي على العملية الإبداعية . فهو إن أصاب الصوت أفقده جماله وبُحَّ ، وأصبح أجش ؛ بل ربما يفقد صاحبه المقدرة على الكلام ، وإن أصاب القدمين يصبح صاحبها كمن أصيب بالشلل .. وهكذا بقية أعضاء الجسم ؛ مما ينعكس بالضرر الواضح على مقدرة الفنان على تجسيد المعاناة على المستوى الخارجي ، وعلى حالة إحساس الممثل العامة . فالتوتر العضلي لدى الممثل يعرقل العمل الداخلي والمعاناة بشكل خاص . " لهذا ينبغي أن نشيع النظام في عضلاتنا قبل البدء في عملية الإبداع فلا تقيد حرية الفعل . إن لم نفعل ذلك ، سنصل إلى ما جرى الحديث عنه في كتاب (حياتي في الفن) ؛ حيث يحكي كيف أن أحد الفنانين من جراء توتره على الخشبة ، شد قبضته ، وغرز أظافره في كفيه ، وأطبق

---

[1] – مسرح ميرخولد وبريخت ، بليزايتون ، ص٩٦ .

[2] – مسرح ميرخولد وبريخت ، بليزايتون ، ص٩٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بشدة على أصابع قدميه ، وضغط عليها بثقل جسمه كله "([1]). وليس التوتر العضلي وحده الذي يمكن أن يخل بعمل الممثل ؛ بل إن أي تقلص في أي جزء منه يمكن أن يصيب الفن كله بالشلل . لكن باستطاعة الممثل إذا استطاع أن يصوغ في نفسه عادة المراقبة الذاتية الآلية المستمرة ، فستصبح عضلاته تسترخي من تلقاء نفسها ، وإن كان الوصول إلى حالة الاسترخاء التام قد يكون أمرا مستحيلا . لكن ينبغي على الممثل أن يولى أمر تحرير العضلات من التوتر اهتماما خاصا ، ويسعى إلى تحريرها باستمرار . " ويجب أن تصبح ملكة التحقق الذاتي ، والنضال المستمر ضد التوتر حالة الممثل الطبيعية على الخشبة . ويجب التوصل إلى ذلك بمساعدة تمارين دائمة ، وتدريب منتظم "([2]).

٢. **التركيز :** يقود الاسترخاء الممثل ويمهد له الطريق لكي يقوم بالتركيز ، والذي يعزل الممثل عن التشويش الخارجي ، ويساعده على تقمص دوره بالصورة المطلوبة ، ويساعده على التفاعل مع الحدث الذي يقع في اللحظة التي يؤدي فيها ، أو يجعل أداءه يبدو تلقائيا ، وهذا يستوجب أداء العديد من التدريبات الخاصة بذلك لترسيخ هذه الميزة لدى الممثل .

٣. **الخيال :** من المعروف أن العمل المسرحي يبدأ باستعمال كلمة " لو " السحرية في المسرحية والدور ، وتعتبر هذه الكلمة هي الرافعة التي تنقل الممثل من حياة الواقع إلى الخيال . لأنها لا تتحدث عن واقعة وقعت بل عما يمكن أن يقع . فكلمة لو تطرح سؤالا للحل ، ويحاول الممثل الإجابة عليه ، والوصول إلى التحول والحل بصورة طبيعية . ونحن نعلم أنه في العمل الدرامي ، " لا وجود لوقائع حقيقية ، أو واقع حقيقي على الخشبة ، فالواقع الحقيقي ليس فنا . هذا الأخير من حيث طبيعته يحتاج إلى ابتداع فني ؛ هو مؤلف الكاتب بالدرجة الأولى . وتكمن مهمة الفنان ، وتفانينه الإبداعية في تحويل ابتداع المسرحية إلى واقع مسرحي فني . ويقوم خيالنا بدور كبير في هذه العملية "([3]). إن الكاتب المسرحي ، أو المخرج لا يستطيع أن يعطي الممثل كل ما يحتاجه حول الشخصية ، ولذلك يصبح من الواجب على الممثل أن يستكمل رسم الشخصية ، ويعمقها ، ويتخيل أفكارها ، ودوافعها ، وتصرفاتها . وأن يعيش بزخم حياة الشخصية ، وعمقها الداخلي . " ويعتبر الخيال بكلمته السحرية (لو) وظروفه المقترحة المعاون الأقرب في هذا العمل كله . إنه لا

---

[1] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٢٠٩ .

[2] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٢١٢ .

[3] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص١٢٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتم قول ما لم يستكمل قوله المؤلف ، والمخرج والآخرون وحسب ؛ بل يبث الحياة أيضا في عمل جميع الذين يسهمون في خلق العرض ، ويصل إبداعهم إلى المتفرجين عبر نجاح الممثلين أنفسهم قبل كل شيء "([1]). ومن هنا يصبح من الأهمية بمكان أن يتمتع الممثل بخيال واضح وقوي ؛ لأنه ضروري في كل لحظة من عمله الفني ، وإلا فإنه سيتحول إلى قطعة شطرنج في يد المخرج ، وعليه أن يتعهد نفسه باستمرار لتنشيط الخيال لديه ، وتطويره عبر العديد من النشاطات الذهنية مستخدما كلمة لو السحرية ، ومبتكرا لخيالات جديدة ومثيرة . فكل حركة وكل كلمة يؤديها ، أو يقولها الممثل لا بد وأن تكون من نتاج خياله السليم . فمجمل العمل الإبداعي في إعداد الدور ، وتحويل المؤلف الدرامي المكتوب إلى تواجد مسرحي يتم من خلال إسهام الخيال ، " فليس أقدر على بعث الدفء والاستثارة في نفوسنا من ابتداع خيال يستحوذ علينا ، لهذا لا بد أن يكون هذا الخيال حيويا ، نشيطا ، سريع الاستجابة ومتطورا بما فيه الكفاية ؛ حتى يكون قادرا على تلبية ما يطلب منه ، وجهوا انتباها كبير إلى مسألة تطوير الخيال ، واعملوا على تطويره بمختلف السبل "([2]). ويجب على الممثل أن لا يسيء استعمال الخيال ، ويبني شخصيته متنقلا من إشارة إلى إشارة ، وأن يكيف نفسه مع الشخصية المصورة .. " ليتمكن في النتيجة أن يعرض على المشاهد مجمل الطريق المعقد لتطوير هذه الشخصية ، والتدرج ضروري .. من أجل المزيد من الكشف الكامل عنها أمام المشاهد ، ومن أجل المحافظة على مفاجآت صغيرة ، ولكنها جوهرية معدة للمشاهد ، وحاملة إياه على القيام باكتشافات خاصة به ، وبالتالي على تغيير وجهة نظره حول الأشياء "([3]).

٤. **تقسيم العمل إلى وحدات ومهمات :** من المهم للمثل حتى يسهل عليه أداء دوره أن يقوم بتقسيم العمل الفني إلى وحدات واضحة ، وأقسام متسلسلة من الكبير إلى المتوسط إلى الصغير فالأصغر . لتساعده على فهم دوره وأدائه بسهولة ، وبلا إرهاق ، أو تشتت . " لكن كثيرا من الممثلين – للأسف – يتغاضون عن ذلك . إنهم يعجزون عن تشريح المسرحية والتعمق فيها ، ولذلك يضطرون إلى معالجة عدد كبير من الوحدات المتفرقة ، والمفتقرة إلى مضمون . ويبلغ عدد الوحدات عندهم من الكثرة حدا يجعل الممثل يضل طريقه ، ويفقد إحساسه بالكل "([4]). فتقسيم العمل إلى وحدات مهم لتسهيل عمل الممثل ؛

---

[1] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص١٢٦ .

[2] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص١٥٩ .

[3] – نظرية المسرح الملحمي ، بريخت ، ص١٤٧ .

[4] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٢٣٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لأنه سيعاني جدا ويرتبك ما لم يقم بتقسيم دوره وتحليله إلى وحدات واضحة ، وسيكون أداؤه ثقيلا ومرهقا . وتقسيم العمل إلى وحدات لا يهدف إلى دراسته فحسب ، ولكن هناك هدف أكثر أهمية يكمن في صميم كل وحدة ؛ حيث تنطوي كل وحدة على مهمة إبداعية ، ومن المهم أن تناسب هذه المهمات مقدرة الممثل ، وقابلة للتحقيق ، وجذابة .

٥. **الإحساس بالصدق والإيمان :** في واقع الحياة ينشأ الصدق بصورة تلقائية ، ولكن على خشبة المسرح فإن ما يجري من تمثيل هو مجرد أداء ، ولذلك فإن الممثل بحاجة إلى تحضير تمهيدي لخلق الصدق على صعيد الحياة المتخيلة . وذلك من خلال البحث داخل نفسه عن رافعة تنقله إلى مجال الحياة المتخيلة لخلق ابتداع مشابه للواقع ، " وهكذا ؛ فإن الصدق في الحياة يطلق على كل ما هو كائن وموجود ويعرفه الإنسان بالتأكيد . أما على خشبة المسرح ، فإن ما يطلق عليه الصدق هو غير موجود في الواقع ؛ ولكن يمكن أن يقع "([1]). والصدق الذي نريده في المسرح هو صدق الشعور الذي يحتاجه الممثل في لحظة الإبداع ، فلا وجود لفن أصيل بدون الصدق والإيمان به . ولا وجود للإبداع بمعزل عن كليهما ، وما يقوم به الممثل عليه أن يكون مقتنعا به هو ؛ ليقنع به الآخرين . وعلى الممثل أن يقترب من صدق الأطفال ، وإيمانهم أثناء لعبهم عندما يستطيع أن يكون فنانا محترفا . " فالصدق والإيمان إما أن يتولوا في المجال الروحي بصورة تلقائية ، أو أن ينشأ من خلال عمل تقني سيكولوجي . إن من أسهل الأمور هو العثور على الصدق والإيمان واستدعاؤهما . في مجال الجسم من خلال أصغر المهمات والأفعال الفسيولوجية وأبسطها . فهذه الأفعال في متناول اليد لأنها ثابتة ومرئية ومحسوسة ، ويمكن للوعي والأمر أن يتحكما بهما "([2]). ولحظة صدق صغيرة واحدة ، ولحظة إيمان بهذا الصدق ؛ تصل بالممثل إلى حالة إبداعية ، وعندما تترابط هذه اللحظات بصورة منطقية ؛ فإنها تخلق صدقا كبيرا ، ومرحلة كاملة من الإيمان . فالممثل لا يستطيع أن يذرف الدموع من شيء لا يؤمن به . " إن التمثيل ليس التظاهر أو التزييف . يجب على الممثلين أثناء عملهم أن يكونوا أكثر عمقا في صدقهم ، أكثر مما يعتبره سلوكا أمينا في الحياة العادية .. على الممثل أن يبدأ بنفسه ، يجب أن يسمع بإذنيه هو ، وأن يسمع بأذنيه هو ، وأن يرى بعينيه ، وأن يلمس بجلده ، وأن يشعر بأحاسيسه . وبعد دراسته للسيناريو ، يبدأ الفهم والدوافع في التدفق

---

[1] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٢٥٧ .

[2] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٢٦٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

داخله . ويجعل الشخصية ملكا خاصا له "([1]). ويرى برخت أن الممثل ملزم بعرض الشخصية فقط ، وليس أن يعيش هذه الشخصية " وهذا طبعا لا يعني أنه إذا كان يصور شخصا ذا أهواء جامحة أن يكون لا أباليا . ومع ذلك فإن أحاسيسه الخاصة يجب ألا تكون بالضرورة مطابقة لأحاسيس الشخصية التي يصورها "([2]).

٦. **التكيف :** تطلق كلمة التكيف بحسب (ستانيسلافسكي) على : " الحيلة الداخلية أو الخارجية التي يوفق بفضلها الناس بين أنفسهم وبين الآخرين ، وتساعدهم على التأثر في الموضوع لدى الاتصال به "([3]). ومثالها ما يمكن أن يقوم به الطالب من إدعاء المرض ، وخداع المدرس بالتظاهر بالألم للإفلات من الدرس ، وقد نلجأ إلى التكيف في بعض الأحيان لنخفي مشاعرنا ، ونموها ، كالمتكبر الذي يتظاهر بالدماثة ليموه على الإساءة التي يشعر بها . ولكل فنان تكيفاته الأصلية التي تميزه عن غيره ، وتختلف فيما بينها ، ولكن نجد أن العديد من الممثلين يتمتع بمكيفات رائعة وصادقة ، نجدها تتجلى في التدريب ، أمام المخرج والمشاهد ، ويقل تألقها عندما تتجاوز ذلك ، أو بسبب الرتابة . وعلى الممثل أن يفكر أولا بالممثل الذي بجواره ، ولا يحاول أن يتكيف مع المتفرج الذي في السطر الأخير من الصالة لأن إحساسه عندما سيظهر مزيفا ، ولا يؤمن به لا الممثل ولا المتفرج ، وأما الوصول للسطور الأخيرة في الصالة فله نمط خاص في الإلقاء يعتمد على التدريب الصوتي بشكل خاص .

٧. **الممثل يعيش اللحظة :** على الممثل أن يفصل بين عالم الواقع الاجتماعي الذي يعيشه ، وعالم الإبداع الذي يستلزم أن يعمل فيه ، ولكي يدخل الممثل في عالم الإبداع يلزمه أن يتحرر من عالم الواقع ، وأن يكون بلا رقابة ، ويعيش ما يعرف باللحظة . " وعندما يكون الممثل داخل اللحظة فإنه يكون مسترخيا ، ووثاقا من نفسه ، ويقظا ، ويتجاوب مع العالم المحسوس المحيط به ، ومع عالمه الداخلي من الحوافز والنزوات ، والأحاسيس والاختبارات التخيلية ، ومع كلمات السيناريو ، وما وراء النص ، ومع كل سلوك الممثلين الآخرين . إن الممثل متاح الآن . إنه يتكلم بـ (صوت حقيقي) وليس بـ (صوت الممثل) . إنه يسكن داخل جلده هو "([4]). فحين يعمل الممثل بطريقة " لحظة تلو

---

[1] – توجيه الممثل ، ويستون ، ص٥٧ .

[2] – نظرية المسرح الملحمي ، بريخت ، ص٢٣٦ .

[3] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٤٠٤ .

[4] – توجيه الممثل ، ويستون ، ص٦٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اللحظة " أو بأن يكون داخل اللحظة ؛ فإنه يبدو حيا في تعبيراته وكلماته ، وطبيعيا في كل لحظات القصة . وعلى الممثل أن يثق بموهبته ، ويبتعد عن مراقبة نفسه وينزع عنه الخوف . وتذكر الممثلة (شيلي وينترز) : أن المخرج (جورج ستيفنز) كان يقول : " إن التمثيل السينمائي هو : كلام نخفض ، وتفكير عال . ويبدو لي أن : التفكير العالي يعني أن يثق الممثل في أن كل ما يفكر فيه ويشعر به هو المناسب للحظة . ويطلق الممثلون على هذا (الثقة في اللحظة) "([1]). وتلعب الموهبة دورا كبيرا في مقدرة الممثل على إظهار تعبيرات وجهه وجسمه وصوته وأحاسيسه ، ومدى صدق غرائزه . وفي مقابلة مع الممثل (جاك ليمون) عرضتها القناة التلفزيونية (إيه . و . إي . بيوجرافي) يروي قصة عن عمله مع المخرج (جورج كيوكر) " والذي كان يطلب منه باستمرار ألا يمثل . وحاول جاك ليمون أن يستجيب ، ولكن كيوكر استمر يحضه ' على أن يقلل من تمثيله . فرد عليه جاك ليمون بحدة : لا يمكنني أن أقلل . إذا فعلت ذلك فلن يبق شيء أفعله على الإطلاق . وكان رد كيوكر : هذا هو ما أريده "([2]).

وتقترح الممثلة والمخرجة (جوديث ويستون) صاحبة كتاب (توجيه الممثل في السينما والتلفزيون) ، أن على الممثل لكي يعيش اللحظة أن يقوم بأربعة أشياء([3]) :

أ- أن يتمسك بأن يسير وراء أهوائه وألا يقلق إذا كان الناس سيوافقونه أم لا ؟ ولكن هذا لا يعني أن يخرج في سلوكه عن حدود الأدب ، والخط المسموح به للسلوكيات .

ب- أن يشعر بمشاعره الخاصة ، ويبتعد عن التوتر ، ويحول هذه المشاعر إلى طاقة ، ثم عمل فني .

ج- أن لا يتحرك ، أو يتكلم إلا إذا شعر بذلك . ولكن هذا لا يعني الارتجال ، ولكن هذا يعني أن يتبع حاسة داخلية بالتوقيت ، وبالدافع ، وأنه يتكلم لأن لديه ما يقوله ، ويتحرك لأن له مكان يذهب إليه .

د- أن يسامح نفسه على أخطائه ؛ لأن الصدق يحتاج إلى الجرأة ، والعيش داخل اللحظة يستلزم قدرا كبيرا من الشجاعة والثقة . وتعتبر (النقائض – Opposites) بأنها

---

[1] – توجيه الممثل ، جوديث ويستون ، ص٦١ .

[2] – توجيه الممثل ، جوديث ويستون ، ص٦٢ .

[3] – انظر : توجيه الممثل ، ويستون ، من ص٦٥–ص٦٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أفضل صديق للممثل لكي يعيش اللحظة ؛ " إنها أداة ممتازة في تحليل السيناريو ، فبمجرد أن تصل إلى فكرة ما ، تأمل النقيض لها . وعندما لا تكون متأكدا مما تفعله بسطر ما ، ابحث عن نقيض له "([1]).

" غالبا عندما يقرأ الممثل النص ، وهذا يحدث دائما في تمثيل الأفلام السينمائية ، فإنه حالا ، ومن خلال ما يمكن تسميته ، فقط الحدس يدخل إلى فهم محدد لأفعال شخص عادة ما يكون بعيدا جدا عن شخصيته ، وأحيانا ليس من خلال عملية طويلة ومعقدة ، بل في الحال . ومن هنا هو ، أو هي (الممثل) يطور ما يسمى بالشخصية "([2]).

٨. **التحولات في الأداء :** " يتعرض الممثلون للعديد من المشاكل مع التحولات ، والتغيرات العاطفية ، وأحداث الدور ، والتحولات (Transitions) والتي تعرف بأنها : هي الأماكن التي يشعر عندها الممثلون بالوعي بالذات ، كأقصى ما يمكن ، ويقلقون كأقصى ما يمكن عما إذا كانوا سيتمكنون من إصابة الهدف . وغالبا ما يزيد الممثلون الوصول إلى نغمة عاطفية معينة .عند هذه التحولات يزداد احتمال أن ينكشف التمثيل الرديء "([3]). ومثاله انقلاب الممثل فجأة من الاستجداء إلى الاتهام ؛ حينها ندرك أن تحولا ما قد حصل . وتحولات الممثلين تختلف في أمرها فإذا لم يكن التحول متوفرا ، أو زائفا ، أو مفروضا ، أو مفتعلا ، أو غير منطقي . عندها لن يستطيع الممثل أن يؤدي ذلك التحول وسيظهر ضعفه في الأداء . فالتحول حدث عاطفي ، ويحدث لحظيا حتى وصف بأنه تغيير في النبض ؛ لذا فإن مناقشته أمرا معقدا . "والمطلوب من الممثلين هو الاتصال والارتباط والاستجابة والقدرة على التأثير في الآخرين والتأثر بهم ، والتعامل مع بعضهم البعض ، ومع البيئة المحيطة . ويتحقق هذا عندما يتوافر خط مستمر (Torough-line) . والخط المستمر هو ما يجعل الأداء بسيطا ، وغير منمق . ولقاء التحولات داخل اللحظة هو ما يجعل الأداء متعدد الدرجات "([4]). وقد كان (ميرخولد) يحب أن يؤدي ممثلوه العديد من الأدوار ؛ لا بسبب النقص في عدد الممثلين ؛ " بل لأن مبدأ التحول كان مبدأ مهما للأداء بالنسبة له . فمن الضروري للمشاهدين أن يروا تغيير هذه الشخصيات ، وبهذا يستطيعون

---

[1] – توجيه الممثل ، ويستون ، ص٩٢ .

[2] – فصلية أقواس ، عدد ٥ ، ربيع ٢٠٠٢ ، المركز الفلسطيني الثقافي ، من محاضرة لبيتر بروك ، بعنوان : هل يأتي اللاشيء من اللاشيء ، ترجمة محمد أبو زيد ، ص١٤٠ .

[3] – توجيه الممثل ، ويستون ، ص١٢٥ .

[4] – توجيه الممثل ، ويستون ، ص١٢٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إدراك المهارة الفائقة للمثلين "([1]). وكان ميرخولد يشجع ممثليه على عدم الخوف من مسألة تكرار الأداء ، أو ما عبر عنها بالقناع ؛ خاصة عندما يظهر كقناع مناسب وصحيح . " والممثل لن تستحوذ عليه الشخصية المسرحية ما لم يستسلم لحاجته وذوقه في التحول ، وما لم تصاحب رغبته في التمثيل رغبته في استعراض نفسه من خلال التمثيل "([2]).

٩. **الإصغاء :** على الممثل أن يدرب نفسه على الإصغاء جيدا للآخرين الذين يشاركونه المشهد ؛ فهذا يجعل مهمته بسيطة ، ويوفر له التركيز . الإصغاء أفضل تقنية في يد الممثل لإثبات ذاته ، فهو يخفف من توتره ، ويدفعه للاسترخاء ، ويمنعه من المبالغة في الأداء ، وأن يكون أداؤه طبيعيا ، ويحافظ به على الإيقاع في طبيعة الحوار . ويقول الممثل (مورجان فريمان) : " أعتقد أنه إذا كانت لذيك موهبة للتمثيل ، فهي موهبة الإصغاء "([3]). والإصغاء هنا يعني الانتباه الخاص والعميق للشخص الآخر . وعليه أن لا يغفل دور الاتصال المباشر بالعين ليساعده على تدفق العاطفة ، وهو ما يطلق عليه ستانيسلافسكي (المشاركة) . وفي أغلب الأفلام التي يكون فيها التمثيل رديئا ؛ يكمن ذلك في أن الممثلين لا يصغي كل منهم للآخر .

١٠. **التلقائية :** وهنا يجب على الممثل أن يعتمد على المشاعر أكثر من العقل ؛ حتى يحصل على النتيجة الطبيعية في أدائه . فلو فكر الممثل في الحركة التالية فإن هذا سوف يخلق لديه خللا في انسياب الأداء ؛ لذا فلا حاجة لأن يفكر في الحركة القادمة وأن يتابع الأداء بتلقائية . وأفضل التمارين المعينة له على ذلك ؛ هو تدريبه على ارتجال مشاهد ، واختلاق سلسلة من ردود الأفعال التي تساعد على الجانب التلقائي في أدائه . وستانيسلافسكي يرى أن الحالة المثلى لديه هي : " أن يكون الممثل مأخوذا كله بالمسرحية عندئذ يعيش حياة الدور في غفلة عن إرادته دون أن يلاحظ كيف يشعر ، أو يفكر بماذا يفعل ؛ بل يصدر كل شيء لديه بصورة تلقائية ، لا واعية . ولكننا للأسف ، ليس في استطاعتنا التحكم دائما بهذا الإبداع "([4]). ومهمة الممثل الأساسية في تصوير حياة الشخصية لا يقتصر على بلورة حياتها الخارجية بشكل فني فقط ؛ بل يتعداها إلى محاولة خلق مجمل حياة الشخصية الداخلية والخارجية ، ومحاولة تكييف مشاعره الإنسانية مع هذه

---

[1] – مسرح ميرخولد وبريخت ، بليزايتون ، ص٩٩ .

[2] – الممثل الكوميدي ، أندريه فيلييه ، ص١١٤ .

[3] – توجيه الممثل ، جوديث ويستون ، ص٧٨ .

[4] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٦٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشخصية ، وإعطائها جميع عناصرها الروحية . ولكي ينجح في غرس هذه الشخصية وإتقانها ؛ لا بد أن يقوم بما أشار إليه ستانيسلافسكي " عليك أن تتمثل في نفسك المادة الجديدة ، وأن تنعشها بإبتداعات خيال مناسبة ، كما يتم ذلك في اتجاهنا – فن المعاناة . ويتعين عليك – أيضا – بعد أن تتغرس المادة المنتعشة في نفسك ، ويتم تكوين شكل الدور في خيالك ؛ أن تقبل على عمل جديد "([1]).

١١. **الاتصال** : الممثل إنسان ، ومن صفات الإنسان الضعف ، والممثل عندما يصعد الخشبة ؛ يصعدها وهو يحمل في داخله هواجسه الحياتية ، ومشاعره الإنسانية ، وتأملاته الخاصة ، ولذلك لا يمكن إلا أن ينعكس ذلك كله على الشخصية التي يصورها . لذلك من المهم " أن تعكس عيون الفنان ونظراته على الخشبة المضمون الداخلي العميق الذي يشابه (حياة الإنسان) في الدور الذي يقوم بأدائه ، وأن يتصل طوال مدة تواجده على الخشبة بشركائه في المسرحية من خلال هذا المضمون الروحي "([2]). فهو ما دام على تواصل مع دوره ، ومع الآخرين ؛ فإنه سيندمج بالشخصية ويتقمصها إبداعيا ، لكن إن انصرف انتباهه عن الدور عندها سوف يستحوذ عليه خط حياته الإنسانية ، ويحمله بعيدا عن خشبة المسرح ، ويبدأ يؤدي دوره بصورة خارجية آلية بسبب تشتت انتباهه ، وتكرار هذا التشتت يخلق فجوات في أداء الشخصية . هذه الفجوات يتم ملؤها بتركيبات من حياة الفنان الخاصة ، ولا علاقة لها بالشخصية المصورة . ومن هنا يفقد الممثل التركيز والصدق في الأداء ، ولن يشعر المتفرج ، أو يحس بمشاعر الشخصية ، ولن يتعرف على أفكارها ، مما يفقد العمل قيمته ومتعته ، ويفقد الممثل مقدرته على إقناع المتفرج بالدور الذي يؤديه . " فإذا أراد الممثل أن يستأثر بانتباه الجمهور الغفير الذي يجلس في الصالة ، وجب أن يولي اهتمامه عملية استمرارية الاتصال بزملائه من خلال مشاعره ، وأفكاره ، وأفعاله المشابهة لمثيلتها في الدور الذي يصوره . كما يجب أن تكون مادة الاتصال الداخلية مادة شيقة قادرة على اجتذاب المستمع والمتفرج "([3]). فالممثل لا يستطيع أن يحقق إبداعا من دون تبادل في الاتصال بينه وبين الممثلين الآخرين ، وبينه وبين الصالة ، وذلك من خلال أفكاره ومشاعره المعاشة الحية المشابهة للدور ، والتي عاناها الممثل . ويأخذ الاتصال بحسب (ستانيسلافسكي) ثلاثة أشكال وهي :

---

[1] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٧٢ .

[2] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٣٦٤ .

[3] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٣٦٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" أ – الاتصال المباشر بالموضوع على الخشبة ومن خلاله الاتصال بالمتفرج بصورة غير مباشرة . ب – الاتصال الذاتي . ج – الاتصال بموضوع غائب أو وهمي "([1]). ومن هنا يتوجب على الممثل أن يتقن موضوع الاتصال الفعلي مع زميله على الخشبة ، وأن يعرف المواضيع الخاطئة ، والاتصال الغير صحيح في لحظة الإبداع . " ويتحقق الاتصال عادة بين الجمهور وخشبة المسرح على أساس التقمص . فالممثل يركز قواه كاملة حول السعي إلى تحقيق هذا الفعل السيكولوجي ، ويمكن القول أيضا أنه يرى في هذا التقمص الهدف الأساسي لفنه "([2]). وعليه يجب على الممثل أن لا يرفض وسائل التقمص . ولكن عليه أن يستخدمها كأي إنسان ليقدم إنسانا آخر .

١٢– **التوقيت** : يجب على الممثل أن يتعود عدم الإسراف في استخدام الإيماءات وخلطها بالجمل المكتوبة بشكل يفتقد إلى تنظيم ردود الأفعال . وأن لا ينساق وراء افتتان الجمهور ؛ مما يفقده انضباط أدائه ، وأن يلتزم بالحالة الشعورية للشخصية بالشكل الصحيح . " فهناك مهارة يطلب توفرها عند الممثلين ، وتكاد تكون غير ملموسة ومن المستحيل تعليمهم إياها في الحصص الدراسية ، أو في قاعة التدريب ؛ هذه المهارة هي أن يقوم الممثل بالتمثيل للجمهور ، وبالاشتراك معه ، وتتكون من عملية التحكم بالتوقيت ، وبجهارة الصوت ، وبالنشاط ، وعوامل أخرى في المسرحية تكاد تكون دون نطاق الوعي بحيث تستحوذ على أكبر تجاوب ممكن من الجمهور "([3]). وبمجرد أن تستجمع انتباه المشاهد عليك أن تتشبث به حتى نهاية العرض ، ولذلك فشكل العرض الكلي ، وكيفية بنائه في السياق الدرامي ، وأين توجه انتباه المتفرج أمر مهم جدا ؛ ولذلك عليك أن تتذكر أن : " من الأهمية أن تتعلم كيف تستخدم اللحظات حتى آخرها ولا تتعجلها ، وسوف يعلمك الوقت اكتساب الثقة في اللحظة المبتكرة ببراعة ، وكم الزمن الذي يمكنك الاحتفاظ خلاله بانتباه المشاهدين "([4]).

١٣– **الحركة واستغلال الجسم** : " إن المعرفة المستفيضة بعلم الحركة المسرحية ، مسألة مهمة جدا ، لا للمخرج والممثلين فقط ؛ بل للكاتب المسرحي أيضا ، وقد أعتقد (ميرخولد) أن من واجب كتّاب المسرح التدرب على أساسيات علم الحركة ، وذلك من

---

[1] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٣٨٠ .

[2] – نظرية المسرح الملحمي ، بريخت ، ص١٣٠ .

[3] – مسرح الأطفال ، موسى كولدبرغ ، ترجمة صفاء روماني ، ص١٨٤ .

[4] – مسرح الشارع ، مجموعة مؤلفين ، ص٥٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلال مطالبتهم بكتابة مسرحيات إيمائية ، قبل أن يُسمح لهم الشروع في كتابة مسرحيات حوارية "([1]). وعلى الممثل ألا يفكر بمكملات المنظر على أنها شيء إجباري من المخرج ؛ بل عليه أن يعتبرها فرصة لإثراء الأداء ، فإذا كانت الشخصية تلعب بأوراق الكوتشينة ، فعلى الممثل أن يتعامل مع الأوراق فعلا ؛ لا أن يتعامل معها من باب هذه هي تعليمات المخرج . فالحياة البدنية هي أساس للأداء . " وبما أن الإيماء والحركات الجسدية لها أهمية خاصة في نجاح الممثل .. لذا من الأهمية بمكان أن نقوم بتقييم هذه القدرات لدى الممثلين قبل توزيع الأدوار عليهم "([2]). والممثل الجيد يعمل بالغريزة إلى – حد ما – ومن خلالها يخلق الإحساس باليقين في الحقائق . وعلى الممثل أن يقوم باستخدام جسمه " بطرق جديدة للتعبير عن الأشياء أكثر من التعبير عن الأشخاص الذين يسيرون حولنا . تذكر أن جسمك هو أداة أو آلة ، فاستخدمها حتى أقصى إمكانياتها . فإن تحولت إلى شيء جامد له قوام جامد ، شجرة مثلا ، فكن عندئذ جمادا فعلا ، ولا تسمح لجسمك بأي هزة ، ولو صغيرة حتى لا تنقص من الصورة "([3]).

يرتبط الابتكار لدى الممثل بقيود التعبير الجسمي ، فإذا كان الممثل كوميديا فإن الحركة وأوضاع الجسم واللهجة وطريقة الأداء الصوتي ، والتعبيرات الإيماءات كلها تعين الممثل على صناعة الضحك وتنتج كلها عن مخيلته بشكل كوميدي . ويمكن أن تكون هذه الحركة قد أعدت سابقا ، فهي كأي مادة خام تحتاج إلى إعداد فني " لكن يتدخل في النجاح النهائي لها ، عدة عوامل متغيرة مثل : المهارة ، وحدة الذهن ، والثقافة ، وقوة الملاحظة والخبرة المهنية ، ومع هذه المعالجة الفنية توجد – أيضا – قوة الإيحاء الأولية ، والتخيل كجوهر ومادة أصلية ، يشتمل الشكل الخارجي للجملة ، بالنسبة للممثل على إمكانيات لحالة جسمية كامنة ، وعليه أن يقوم بتجسيدها ، والتعبير عنها ، وعلى حين تقال الأشياء الفظة تلميحا ، ويبقى على المؤدي أن يظهرها ، أي يبتكرها انطلاقا من أشكال وصور تلازمه ، وتكمن في داخله ، وصور تكشف عن حياته الجسمية والنفسية ، إنها صور للجسم ، وصور للحياة العضوية بالغة التعقيد "([1]). وهذه الحياة الجسمية للممثل يتدخل في تشكيلها : الإحساس ، والذاكرة ، وشيء من آليات الاندماج والتكامل ، وبعض آليات التحكم والسيطرة ، فهي صورة الوجود المرتبطة بالتمثيل ، وتكون قيمتها التعبيرية مضحكة

---

[1] – مسرح ميرخولد وبريخت ، بليزايتون ، ص١٠١ .

[2] – مسرح الأطفال ، كولدبرغ ، ص١٩٢ .

[3] – مسرح الشارع ، مجموعة مؤلفين ، ص٢٥ .

[1] – الممثل الكوميدي ، أندريه فيلييه ، ص٧٨ ، ص٧٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بصورة تلقائية . بوسع الكلمات أن تقول ما نريد ، ولكن قد يساء في كثير من الأحيان فهمها ، وقد تجر إلى سوء التفاهم . " غير أنه إذا ما كانت الكلمات أحيانا خادعة أو غير ملائمة ، فإن إشارتنا (حركتينا أي المتعلقة بالحركة والإشارة) هي واضحة بكيفية رهيبة . إن كل تعبير في وجهنا ، وكل حركة ، وكل إشارة أو إيماءة أو صنعة نقوم بها تكشف عن قراره فكرنا ، وتساعدنا على الاتصال أو التواصل "([1]).

وترى بعض الدراسات : أننا في تواصلنا تمثل الكلمات ٧% ، بينما نبرة الصوت تمثل ٣٨% ، وأما الحركات فتمثل ٥٥% . لذالك فهي طريقة تعبير لا يمكن إهمالها . " في كل لحظة من حياتنا ، وحتى عندما نكون نائمين ، يعبر جسمنا عن نفسه بحركات ، أحيانا غير محسوسة (غير مدركة) هي انعكاس لحالتنا النفسية ، وأغلبية هذه الحركات هي تلقائية ، أي أنها غير مفروضة من قبل إرادتنا : بعضها فطري : وبعضها الآخر مكتسبة "([2]).

١٤- **التحضير** : وهي فترة وجيزة ينتقل فيها الممثل من عالم إلى آخر قبل أن يبدأ المشهد ؛ حتى يدخل إلى المشهد وهو في الحالة الشعورية المطلوبة ، وبالدرجة المطلوبة ، وهي أصعب مراحل التمثيل . مع بداية عام ١٩٢٥ ظهر مصطلح جديد وهو مصطلح (الأداء التمهيدي) على يد (ميرخولد) ، وهو مصطلح يشير إلى : " منظومة الحركات والإشارات التي تسبق الكلمات في نص مسرحي ما . مثلا : أحد الممثلين يقف على الخشبة ، يفتح برقية مستعجلة ، في البداية يرقب الجمهور بفارغ الصبر ؛ ليعرف ما دون في البرقية ، لكن الممثل وعبر استخدامه للأداء التمهيدي ، يقوم بتحويل انتباه الجمهور ، من محتوى البرقية إلى تقنيته الأدائية ، وعليه يصبح اهتمام الجمهور لا بما تحتويه البرقية ؛ إنما بكيفية تعبير الممثل عن إحساسه تجاه ذلك المحتوى "([3]). فالممثل لا يؤدي الموقف فقط ؛ بل يقوم بأداء الجوهر الداخلي أيضا . " وعندما ناقش بريخت أصول التمثيل المعتمد على الحركة ، والإيماءة الجسدية ذات الدلالة الاجتماعية ، قام بذكر الفيلم الصامت ، وبشكل خاص أفلام شارلي شابلن . لكنه لم يذكر نظرية (ميرخولد – تحضير ما قبل الأداء) ، ولا تدريب الممثلين اعتمادا على نظرية (البيوميكانيكا) هذه التمارين

---

[1] – لغة الحركات ، نتالي باكو ، تعريب سمير شيخاني ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص٥ .

[2] – لغة الحركات ، نتالي باكو ، ص١٧ .

[3] – مسرح ميرخولد وبريخت ، بليزايتون ، ص١٢٠ ، ص١٢١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التي تمنح الممثل مجالا أوسع للتعبير الجسدي "([1]). وهناك أسلوبان لتحضير الممثل للأداء :

- **الذاكرة الانفعالية :** وذلك من خلال استدعاء خبرات سابقة مشابهة للموقف الذي يعبر عن المشهد . ولكنها تستخدم لعدد محدود من المرات وبحسب خبرة الممثل في الحياة . فالإنسان لا بد أن يشعر ويعاني في كل لحظة من لحظات حياته ، وإلا فإنه يعد مع الأموات لأنهم لا يشعرون بأحد بشيء . ولذلك فإن ما يقوم به الممثل من أفعال وحركات ، تبقى شكلية وجافة ما لم يتم تبريرها من الداخل . أي أن يقوم الممثل باستدعاء مشاعر مخزونة من داخله ، من ذاكرة المشاعر في ذاته ليعكسها على الموقف المسرحي . وذاكرة المشاعر هذه هي ما يطلق عليها (ستانيسلافسكي) الذاكرة الانفعالية ، أو بحسب تعبير (ريبو) الذاكرة التأثيرية . وهي الذاكرة التي تساعدك على تكرار جميع المشاعر التي عشتها ، واعتملت في داخلك في موقف ما في حياتك ، " وكما تنبعث في ذاكرتك البصرية أمام بصرك الداخلي ، صورة شيء ما أو شخص ما ، أو منظر طبيعي عفا عليه النسيان ، كذلك تنتعش في ذاكرتك الانفعالية المشاعر التي خالجتك من قبل . فهي تبدو أنها قد عفا عليها النسيان ، ولكن تكفي إشارة ما ، أو فكرة ، أو صورة معروفة حتى تستولي عليك المعاناة من جديد بصورة مفاجئة "([2]). وعلى الممثل أن يتمتع بذاكرة بصرية وسمعية بالتوازي مع الذاكرة الانفعالية ، وأن يكون لديه المقدرة على تذكر ما تقدمه له حواسه الخمس من أحاسيس ؛ لما لها من تأثير واضح على ذاكرتنا الانفعالية . والتي بفضلها تصبح الواقعية الفضة معاناة فنية جميلة . فالفنان " يجمع روح الشخصية التي يصورها ، ويكونها من عناصر روحه الإنسانية الحية ، وذكرياته الانفعالية .. "([3]). والوضع العام المحيط بالممثل ، أو مكان التمثيل ، ومكونات المكان المناسبة ، والمزاج الذي يستدعيه هذا الوسط . يقدم المزاج المناسب ، ويساعد الممثل على الإحساس بدوره . ويرى البعض أننا حين نستدعي مشاعرنا السابقة ؛ لإسقاطها على العمل المسرحي على لسان أحد الممثلين أصحاب التجربة ، أن لا نستدعيها كما هي ، وإنما علينا أن ننشئ منها مشاعر جديدة .

ويرى ستانيسلافسكي بأن " محاولتنا إعادة شعور سبق أن عانيناه بالمصادفة يشبه تماما محاولتنا إعادة الحياة إلى زهرة ذابلة . أفليس من الأفضل أن نحاول خلق شيء

---

[1] – مسرح ميرخولد وبريخت ، بليزايتون ، ص٩٧ .

[2] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٣٢٠ ، ص٣٢١ .

[3] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٣٣٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جديد ، بدلا من نبدد جهودنا في إحياء ما هو ميت ؟ . ولكن مالذي يجب عمله لتحقيق ذلك ؟ يجب قبل كل شيء ألا نفكر بالزهرة ذاتها ؛ بل أن نروي جذورها ، أو أن نغرس بذرة جديدة في الأرض ، وننشئ زهرة جديدة "([1]). لذلك يجب على الممثل ألا يلجأ إلى الشعور نفسه بطريقة مباشرة ، ويكرر معاناته من جديد ، ولكن عليه أن يفكر بالظروف التي ولدت تلك المعاناة . وخلق شعور جديد مشابه للشعور الذي جرت معاناته من قبل . وكلما اتسعت الذاكرة الانفعالية وقويت لدى الممثل ، كلما زاد إبداعه وتعاظم أداؤه . فالذاكرة الضعيفة تولد مشاعر وهمية لا قوام لها . لذا على الممثل أن يحافظ على مخزون ذاكرته الانفعالية ، وأن يجتهد دوما في الحفاظ على عدم انقطاعه ، هذا المخزون يتشكل بالدرجة الأولى من انطباعاتنا ، ومعاناتنا الخاصة ، ومشاعرنا ؛ سواء من واقع حياتنا ، أو من حياتنا المتخيلة من ذكرياتنا ، والكتب التي نقرأها عن الفن والعلم والمعارف والرحلات ، وبشكل أساسي من معايشتنا واتصالنا بالآخرين . فالفنان الحقيقي يحتاج أن يحيا حياة شيقة جميلة مثيرة ومتنوعة ، حياة غنية بمضامينها ، وأن يكون مطلقا ومنفتحا على ثقافات وحياة الآخرين ، وأن يتمتع بسعة أفق كبيرة ؛ لأنه مطالب بالتعبير عن حياة النفس الإنسانية بشمولها . فهو لا يمثل حياة عصره فقط بل يمثل الماضي والحاضر والمستقبل . فهو يأخذ من الحياة الواقعية ، أو المتخيلة ، وكل ما يعيش به الآخرون ليحوله إلى مادة جديدة يستخدمها من أجل الإبداع .

- **الذاكرة الافتراضية :** وهو أن يعتقد الممثل بالحقيقة التي يفرضها المشهد ليصل إلى مرحلة الصدق . وذلك من خلال أن يتصرف الممثل كما لو كان شيئا ما يحدث فعلا . فلو كان المطلوب أن يدخل حجرة في حالة فزع فعليه أن يتخيل أن المكان تحيط به الوحوش من كل جانب ، وهذا يعتمد على مقدرة الممثل في استخدام خياله . فكل ممثل حين يبدأ عمله يكون في غاية الخوف لأنه يرى نفسه أنه لن يقدر على أداء الدور . ومن الملاحظ أنه كلما زادت نجومية الممثل زاد خوفه . " ويشعر الممثلون دائما بأنهم في دوامة لا ترحم ولا تلين فيما يتعلق بوجودهم وبقائهم . وكل أداء جيد تجربة مثيرة ، وكأنها تحليق في السماء . وهذا لا يحدث إلا إذا انطلق الممثل ، وأحس بالحرية "([1]). وهناك مواصفات أساسية يجب الحفاظ عليها في عملية التحضير :

---

[1] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٣٤٧ .

[1] – توجيه الممثل ، جوديث ويستون ، ص٥٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ- البساطة : من خلال استدعاء المشاعر بأبسط طريقة دون تعقيدات . وبحسب بريخت فإنه " لا يتعين على الممثل وهو يصور المجنون أن يصبح مجنونا ؛ ذلك لأن المشاهدين في مثل هذه الحالة لا يستطيعون فهم ما يشغل بال الشخصية التي يصورها الممثل "([1]).

ب- الخصوصية : وهي أن تكون الأمور التي يقوم الممثل باستدعائها ؛ هي من خبراته الخاصة جدا .

ج- الدقة : وهي أن تتطابق المشاعر المستخرجة من الممثل مع المشاعر المطلوبة للمشهد .

د- العمق : رغم وجوب البساطة في استدعاء المشاعر إلا أنه لا يجب أن تكون سطحية ولكن يجب الوصول إلى عمق المشاعر المطلوبة ، وعدم الاكتفاء بالظاهر .

هـ - حفظ الحوار : على الممثل أن يعرف طبيعة المشاعر التي تحسها الشخصية قبل حفظه الحوار الخاص به ؛ لأن الحوار ينساب مع مشاعر الشخصية ، فالممثل عليه أن يجسد الشخصية من الداخل قبل الخارج ، ومعرفة ما وراء نص السيناريو ، أو ما يطلق عليه (النص الجانبي – SubText) ، وهو الشيء الذي لا يقال ، ولكن يفهم من طريقة أداء الجملة فجملة (من فضلك أغلق الباب) يمكن أن يكون لها نصوص جانبية عديدة مثل : (من فضلك أغلق الباب . أيها الغبي) ، أو (من فضلك أغلق الباب . حتى نبدأ الاجتماع) .. وهكذا . وهذا مفيد لخلق إحساس بالنية أو الحاجة . والممثل الجيد عليه أن يبحث عن اتصالات النص الجانبي التي تجتاز جمل الحوار ؛ مثل تغيير الملامح وراء ظهر الممثل الآخر في مقابل المتفرجين . " ويتعين على الممثل – على سبيل المثال – أن يتحدث بصورة مسموعة وواضحة . غير أن المسألة هنا لا تتعلق بالتلفظ للحروف الصائتة والصامتة فحسب ؛ بل تتعلق أيضا – وبصورة خاصة – بالفهم الصحيح لما يقال "([1]). فالممثل ما لم يكن إلقاؤه جيدا ، فسيفقد بالطبع أن يوصل للمشاهد ما يريد ، وسيكون أداؤه ميكانيكيا وسطحيا لا روح فيه . وقد كون بريخت – كما فعل ميرخولد – رد فعل مضاد لمنهج ستانيسلافسكي في تدريب الممثل ؛ " وهو منهج يهدف إلى تقليص البعد النفسي بين الممثل ودوره .

---

[1] – نظرية المسرح الملحمي ، بريخت ، ص٢٣٥ .

[1] – نظرية المسرح الملحمي ، بريخت ، ص٢٦٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومع أن بريخت سخر من تدريبات ستانيسلافسكي (كتخيل القبعة وهي تنقلب إلى جرذ) ؛ إلا أن التدريبات التي اقترحها لممثليه ، لم تكن بعيدة عن تلك التي قام بها تلامذة ستانيسلافسكي "([1]).

أما المخرج الفرنسي (جان رنوار) فهو يؤمن بطريقة معينة في تدريب الممثلين على التدريب فيقول في مقالة له بعنوان (عن التمثيل السينمائي) : " أطلب من الممثلين أن يقولوا الكلام دون تمثيل ، ولا أسمح لهم بمحاولة التفكير إلا بعد عدة قراءات للنص .. وهكذا ففي اللحظة التي يطبقون فيها نظريات معينة ، في اللحظة التي يشعرون فيها بتفاعلات معينة بالنسبة لذلك النص .. وأنا أعتقد أيضا أن طريقة التمثيل يجب أن يكتشفها الممثل نفسه ، وحينما يتم له ذلك أطلب منه أن يكبح جماحه وألا يمثل بشكل كامل على الفور .. بل عليه أن يتحسس طريقه ويختبره في حذر .. وأنا أطلب منه أن يتصرف بطريقة تدل على أن اكتشاف العناصر الخارجية يأتي بعد اكتشاف العناصر الداخلية وليس العكس بالعكس "([2]). و(رنوار) يعارض تماما تلك الطريقة التي يطبقها كثير من المخرجين والتي تتمثل في قولهم : " انظر إليّ .. سأمثل المشهد .. والآن افعل مثلي . ولا أعتقد أن ذلك شيء طيب ؛ لأن المخرج ليس هو الذي سيلعب المشهد بنفسه ، ويضفي شخصيته الذاتية عليه ، وليس شخصية المخرج .. أعتقد أن من الأصوب أن نستفيد من كل ما يستطيع الممثل أن يقدمه لنا ، وأن نستنشق رائحة عالمه الصغير الذي تفوح منه "([3]).

١٥- **البعد عن التصنع :** مع غياب المعاناة الإبداعية عند الممثل إلى استخدام بعض القوالب الجامدة والمصطنعة ، والتي صارت تعد في طقوس المسرح . رغم أن الكثير منها وصلت إلى درجة كبيرة من الانحطاط الفني فهذه القوالب التمثيلية الجامدة " لا تستطيع – في حد ذاتها – استثارة المتفرجين مهما بلغت من حد الكمال ، وهي لذلك تحتاج إلى بعض المؤثرات الإضافية ، وهذه المؤثرات هي وسائل خاصة نطلق عليها تعبير العاطفة التمثيلية . إن العاطفة التمثيلية ليست عاطفة أصلية ، أو معاناة فنية حقيقية للدور ؛ بل هي مجرد إثارة مصطنعة لأطراف الجسم "([1]). ويعتبر النضال ضد التكلف ، والذي يكثر في

---

[1] – مسرح ميرخولد وبريخت ، ترجمة فايز قزق ، مراجعة وتقديم نديم معلا ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٩٧ ، ص١٤٩ .

[2] – فنون السينما ، التلمساني ، ص٧٩ ، ص٨٠ .

[3] – فنون السينما ، التلمساني ، ص٨٠ .

[1] – إعداد الممثل ، ستانيسلافسكي ، ص٨٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أعمال الهواة ؛ أسهل بكثير من النضال ضد الصنعة المتأصلة لدى المحترفين . وإن كان كل منهما (الصنعة والتكلف) من حيث تنتهي المعاناة . يقول (لوشكي) : " ليس على المسرح أسوأ من مؤد يبدو كما لو كان يتمنى أنه في مكان آخر "([1]).

التمثيل السينمائي :

من أهم ما يواجه المخرج من مشاكل هو تحويل النص إلى حركة ، وإلى شخص ما يقوم بأداء الحركات التمثيلية التي يريدها المخرج . ومن هنا تأتي الحاجة إلى ممثل . والتمثيل في الفيلم يشبه في قواعده وأصوله التمثيل على المسرح ؛ على الرغم من بعض الفروقات الأساسية بينهما مثل الجمهور ، وإمكانية استخدام الأشخاص العاديين الذين لم يمارسوا التمثيل في الفيلم .

" وربما كانت الكلمة الأخيرة ، حول موضوع التمثيل السينمائي أنه 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 منهم له الأسلوب الخاص به ، وقد قدمت هذه الأساليب المختلفة عديدا من الأفلام ذات القيمة والأهمية . ورغم كل هذا ؛ فإن مشكلة التمثيل السينمائي ، تبقى غامضة ، في حاجة إلى المزيد من الشرح والتحليل "([2]).

الفروقات بين التمثيل على المسرح وفي السينما :

على الرغم من اتفاق كل من فن التمثيل في المسرح والسينما في الأصول والقواعد الأساسية ؛ إلا أنها تخضع لبعض الفروقات في بعض النواحي نذكر منها :

١- ممثل المسرح له جمهور يشاهده ويتفاعل معه . السينمائي لا جمهور له يتفاعل معه ؛ إلا أن جمهوره الذي يشاهده يفوق من يشاهد ممثل المسرح بصورة كبيرة .

٢- الشخصية التي يمثلها المسرحي هي شخصية يخلقها المؤلف المسرحي ، ويكون لها كيان مستقل ومتكامل ، يختلف عن تمثيل الممثل . ونحن في المسرح نجد شخصية المؤلف ، وشخصية الممثل ، والشخصية الثالثة هي مزج من شخصية المؤلف والممثل . وهذه الشخصية المركبة تموت عند نهاية كل عرض ، وتولد مع بداية العرض الجديد ؛ لكن لا تكون بنفس

---

[1] – كل شيء عن التمثيل الصامت ، مارفين لوشكي ، ص١٣٩ .

[2] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١١٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الطريقة والشكل السابقتين ؛ لأن الحالة الجديدة لها تتأثر بحالة الممثل النفسية ، وأوضاعه الصحية . أما الشخصية التي في السينما : يخلقها المخرج ، ولا يكون لها كيان مستقل يمكن أن يؤخذ من نص السيناريو ، وإنما السيناريو يعطي بعض الإشارات أو التلميحات حول هذه الشخصية ، والشخصية التي يؤديها الممثل هي موجودة في ذهن المخرج فقط . وهذا لا يعني أن المخرج يقيد حرية الممثل ، وإنما يقيده بما هو ضروري ويفيده في عمله ، وهي تتكون من خلال توليف المشاهد التي تعرض هذه الشخصية ، والناتجة من المزج بين الشخصية التي يرسمها المخرج وشخصية الممثل ، وهي لا تموت مع نهاية العرض بل تبقى حية مع بقاء شريط السليولويد . وتحيا مع كل عرض للفيلم على الشاشة . وفي هذه الشخصية المزدوجة لا يمكن الفصل بين مفهوم المخرج وشخصية الممثل . ولمسات المخرج وتوجيهاته ، وتأثيره على الممثلين من أهم العوامل التي تساعد الممثل على النجاح وحسن الأداء . وممثلو السينما والتلفزيون عليهم دراسة تقنيات التصوير والإضاءة ، وأن يلتزموا بتعليمات الحركة الخاصة باللقطات ، وزوايا التصوير .. وغيرها ، إلى جانب دراستهم لحرفة التمثيل ، وأن يتعودوا أن لا يرمشوا بعيونهم في الإضاءة المبهرة ، وغيرها من الأشياء الخاصة بمراعاة تقنيات العمل في السينما والتلفزيون .

كيف يعمل الممثل :

الممثل يحتاج إلى أن يحس بالشخصية التي يؤديها ، وأن ينبع أداؤه من الداخل لكي يستطيع أن يصور الشخصية ، وتكون مقنعة للجمهور عندما يؤديها أمامهم ، وهذا يتطلب منه الرغبة الداخلية في أداء هذه الشخصية ، عندها فإنه يستطيع التوغل بعمق كبير في أحاسيس الشخصية وأفكارها . وهذه تستحوذ على خياله فيتحول حينها إلى صورة حية لهذه الشخصية الخيالية . " وهذا بالطبع يتطلب درجة غير عادية من الخيال ، وإدراكا سيكولوجيا ، وتركيزا من جانب الممثل للحصول على مثل تلك النتيجة ، وقلة من الممثلين يستطيعون القيام بها "([1]).

الحياة على المسرح ليست حياة حقيقية ؛ لذا يتوجب على الممثل أن يقوم بتحويل هذه الصورة الخيالية للشخصية إلى واقع حقيقي على المسرح ، وتخضع لقواعده وشروطه . ومن هنا يتوجب عليه أن يقوم بالتالي :

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٢٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- يتوجب على الممثل أن يحفظ نص الحوار الذي كتبه المؤلف ، وهذا يفيد في تصوير الشخصية التي يقوم بتمثيلها .

٢- يجب على الممثل أن يطيع أوامر المخرج ، وأن يقوم بتغيير مفهومه عن الدور بما يتفق مع رؤية المخرج .

٣- وعلى الممثل أن يدخل في اعتباره طبيعة المشاهد ومكانه ؛ لكي يراعي ذلك في تعبيرات وجهه ، وحركته سواء على خشبة المسرح ، أو أمام الكاميرا ، وأن يراعي كذلك نوعية الماكياج الذي يستخدمه ، وطريقة الإلقاء ودرجة الصوت .

٤- يتوجب عليه كذلك ومن خلال تنفيذ تعليمات المخرج أن يوازن بين أدائه ، وأداء بقية الممثلين معه . وان تتوافق حركة الواحد مع حركة الآخر ؛ لخلق الانسجام العام في الأداء .

ورغم أن هذه الأمور لا توجد في الحياة الواقعية سواء الماكياج ، أو الإيماءات ، أو الصوت الأدائي ، إلا أنها مقبولة في تقاليد فن التمثيل المسرحي ، أو السينمائي . ولذا يتوجب على الممثل أن يبذل جهده ليصل إلى الشكل الذي يتناسب مع هذا الفن . ورغم أننا نقرُّ أن مضمون فن الممثل في الفيلم والمسرح واحد ؛ إلا أن هذا لا يمنع أن يكون لكل فن منها تقاليده الخاصة به والتي تناسب طبيعة كل واحد منها . فإن كان المسرح يحتاج إلى المبالغة في الحركة ، ودرجة الصوت ؛ فإننا في الفيلم نحتاج أن تكون الحركة مضبوطة في إطار الصورة والصوت أقرب للطبيعي . وإن كان المسرح لا يحتاج إلى المبالغة في حركات وتعبيرات الوجه ، إلا أن السينما تحتاجها أكثر لوجود الكاميرا واللقطات المقربة .. وهكذا . " وكل هذه التقاليد القديمة للمسرح ، الإيماءات المسرحية ، الماكياج المسرحي ، ارتفاع الصوت .. وغيرها ، يمكن أن تنتمي إلى عالم المسرح ، أما عندما تكون متعلقة بعالم السينما ؛ فهي لا تفيد شيئا بل تؤدي إلى الإضعاف من طبيعة الصورة التي يتم تمثيلها . وهي في الواقع ليست عديمة الفائدة في الفيلم فقط ، وإنما هي أيضا مستحيلة "([1]). وسيصاب ممثل المسرح بالدهشة حين يرى اختفاء كل التقاليد المسرحية المتوارثة من الفيلم ، ولكن يبقى عليه أن يقوم بالتوفيق بين شكل الصورة التي يقوم بتمثيلها ، ومتطلبات الفيلم كوسيط فني . ولذلك يتوجب على الممثل أن يعرف الأدوار التي يعطيها له المخرج ، وان يكون على معرفة كبيرة بالحركات والإيماءات التي يرسمها له ، وأن يتناسق في حركاته مع باقي الممثلين . وأن يهيئ نفسه لآلات التصوير ،

[1] - دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٣٢ ، ص١٣٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والأضواء ، وجهاز تسجيل الصوت ، وضبط وضعه بناء عليها . وعليه كذلك أن يقوم بالتوفيق بين أدائه وبين الأشياء المصورة في اللقطة . وأن يفهم النتائج المهمة المترتبة على الانقطاع المستمر في الأداء ، والذي يلازم عمله . ومن الطبيعي أن يختار الممثل نوع الدور الذي سيقوم به حسب ذوقه واستعداده ، فقد يجد نفسه في الأدوار العاطفية ، أكثر من تلك المثيرة للضحك ، لكن يوجد ما هو أبعد من ذلك " فبعض الممثلين لا يحبون إضحاك المتفرج ، إذ يخشون – مثلا – أن يصبحوا موضعا للسخرية ، فيرفضون مشهدا أو دورا قد يبدوا لهم فيه ، أن الناس سيضحكون من شخصهم من خلال الشخصية المسرحية ، وتلك حالات استثنائية .. بصفة عامة يحب الممثلون تنوع الأدوار ، طورا مع ما يثير المرح ، وطورا آخر مع ما يهز العاطفة ، وحرصهم على البقاء داخل نوع معين من الفن ، ليس في الغالب إلا ضرورة مهنية "([1]).

وقد يلجأ بعض الممثلين إلى استبدال التكنيك الداخلي لتجسيد الشخصية بتكنيك خارجي من خلال وضع شارب غليظ – مثلا – كي يظهر في صورة الشرير ، أو أن تضع الممثلة المزيد من الماكياج وتصطنع ابتسامة غير عادية . وبالقطع هذه الأمور لا تصنع الممثل بل إن ما يصنع الممثل هو أن يعبر عن الشخصية شكلا ومضمونا . وهذا يتطلب من الممثل مجهودا كبيرا وإبداعا متميزا لكي يقدم فنا حقيقيا . فالشخصية الدرامية في شكلها الكامن " تولد من خيال المؤلف ؛ لكن توهب لها الحياة ، وتكتسب قوامها من خلال الممثل كشخص حقيقي واقعي .. هذه الشخصية الشبحية المتخيلة التي منحها المؤلف النابغة إمكانية الوجود ، في حاجة من أجل أن توجد إلى غلالة ، أو ثوب ترتديه ؛ بمثابة الجسم والروح بالنسبة لها ، أي أنها في حاجة إلى المظهر الجسمي للمثل "([2]).

ولكن من أكبر المشاكل التي يمكن أن تواجه الممثل حتى ولو كان محترفا ؛ هي التوتر . ولذلك نجد أن الممثل (جاك نيكلسون) يقول : " أن أعلب مشاكل الممثلين ؛ سواء أكانوا محترفين أم هواة ، ترتبط بالتوتر ، وهناك عدة طرائق ووسائل للتخلص منه . وفي حالة الممثل المحترف جدا يعود سبب التوتر إلى أنه اتخذ اختيارا لم يعطه القدر الكافي من اهتمامه الفكري . وبكلمات أخرى ؛ إنه لم يتخذ اختيارا حيويا بالقدر الكافي ، إنه لم يصل إلى المستوى الذي يجذب خياله ، ويجعله يتظاهر بدون وعي بذاته "([1]). فالممثل عليه أن يلتزم باختيار قابل للأداء بدلا من التغير الصوتي ، أو التعبير بالوجه ، وأن يرتبط بشيء قوي في السيناريو ،

---

[1] – الممثل الكوميدي ، فيلبيه ، ص١٢ .

[2] – الممثل الكوميدي ، أندرية فيلبيه ، ترجمة محمد مهدي قناوي ، ص٢٩ .

[1] – توجيه الممثل ، جوديث ويستون ، ص٨٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتي توضح له المحور العاطفي فيه ، وأن يعثر على الاختيار الذي : يرتبط بأعمق معنى في السيناريو . أو الاختيار الذي يثيره ويحرك خياله ، أو يمكن أن يرتبط بكل هذا بصدق ، ويتجه إلى الأماكن التي يحتاجها . فهو يبحث عن الاختيارات الموضوعية التي يمكن أداؤها ؛ حيث يفكر في أفكار حقيقية ، ويشعر بمشاعر حقيقية .

مذاهب الأداء التمثيلي :

في العادة يقوم المخرج بشرح رؤيته حول الشخصية للممثل ، ويترك له فرصة الرجوع إلى مراجعه الخاصة للوصول إلى أفضل الطرق لتجسيدها ، وإذا حصل بينهما خلاف في الرؤية يتناقشا سويا ويكون القرار النهائي للمخرج . وفي بعض الظروف يكون من المهم أن يفرض المخرج أسلوبه على الممثل ، وخاصة مع غير المحترفين . ولكن على المخرج اختيار أفضل الطرق لتحفيز الممثل على الأداء ، وتوجيه الممثل بأسلوب يشجعه على أن يكون إيجابيا ومطورا لأدائه . وعلى المخرج أن يتعامل مع الممثل بنفس حرصه على التعامل مع بقية العناصر البصرية الأخرى .

" لقد كان (جريفيث) بالفعل هو أول مخرج عظيم في فن إدارة الممثل ، لأنه كان هو نفسه ممثلا وواعيا بالجانب النفسي من هذه الحرفة . لذلك فقد عرف قيمة الاهتمام بالبروفات ، وفرضها على الممثلين والفنيين .. كما اكتشف جريفيث ما لم يستطع مخرج قبله اكتشافه ؛ أن الكاميرا السينمائية تساهم إسهاما كبيرا في تعميق وتوضيح الشخصية الدرامية ، بالإضافة إلى تدريبه المستمر للمثلين على الأداء التلقائي والمرهف ، كما اهتم جريفيث بالتفاصيل إلى الديكور الذي كان يشرف على تصميمه وإنشائه "([1]). ويرى (ميرخولد) أن المناقشات التي تجرى بين الممثلين والمخرج ، والتي تتعلق بالعرض ضرورية ؛ لأنها تضاعف من القيمة الجمالية للعروض ، بل إنها تطور الحياة الفكرية والأخلاقية للممثل ، ومن هنا فإنه يتوجه بالسؤال إلى (دانتشنكو) قائلا : " هل نحتاج نحن الممثلين معرفة التمثيل فقط ؟ إن ما نحتاجه هو أن نفكر أثناء تمثيلنا وأدائنا . ويسترسل شارحا أنه هو وزملاؤه يحتاجون إلى فهم النص المسرحي ، وكاتبه ، من الناحيتين الاجتماعية والنفسية ، لكي يتمكنوا من نقل أفكار الكاتب بشكل واعٍ ، ويقيموا علاقة منطقية مع العرض المسرحي والمتفرجين "([1]).

---

[1] – تاريخ السينما الروائية ، دافيد أ.كوك ، ترجمة أحمد يوسف ، ج١ ، ص٩٢ .

[1] – مسرح ميرخولد وبريخت ، كاترين بليزاتيون ، ترجمة فايز قزق ، ص١٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهناك ثلاث مدارس رئيسة في أسلوب الأداء التمثيلي([1]) وهي :

١- **المدرسة الكلاسيكية :** أو ما تعرف في بعض الأحيان بالمدرسة الفرنسية ، أو القديمة . وهذه المدرسة تعتمد بالمطلق على قدرات الممثل بحيث يقرر هو بنفسه طريقة الأداء ، بحيث تتطابق مع السلوك المتوقع من الشخصية . ولا تعترف بأي محرك من خارج المشهد . ومنها الممثل (لورنس أوليفييه) ، ومن مخرجيها (هيتشكوك) ، والذي لا يعترف بالدافع الداخلي المحرك للممثل .

٢- **المدرسة الأسلوبية :** وهي على النقيض من الكلاسيكية ؛ حيث يعتمد فيها الممثل على نفسه كمصدر لتصوير الشخصية أكثر من السيناريو ، فهو لا يقوم بأداء الشخصية من خلال تقليد السيناريو بل يقوم بالبحث عن مشاعر مشابهة داخله ، ويتحول هو نفسه إلى الشخصية ، " ولا شك أن الفصل بين عالم التمثيل ، وعالم الفنان الشخصي سوف يكون جائرا ، ومتعسفا ؛ لأن العالم الأول يرتكز على العالم الثاني ، ويندمج فيه ، وإن كان من جهة أخرى يمكن أن يحدث العكس "([2]). ومن أنصارها (براندو ، وآل باتشينو) ، ومن أنصارها من المخرجين (إليا كازان ، وجون كازافيتيس) ، ويرى بعض النقاد للمدرسة الأسلوبية أن هذه الطريقة تأخذ الممثل بعيدا عن الموضوع الأصلي ، وتضفي نزعة عاطفية أكثر من المطلوب على أداء الممثل .

٣- **المدرسة التوازنية :** وهي مدرسة وسط بين القديمة والأسلوبية . فهي تعتمد الأسلوبية لكن بتوسع في مفهومها ؛ حيث توازن بين الممثل واحتياجات السيناريو . ومن روادها (سبيلبرج) .

المنهج التلقائي في الأداء التمثيلي :

يُعد (كونستانتين ستانيسلافسكي) رائد الأداء التمثيلي الحديث . وتعتمد نظريته على فكرة أن الممثل الناجح يجب أن يقوم بالأداء المطلوب منه بشكل تلقائي ، ولا يتظاهر بأنه يقوم بعمليه أي أن يتصرف بشكل غريزي أثناء الأداء ، كما لو أنه يقوم بذلك لأول مرة . وهذا دفع الممثلين للبحث عن محفزات للأداء خارج حدود المشهد المكتوب أي داخل أنفسهم . وعلى الممثل أن يقوم بالحركة لأنه مضطر لها لا لأنها تعجب المتفرجين . وتسميته لها بالتلقائي لا

---

[1] – انظر : الموقع الإلكتروني ، http://www.arabfilmtvschool.edu.eg/

[2] – الممثل الكوميدي ، أندرية فيلييه ، ص١٤٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينفي عنها صفة الخيال ، والذي هو خاصية من خاصيات الأداء المسرحي والسينمائي ؛ لأنه كان يقصد مشاعر الممثل وذكرياته ، وقدراته الإبداعية . فالانطلاق من المشاعر الداخلية الصادقة يعتبر هو أسلوب ستانيسلافسكي ، وقد تطور هذا الأسلوب بعد مع مدرب التمثيل المشهور (لي ستراسبرج) .

توجيه الممثل في موقع التصوير :

من المعلوم أن التصوير يختلف كثيرا عن البروفات ، وذلك لوجود الكاميرا والإضاءة ، وتجسيد الممثل للحركة بوجود الديكور ، وكذلك هناك مشاهد يتم تصويرها بدون إجراء بروفات ، وهذا يزيد الأمر صعوبة ؛ ولذا على المخرج أن يكون جاهزا لتقديم المساعدة للمثل في موقع التصوير . ويجب على المخرج أن يتصف بمجموعة من الصفات منها :

١- القيادة : فعلى المخرج أن يأخذ زمام المبادرة وأن يكون قائدا مقنعا لكل العاملين ؛ مما يزيل التوتر ، ويبعث الثقة في نفوسهم ، 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 .

٢- 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 .

٣- الحكم على أسلوب الإلقاء : على الممثل أن يقوم بالأداء من خلال شخصية متكاملة يخلقها داخله ، وفي بعض الأحيان تكون هناك أكثر من طريقة للأداء وإلقاء الحوار ؛ كأن يكون الكلام لشخص غاضب ، فيمكن للممثل اعتماد النطق السريع للتعبير عن ثورته ، أو ربما يضغط على أسنانه ، وينطق ببطء ، فحين يري الممثل طريقة والمخرج عكسها ؛ في هذه الحالة يقوم المخرج بمناقشة الممثل بعقل مفتوح ، وعلى الممثل أن يستجيب لرغبة المخرج ؛ لأن المخرج والممثل يهدفا إلى الوصول إلى الإجادة .

٤- 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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المخرج أن يحاول التحكم في هذه التفاصيل المؤثرة حتى تظل في إطار الشخصية ، ولا تبدو متكلفة .

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

٦- 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 لمتطلبات الحالة الخاصة بالشخصية .

٧- 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 .

٨- مشاكل الممثل : قد يقاوم الممثل سيطرة المخرج عليه ، رغم أنه من المعروف أن الكلمة الفصل دائما للمخرج ، إلا أن بعض عوامل الخوف والرهبة ، والشعور بعدم الثقة والقلق ، أو الرغبة في فرض سيطرته على موقع التصوير ؛ مما يخلق لدى الممثل رد فعل مشاكس ؛ لذا يتوجب على المخرج أن يتعامل بحكمة ويصبر على الممثل ، ويتعامل معه بحرص ورفق ، وأن يعمل على بناء جسر الثقة والاحترام بينه وبين الممثل ، وأن يتعامل بهدوء وحزم مع الموقف . ولا بد أن يتفهم المخرج هذه المشاكل ، ويحرص دائما على فتح قنوات الاتصال ، والتفاهم مع أعضاء فريق التمثيل .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث

التقنيات العملية لتنفيذ النص (الصورة المرئية)

إن العمل الفني – مهما كان نوعه – يتضمن مسار العملية الفنية بكاملها ؛ حيث يمكننا أن نقسم النشاط الفني إلى ثلاث مراحل :

١– إحساس الفنان وتجربته ، أو حدسه بقضية معينة .

٢– تعبير الفنان عن هذا الشعور ، أو الحدس بوسيلة فنية .

٣– إيصال العمل للمشاهد ، أو المتلقي ، والتأثير به .

وهذه المراحل الثلاثة تشكل كلا متصلا لا يمكن الفصل فيما بينها إلا نظريا ، ولا يمكن استثناء أي مرحلة منها ، وإن كان البعض يلجأ إلى محاولة الفصل بين المرحلتين الأوليين ، والمرحلة الثالثة تحت إدعاء عقيدة الفن للفن ، مما يؤدي إلى عزل الفنان عن الجمهور ، ويلغي عن الفن صفة أساسية من صفاته ؛ وهي أنه وسيلة اتصال . وهذا الأمر لا يبدوا جليا إلا من خلال الفنون المرئية مثل المسرح والسينما والتلفزيون ، والأوبرا والأعمال الأوركسترالية ؛ حيث لا قيمة لها بدون جمهور ولا يمكن أن تنتج إلا للجمهور ؛ حيث يؤثر الفنان في جمهوره ويتأثر به ؛ مما ينعكس بالتالي على العمل كله ، وتأثر كل مرحلة من المراحل بالأخرى . وعلينا أن نعي أن المشاهد – بالأخص في الفنون المرئية – " له تأثير بالغ القوة على نوعية الحدس وطريقة التعبير عنه ، وعلى المرء الإدراك بأن كلمة (مشاهد) ، هي في هذا النص لا تعني الجمهور المباشر فقط ، بل تعني أيضا مراقب الأفلام ، والناقد ، وأخيرا المجتمع بكامله "([1]). وتعتبر المرحلة الثالثة في حياة العمل الفني – مرحلة تقديم العمل إلى الجمهور الحقيقي – من أهم المراحل في العمل الفني المرئي (السينما والتلفزيون) حيث أنه لا يمكن أن يقوم العمل ولا أن يكون له جود ما لم يعرض على جمهور المشاهدين . فالفيلم السينمائي هو عمل جماعي يحتوي العديد من التقنيات الصعبة ، وتكلفة إنتاجه عالية جدا لا يقوى عليها شخص منفرد ، أو حتى أي جهة إنتاج ما لم يتوفر له جمهور مشاهدين . وذلك الجهد المبذول في المراحل الأولى من إعداد وتجهيز ، لن يصل إلى جمهور المشاهدين إلا من خلال الكاميرا ، والممثل ، ووضع الصورة في إطار تكوين جمالي فني ، ومن ثم تنسيق هذه اللقطات

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في توليف (مونتاج) يعطي لها الشكل الفني النهائي المكتمل المعنى ، والمؤثر في جمهور المشاهدين . ومهما كان مصدر إلهام صانع الفيلم السينمائي ، بعد إعداد النص وتجهيزه ، فإنه لا بد له من أن يقوم بترجمته إلى مصطلحات سينمائية ؛ تعتمد على العديد من الناس المهنيين والفنانين ، ومعدات الإنتاج ، والمعامل الخاصة ، واستديوهات التصوير ، وجيش من التقنيين والعمال .. وغيرهم . فالسينما إلى جانب أنها فن يحتاج الإلهام والفكر والإبداع ؛ فإن وجوده يستلزم العديد من الأجهزة الفيزيائية ، والعمليات التقنية المعقدة ؛ التي تسهم في إبراز الجانب الجمالي للصورة السينمائية ؛ لتصل إلى المشاهد في أبهى حلة ، وفق إبداع وذوق فني مميز ، وجماليات تكوين ؛ كي تمتعه وتؤثر فيه . فالتصوير الجمالي : هو فن الكتابة بالضوء ، وهو فن مميز يحتاج إلى ذات حساسة مرهفة ، تتأثر بالجمال وتستمتع فيه ، ولها القدرة على إبرازه بوسائل مميزة .

فالتصوير كما يعرفه البعض هو : " فن وعلم تسجيل الأغراض التي نراها لفترة زمنية محدودة ، وتخليدها إلى الأبد باستخدام تأثير موجات كهرومغناطيسية (كالضوء المنظور) على طبقات حساسة يجري معاملتها لإبراز هذا التأثير ، وإظهاره إلى الأبد على هيئة صور إيجابية . والتصوير هو الأسلوب الذي يعوض الإنسان عن قصور أدواته ، وحواسه عن التذكر المستمر ، والإبقاء على الحدث أو الغرض مدونا بطريقة صادقة ، لا كذب فيها ولا التواء . قديما قال الحكماء : أن ترى أفضل ألف مرة من أن تسمع "([1]).

وقد تطرق البحث فيما سبق إلى الحديث عن الجانب النظري المتعلق بالبنية الداخلية للدراما المرئية من حيث النص وبنائه ، ويأتي الآن دور الحديث عن (المرئيات) ، أو التنفيذ العملي للنص الفني كي يصبح واقعا مرئيا متحركا . وهذا الشق هو الذي يكسب دراما الشاشة خصوصيتها ، وتفردها عن بقية الفنون الأخرى ، ويدخل في هذا الإطار (إطار الصورة المرئية) كل ما تقوم الكاميرا بتسجيله من (محتوى المكان ، الحركة ، والإضاءة واللون ، وأسلوب الربط بين اللقطات " المونتاج " .. وغيرها) . فالبحث هنا سوف يتطرق إلى الحديث عن المظهر الخارجي للدراما المرئية ، والذي يؤلف اللحم الذي يكسو عظام العمل الفني المرئي ، والذي هو عبارة عن القشرة الخارجية النظرة للثمرة والتي تشمل (وضوح الصورة ، والديكور ، والملابس ، والماكياج .. وغيرها) . " وتنقسم خصائص المظهر الخارجي للسينما هذه إلى ثلاثة أنواع رئيسية :

---

[1] – التصوير والحياة ، محمد نبهان سويلم ، سلسلة كتب عالم المعرفة (٧٥) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مارس ١٩٨٤ ، ص١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا : الخصائص التي تعتمد على التصوير الفوتوغرافي ، وتختص بالسينما ، وهي قلة الوضوح ، والإظهار المزدوج ، واستخدام الصورة السلبية ، والتحريف البصري .

ثانيا : خصائص المظهر الخارجي التي تعتمد على الإعداد الفني للممثلين ولمسرح الأحداث ، وهي خصائص مشتركة بين المسرح والسينما ، مع أنها تتخذ أشكالا مغايرة وتلعب دورا مختلفا إلى حد ما في هاتين الوسيلتين ، وهي الديكور ، والملابس ، والماكياج .

وأخيرا هناك اثنتان من خصائص المظهر الخارجي هي : اللون والإضاءة ، وتعتمدان في جانب منهما على مسرح الأحداث ، وفي الجانب الآخر على عملية التصوير "([1]).

والباحث هنا سيحاول أن يلقي الضوء على هذه المكونات للصورة المرئية بصورة مبسطة لتكون معينا لكل من كاتب السيناريو وطواقم التنفيذ ليستطيع كل منهم أن يتخذ من ذلك أرضية ثقافية ومعرفة مبدأية بتقنيات تكوين الصورة وخصائصها الجمالية بما يعاونهم على حسن أداء عملهم ، لكن كل هذا لا يغني عن الرجوع المتخصص كل في مجاله ، وزيادة الإطلاع بالذات فيما يتعلق بالجانب التقني والتنفيذي . فالباحث لن يستغرق في الحديث حول التقنية السينمائية ؛ لأن الاهتمام هنا منصب على الفيلم السينمائي والعمل التلفزيوني ، كوسيلة فنية . والحديث عن هذه العناصر التقنية يأتي من خلال إسهامها في المؤثر الجمالي النهائي ، وما يمكن أن نحرزه عن طريق هذه التقنيات من إبراز البعد الجمالي والفني للعمل لتصل إلى المشاهد فتمتعه وتؤثر فيه . ومشاهدة الجمهور للفيلم أمر مهم وضروري بخلاف غالبية الفنون الأخرى " لأن السينما ، مثلما هي ظاهرة ذات صفة صناعية ، بالإضافة إلى صفتها الجمالية في جانبها الإنتاجي . فهي كذلك من جانبها الاستهلاكي ليست مجرد ظاهرة فنية فحسب ؛ بل وظاهرة اجتماعية أيضا "([2]). ومن هنا يصبح وصول العمل للجمهور أمر مهم ، وحيوي جدا ، ولا يقوم الفن إلا باكتمال هذه المرحلة المهمة من مراحل العمل الفني السينمائي .

والباحث هنا يؤكد مرة أخرى : أن الحديث عن العناصر المكونة للصورة المرئية ؛ لا يعني بالضرورة سيادة عنصر على آخر ، ولكنه يرى أن هذه العناصر كلها تتضافر في تعاون مشترك لتؤدي وظيفة محددة ، وهي خدمة الشاشة سواء كانت صغيرة أو كبيرة . وعلى صناع الصورة ، ابتداء من الكاتب وانتهاء بالمخرج ؛ أن ينظروا إلى الصورة في أصول تكوينها في حدود الإطار الذي تراه الكاميرا ، أو كما نراها على الشاشة سواء في السينما أو التلفزيون ؛

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص١٧٤ .

[2] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٣٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حيث يتم اختزال مرئيات الحياة الكثيرة والمتناثرة ؛ إلى مرئيات مختزلة ومتدفقة ومتماسكة في حدود القصة التي نعرضها على الشاشة ، والتي هي جزءا يسيرا جدا من الوجود الكوني . لكننا على الشاشة نراها وكأنها هي كل الدنيا ، وتكاد تنسينا كل ما سواها ، وإن كان الأمر أقل قليلا بالنسبة للشاشة الصغيرة لطبيعة جو المشاهدة الذي يحيط بنا . ولذلك فإن الحيز الصغير الذي تعرضه لا بد وأن يتسم بالإثارة والتشويق ، ويجذب المشاهد حتى ينسيه ما حوله من واقع ؛ من خلال تدفق العمل بحركته المنظمة والمختارة ، وتواجده في كينونة درامية متدفقة .

ومن هنا فإن البحث حين يتناول عناصر الصورة بالشرح والتفصيل لا يجب أن يغيب عن بالنا رؤيتنا لها بعين الكاميرا أو في إطار اللقطة أو عين الشاشة .

الصورة المرئية (السينمائية والتلفزيونية) :

بعيدا عن الخوض في التفاصيل التاريخية لتاريخ نشأة التصوير ، واختراع الكاميرا السينمائية ، يمكن القول أن : (توماس ألفا أديسون) كان رائدا في هذا الإطار ، ولكنه كان مثل أسلافه غير مهتم بالتصوير الفوتوغرافي في حد ذاته ، ولكن اهتمامه الحقيقي كان العمل على اختراع آلة تتيح متعة بصرية تصاحب اختراعه الأساسي الناجح (الفونوغراف) . " لذلك فقد قام بتوظيف مساعد شاب يدعى (وليم كيندي لوري ديكسون ، ١٨٦٠– ١٩٣٥) ؛ لكي يساعده في تطوير كاميرا تقوم بتصوير الصور المتحركة .. وقام إذا (ديكسون) باختراع أول كاميرا سينمائية ، بعملية مزج ذكي لقواعد ، وتقنيات موجودة سلفا ، والتي تعلمها من دراسته لإنجازات (مايبردج وماريبه) وآخرين "([1]). وعندما لم تنجح تجارب ديكسون في تسجيل صورة فوتوغرافية ميكروسكوبية على اسطوانات تشبه الفونوغراف ؛ بدأ يجرب استخدام شرائط السليولويد ؛ حتى توصل أخيرا لاختراع الكينيتوجراف في أواخر عام ١٨٩١ ، وهي كاميرا من جزأين ، وتعرض من خلال آلة تشبه صندوق الدنيا ، والتي أصبحت فيما بعد هي الأساس لصناعة الكاميرات وآلات العرض السينمائية .

ويتكون شريط أي فيلم من سلسلة من الصور الثابتة ، أو الكادرات التي تقوم بتصويرها الكاميرا السينمائية ، وهذا هو شريط الفيلم منذ اختراع أول كاميرا سينمائية في معامل إديسون ، وحتى أكثر الكاميرات تعقيداً . فالكاميرا السينمائية تقوم بتصوير صور فوتوغرافية منفصلة ينطبع كل منها على كادر منفصل ، وعند عرض هذه الصور ، واحدة تلو الأخرى بنفس

[1] – تاريخ السينما الروائية ، دافيد ا.كوك ، ترجمة أحمد يوسف ، ج١ ، ص٢١ ، ص٢٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السرعة التي صُورت بها ، يتولَّد الشعور بحركة متصلة هي جوهر فن السينما . ففي معظم الكاميرات السينمائية الحالية ، يمر الشريط بداخلها بسرعة ٢٤ كادرًا كل ثانية ، وهو ما يعني أن كل كادر أو صورة تقف أمام العدسة لتحصل على كمية الضوء اللازم لتسجيل ملامح الصورة في زمن ١/٤٨ من الثانية ، وفي ١/٤٨ من الثانية تغلق العدسة ليمر الشريط في الكاميرا حتى يصل الكادر التالي إلى موقعه أمام العدسة ، وإذا كان الشعور بالحركة المتصلة في المخ البشري يمكن تحقيقه بعرض ١٢ كادراً كل ثانية أمام العين ، فإن الكاميرا في السينما الصامتة قد صُممت لتصوير ١٦ كادراً كل ثانية ، زادت إلى ٢٤ كادراً في كاميرات السينما الناطقة . وإذا فحصنا شريطاً من السليولويد لأحد الأفلام ، نرى هذه الكادرات أو الصور الفوتوغرافية المنفصلة والمتتالية الواحدة بعد الأخرى ، يفصل بين كل منها مساحة ضيقة مظلمة ، ولكننا لا نرى أو نلحظ وجود تلك المساحات المظلمة خلال عرض الشريط ، لأن هناك باباً أمام العدسة يكون مغلقاً عند مرور هذه المساحات ، ولذلك يسمى هذا الباب باسم الغالق ، بينما يفتح هذا الباب عند وصول الصورة التالية في مكانها بين مصباح الضوء ، وعدسة آلة العرض ، وهكذا فإننا لا نرى الصور المعروضة على الشاشة وكأنها تضئ ثم تنطفئ ، بل إننا نراها صورة واحدة متصلة تدب فيها الحركة .

الصورة هي العنصر الأساسي الذي أعطى دراما الشاشة خصوصيتها عن بقية الفنون الأخرى ، وذلك لما للصورة من أثر كبير على المتلقي بوصفها لغة عالمية . والتي تكون في حدود الإطار كما تراه كاميرا التصوير ، وليس كما تراه عين الإنسان ، والتي يدخل في إطارها المكان ومكوناته ، والإضاءة واللون ، والحركة .. وغيرها . ويدخل في إطارها – كذلك – اللقطات وأساليب الربط بينها لتشكيل العمل كله (المونتاج) .

مع بداية ظهور السينما دار الجدل حول اعتبارها فنا ، وكان الموقف في كل من أمريكا وبريطانيا – مع بداية عهد السينما فنا واعتبروها مجرد ظاهرة اجتماعية اقتصادية أكثر منها ظاهرة جمالية ، وذلك لسيطرة صناعة الفيلم التجاري على ميدان التسلية لعامة الشعب فترة طويلة . وحيث أن السينما والتصوير الفوتوغرافي لم يعتبرا في بداية الأمر سوى أسلوبين لتسجيل المظهر والحركة لعالم الواقع ، وربما كانت هذه النظرة طبيعية لأن الذين قاموا على الأمر في بدايته ؛ هم علماء أكثر منهم فنانين مثل (لوميير وإديسون) .

لكن الأمر كان مختلفا في بقية أوروبا ؛ حيث احتلت السينما مركزا للإثارة الفكرية ، وحيث ظهر أشخاص مثل (أيزنشتاين ، وبودوفكين ، ورينيه كلير ، وجان أبشتاين ، وأبل غانس ، وجان كوكتو .. وغيرهم) ، ممن لم يكتفوا بصناعة الأفلام السينمائية فحسب ، بل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقاموا بتأليف الكتب ، وتقديم النظريات ، بالإضافة إلى اعتبارهم مفكرين وفنانين بارزين "([1]). ومع التجربة والارتجال تطورت السينما وأصبحت فنا وتحولت آلاتها الميكانيكية إلى وسائل للتعبير .

إن الصورة التي تلتقطها الكاميرا السينمائية ، أو التلفزيونية لا تطابق الواقع إلا ظاهريا حيث أن بينها وبين الواقع ، وبين رؤيتها للأشياء ، ورؤية الإنسان لها ، مجموعة من الفوارق الأساسية . فرؤية الكاميرا تعتبر قاصرة بالنسبة لرؤية الإنسان ؛ لكن هذا الفرق تم توظيفه في السينما ليستفاد منه في جعل الفيلم فنا ، وفي إبداع الصورة السينمائية والتلفزيونية ، لخلق تأثير جمالي على المشاهد . " إن عالم الفيلم السينمائي عالم مصطنع ، ومن مهام صانع الفيلم التأكيد بأن عالم هذا الفيلم ، المزيف من ناحيته الموضوعية ، ينبغي أن يمنح المشاهد ؛ بواسطة إرجاء عدم التصديق إحساسا بالواقع مشابها لما يخلقه المشهد الطبيعي "([2]). وهذا المشهد المزيف ، والذي يبدو على الشاشة مشابها للطبيعة ، لا يمكن لكاميرا وحدها أن تبدعه ليعطي شكل الإيهام الكامل ؛ لأنها بحاجة إلى تدخل صانع الفيلم بإبداعه وخياله ومهارته الفنية والتقنية ؛ ليمد هذه الصورة بروحه ومشاعره وتخيلاته ؛ لتؤثر على حواس المشاهد ، وتسيطر على مخيلته ، وتثير انفعالاته ، فالفيلم السينمائي كعمل فني صنع بتقنية واقتدار لكي يهاجمنا ، ويدخل إلى أحاسيسنا ومعتقداتنا . ومن هنا تكمن خطورة إنتاجه ، وإظهاره بالشكل الجمالي المطلوب ؛ كي يحصل ما نهدف إليه من تأثيره .

وأهم الفروقات بين كل من صورة الكاميرا والرؤية البشرية : أن الرؤية الإنسانية لصورة الواقع تتمثل في صورة ثلاثية الأبعاد (ارتفاع ، عرض ، عمق) ، لكن صورة الكاميرا فهي صورة مسطحة ذات بعدين (ارتفاع ، وعرض) ، إلا أننا نتوهم وجود البعد الثالث من خلال تفاعل إدراكنا العقلي لعناصر الصورة المتماثلة مع الواقع ، مع إدراكنا البصري للعناصر التشكيلية التي تلعب دورا مهما في تقوية الإيهام . فنحن علينا أن نتعامل مع الصورة السينمائية بمنظورين هما : حقيقة أنها مسطحة وحقيقة الإيهام بالبعد الثالث . ويتم تقوية الإيهام بالعمق في الصورة السينمائية من خلال مجموعة من العناصر :

١- الأجسام والكتل المتواجدة على أبعاد متوالية داخل الصورة .

٢- الخطوط المتوازية ، والتي تمتد من ناحية الكاميرا إلى اتجاه العمق .

---

[1] - السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٣٤ .

[2] - السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٣٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣- التدرجات الضوئية وتباين الإضاءة بين مقدمة الصورة وخلفيتها .

٤- الحركة من وإلى الكاميرا ؛ سواء حركة الأشخاص ، أو الكاميرا في اتجاه العمق .

والصورة السينمائية كي تحقق هدف التأثير المصنوعة لأجله ؛ لا بد أن تمتاز بدرجة عالية من الوضوح بغض النظر عن كيفية تصويرها ؛ " إذ ينبغي أن تؤخذ من الزاوية الصحيحة ، وبالإضاءة الصحيحة ، ويتضمن هذا عملية الاختيار من قبل المصور بين الأوجه المتعددة للمواضيع الموجودة في الواقع "([1]). وعلى الكاميرا أن تتحرك بالنيابة عن المشاهد لتصوير المشهد من زواياه المختلفة ، وتقريبه للمشاهد بأقصى درجة من المصداقية والوضوح ؛ لأنه من السهل جدا في عالم الصورة أن يتم تشويه الأشياء باستخدام موضع النظر ، أو الإضاءة المختلفة ، أو العدسة غير الملائمة . ومن هنا يتوجب على المصور أن يختار موضع النظر المناسب ، واستخدام كافة الوسائل التقنية والفنية المساعدة على إبراز الصورة ومساعدة المشاهد على تعيين حجم الموضوع ، وعمقه الحقيقي .

وفن التصوير السينمائي ينتمي ، ويلتصق التصاقا وثيقا بإبداعات الفنانين التشكيليين ، وبالأخص فيما يخص عناصر التكوين الجمالي في الصورة . وبدون الرؤية الإبداعية لمدير التصوير داخل الفيلم ؛ فإن الفيلم لا يعدو كونه نقلا فوتوغرافيا ويفقد مذاقه الجميل . ونحن اليوم في عصر سيادة الصورة ، تلك التي صارت تطاردنا في كل لحظة من حياتنا ؛ حتى صارت معنا في مخادعنا ، واغتصبت وقتنا وفكرنا ، وصارت ثقافة الصورة هي ثقافة القرن الحالي . " ولهذا فإن صانع الصورة – بالذات السينمائية – من مؤلف ، ومخرج ، ومصور ، ومونتير عليهم عبء مثقل عظيم ؛ لأنهم يشكلون وجدان وأفكار ، وانطباع آفاق ، وذوق أجيال ترى وتسمع كثيرا ، ولا تقرأ إلا قليلا .. وهذا مكمن الخطر ، فعن طريق سرد الصورة المتحركة يمكن التأثير ، وقلب الحقائق ، وتزوير الواقع ، بطرائق فن السينما ، وإبداعها . كما يمكن – على العكس من ذلك – جعل قيم الحياة أكثر إشراقا وحبا "([1]).

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٤٢ .

[1]- اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية ، سعيد شيمي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣ ، ص١٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صفات المصور السينمائي :

مع بداية السينما كان المصور هو صانع الفيلم الأول والأخير ، وكان بالإمكان عمل فيلم دون مهندس ديكور ، أو ممثل ، أو حتى مخرج ، ولكن لم يكن بالإمكان عمل فيلم دون مصور . فقد كان المصور هو الذي يتحكم في الممثل ، والإضاءة ، واختيار موضع الكاميرا ، وفتحة العدسة ، ويدير الكاميرا ويصور . ولكن بعد تطور السينما أصبح الأمر على ما هو عليه الآن ؛ لكن المصور لم يفقد دوره الريادي في التأثير في صناعة الفيلم ، وأصبح مدير التصوير فنانا يشبه في استخدامه للإضاءة ، وضبط الكاميرا ، الفنان التشكيلي الذي يستخدم الفرشاة والألوان لإبداع لوحته . وصارت مهمة مدير التصوير هي تجسيد أفكار المخرج عبر الصورة المتحركة . وهناك مبدأ في السينما يقول : " لا تكون الصورة جميلة ، ولها معنى إلا بعلاقاتها بما سبقها وما يتبعها من صور . والصورة الجميلة حقا هي تلك التي لا تتلاءم ، وتآلف مع المجموع ؛ مع الموسيقى والحوار والتمثيل .. "([1]). ومن هنا فإن صانع الصورة (مدير التصوير أو المصور) ؛ يجب أن يكون عمله عملا إبداعيا قائما على رؤية مادية وروحية ، نابعا من تجاربه وثقافته ، متسما بالمصداقية والأخلاق ، ويتحدد مدى نجاحه بمدى ابتكاره في الصورة من ناحية الشكل ، وملائمتها للموضوع الدرامي الخاص بالفيلم ، ومدى مقدرته على صهر هذه الصورة وما تحتوي في دراما الفيلم . ومن أهم نقاط مقاييس الإبداع لمدير التصوير السينمائي الجيد – كما يراها المصور المصري المحترف (سعيد شيمي)([2]) هي :

١- أن يكون له رؤية بصرية تشكيلية للسيناريو المكتوب ، مؤثرة في تحويله إلى مرحلة الصورة الدرامية .

٢- العمل على توظيف حرفته ، واستخدام أدواته لخدمة رؤيته البصرية التشكيلية ، والتي يجب أن تتفق مع مفهوم المخرج ، ودراما الفيلم .

٣- بصم الفيلم بالجو العام المرئي ، والملائم للأحداث ، وهل هذا الفيلم يدور في عصر قديم أم حديث .. وغيره .

٤- مدى نسبة الابتكار والتجديد في استخدام الشكل والرؤية البصرية ، وتطويع أدواته ، وخاماته إلى الارتقاء بالشكل والمضمون معا لخدمة العمل الدرامي .

---

[1] – فنون السينما ، مقالات مترجمة ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، ص٢٩ .

[2] – انظر : الموقع الإلكتروني ، http://www.arabfilmtvschool.edu.eg/ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتطورات التقنية على الكاميرات ، والمواد الخام ، وتقارب وسائل الاتصال ؛ قلصت الفارق بين فناني التصوير في كافة البلدان ، وأصبح الفارق الوحيد بينهم ؛ هو مدى مصداقيتهم في استيعاب الجمال ، واستنباطه من خلال مجتمعاتهم ، وابتكاراتهم الذاتية في معالجة الصورة المرئية الدرامية . " وإذا أخذنا وظيفة المصور بشكل عام ، فمن مهمته ترجمة أفكار المخرج ، وتجسيد هذه الأفكار في لوحات فنية ثابتة ، أو متحركة ، من زوايا مدروسة ومتفق عليها "([1]). ويمكن تلخيص مهمة المصور وكافة الطواقم العاملة في الفيلم ؛ بقول المخرج الأمريكي (ديفيد وارك جريفيث) يصف عمله في السينما : " إن المهمة التي أحاول إنجازها هي أن أجعلكم ترون "([2]). ومن المتعارف عليه أن قاعدة التصوير السينمائي الأولى تقوم على تصوير كل المشاهد من أبعاد مختلفة وهي : العامة والمتوسطة والقريبة ، وذلك لكي يساعد فني المونتاج (المونتير) على توفير مادة فيلمية تساعد على لصق أجزاء الفيلم بطريقة فنية ممتعة ومريحة لنظر المشاهد ؛ " مستخدما المبدأ الأساسي الأولي للاطراد المنتظم . ويمكن الحصول على نفس الاطراد بعكس النظام – عند الضرورة الغالبة – بالسير من لقطة قريبة إلى لقطة متوسطة إلى لقطة عامة "([3]). وبإتباع سلسلة الترتيب السابقة يتم تحقيق ما يعرف بالتناقض ، وهو المبدأ الثاني من مبادئ الصورة ، والذي من خلال عرض لقطة قريبة ثم عامة ، أو العكس ؛ ينشأ نفس تأثير التعارض . وفي نفس الوقت يتم من خلال هذا الترتيب للقطات إلى تحقيق المبدأ الثالث للصورة ، وهو تكرار اللقطات ، ويمكن إتباع نفس هذه المبادئ بخصوص زوايا الكاميرا من خلال تنويع الزوايا ؛ سواء منخفضة ، أو أمامية ، أو جانبية ، أو الزوايا العلوية جدا ، أو العكس لخلق الاطراد ، والتعارض ، والتكرار . وهذا أيضا يجب تطبيقه على حركة الكاميرا بحيث يتكامل إيقاع اللقطة الواحدة مع إيقاع الفيلم العام . حيث يتم الحصول على الاطراد في حركة الكاميرا من خلال اللقطات المتتالية ، التي تحتوي على حدث يتحرك من اليمين إلى اليسار أو العكس . " ويجب تطبيق التناقض في اتجاه حركة الكاميرا ، بالإشارة إلى أنه لا بد من عكس اللقطات المتتالية . فيمكن مثلا تتبع لقطة (بان) ، أو لقطة متحركة من اليمين إلى اليسار بلقطة (بان) ، أو لقطة متحركة من اليسار إلى اليمين ، وحركة رأسية إلى أعلى تتبعها حركة رأسية إلى أسفل "([1]).

---

[1] – فن التصوير ، إعداد عبد السلام شحادة ، مطابع الهيئة الخيرية ، غزة ، فلسطين ، ١٩٩٨ ، ص٣٦ .

[2] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص١٢ .

[3] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ترجمة مصطفى محرم ، ص٢٨٧ .

[1] – سحر السينما ، هيرمان ، ص٢٨٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- التكوين الجمالي للصورة المرئية (Composition)

تعتبر الصورة – بوصفها نتاج تطور حضارة الإنسان منذ الخليقة – لغة عالمية ، وللصورة قواعد فنية ، ونظريات ، وأصول – تطورت كذلك مع تطور تجربة الإنسان – واكتسبت منها لغتها الخاصة ، والسينما صورة ، وبدون الصورة فلن تكون هناك سينما .

" واللغة السينمائية هي تفاعل مثمر بين النظر والسمع ، أي بين الصورة والصوت ، كبنية تحمل فوقها لبنات الفن السينمائي ، المكون من التصوير ، والإخراج ، والتمثيل ، والمونتاج ، والموسيقى والصوتيات ، والتشكيل متمثلا في الديكورات والإكسسوارات ، والألوان وخلافه "([١]).

وفن التصوير السينمائي هو فن مركب يجمع في تقنياته بين علوم الفيزياء والكيمياء وفنون الإبداع والإدراك ، و الشق الإبداعي هو ما يركز عليه البحث ؛ حيث يشكل تكوين اللقطة السينمائية إبداعا من نوع خاص . " والتصوير السينمائي في التكوين بالذات يخرج من عباءة الفن التشكيلي ، وقيمة أي عمل إبداعي تكون عندما يطلق الإنسان الفنان عنان خياله ؛ ليخرج من هذه القواعد الجامدة المعروفة ، رؤية منفردة ثاقبة ، حين يدركها جمهور المشاهدين تؤثر فيهم ، وتحرك شحنة جميلة من الانفعالات "([٢]).

وفي تعريف الفن نجد أن الكاتب (هربرت ريد) في كتابه (معنى الفن) ، يعرف الفن تعريفا مبسطا بأنه : " محاولة لخلق أشكال ممتعة ، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال ، وإحساسنا بالجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي تدركها حواسنا "([١]). والإنسان يتأثر بشكل الأشياء القائمة أمام حواسه ، وبسطحها وكتلتها حينما تكون وفق تنسيق معين ، ويحس بالمتعة والارتياح من هذا التنسيق ، بينما يؤدي عدم التنسيق إلى خلق شعور بعدم الارتياح ، أو النفور ، وعدم الرضا . فالإحساس بالتناسق هو الذي يؤدي إلى الشعور بالجمال وعدم التنسيق هو الذي يؤدي إلى الشعور بالقبح .

---

[١] – التصوير السينمائي تحت الماء (رؤية إبداعية لعالم خلاب) ، سعيد شيمي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص٧٦ .

[٢] – التصوير السينمائي تحت الماء ، سعيد شيمي ، ص٧٦ .

[١] – التصوير السينمائي تحت الماء ، سعيد شيمي ، ص٧٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجمال هو غاية التكوين الجيد للصورة المرئية في السينما والتلفزيون ، والتكوين أحد عناصر البناء الفني الجميل لبناء الصورة . " وتعتبر التكوينات الجمالية في مشاهد التلفزيون من أهم عناصر النجاح في الأعمال التلفزيونية ، والتي تتطلب عادة الإحساس المرهف ، والقدرة على الخلق والإبداع والابتكار والذوق الرفيع ، وتناسق الألوان ، وتوافق عناصر المشهد وترابطها ، وانسجام الحركات ؛ إضافة إلى الخبرة والدراية الواسعة ليس عند المخرج فحسب ؛ بل عند المصور ، ومهندس الإضاءة ، ومهندس الديكور ، ومنسق الإكسسوار "([1]).

وحيز الفيلم ينقسم إلى وحدات صغيرة ، تنقسم بدورها إلى وحدات أكثر صغراً، ولهذا التقطيع خطورة إذ قد تتفتت هذه الأقسام الصغرى ، ولذلك كان من الضروري البحث عن الوسائل التي تضمن جمع وربط هذه الأجزاء المقسمة . فالتكوين بالنسبة للصورة معناه ، وضع كل تفاصيل ، أو عناصر المنظر في علاقة متآلفة ، بحيث تشكل توازنا يشعر المتفرج إزاءه بالراحة والاستحسان ، والقبول ، ولتحقيق هذا ، فإن التكوين لابد أن يتضمن بعض العناصر التشكيلية ، وهي: الشكل ، ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال ، والتوزيع المناسب للضوء ، والظل ، والألوان ، والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية ، والإيقاع ، وكل هذه العناصر تسهم في إحداث الأثر الدرامي للمشهد .

وللتكوين غايات ثلاث هي : جذب انتباه المشاهد للموضوع ، والتحكم في مشاعر المتفرج ، وخلق الإحساس الجمالي لدى المتفرج ، وتلافي مضايقته.

يصعب الحديث عن التكوين في الصورة المرئية ، أو أن نقول : هذا تكوين جيد ، أو رديء ؛ لأن التكوين عنصر جمالي ذو دلالات خاصة يصعب قياسه ، أو وضعه تحت قواعد ، أو نظريات محددة ، أو التعامل معه بشكل علمي ، ولذلك يجب التعامل معه على أساس أنه تشكيل جمالي لا يتم فهمه إلا من خلال معرفة لغته التكوينية ، كالشكل والكتلة والحركة ؛ حتى نستطيع القول : أن هذا تكوين مؤثر أو غير مؤثر ؛ بحسب ما يحويه من مضامين وعناصر . " 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]). وتلعب الكاميرا دورا مهما في تجسيد التكوينات الجمالية للصورة ، وإبراز عناصر الإثارة والاهتمام . " وللكاميرا لغة خاصة لا يفهمها إلا مصور متمرس ذو خبرة واسعة ،

---

[1] – فن التصوير ، عبد السلام شحاذة ، ص٣٥ .

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٠٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإحساس مرهف مع المقدرة على الابتكار والإبداع ، وهذه اللغة هي تكوين الكوادر الجميلة الثابتة والمتحركة ، حركة الكاميرا فن مدروس لا يأتي عشوائيا .. "([1]).

والتكوين يعني : ترتيب عناصر الصورة المرئية داخل الكادر بطريقة تسمح بتفاعل الموضوع الذي يجري تصويره مع البيئة المحيطة به داخل بنية السرد الدرامي ، كما يسمح من خلال إمكانياته المرئية ووضع الموضوع الذي يتم تصويره داخل الكادر بتوصيل رسالة مستقلة عن الحدث داخل القصة ، مما يؤثر في المشاهد بطريقة غير ملحوظة وبسيطة ، وليس من الضروري أن تكون في كل لقطة ، أو في كل عنصر من عناصره ، وهو ليس قوالب ثابتة ؛ بل متنوع حتى داخل اللقطة الواحدة ، المهم أن يخلق الانسجام والتجانس المرئي الذي يخلق راحة لعين المشاهد . " فالتكوين بالنسبة للصورة معناه : وضع كل تفاصيل أو عناصر المنظر في علاقة متآلفة ، بحيث تشكل توازنا يشعر المتفرج إزاءه بالراحة ، والاستحسان ، والقبول "([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 هنا ليس لصورة ثابتة ، وإنما لصورة متحركة ، فالموضوعات التي تظهر على الشاشة ؛ سواء الكبيرة أو الصغيرة ، تتحرك بصفة مستمرة ، وبهذا يتغير دائما تكوين الصور "([1]) ؛ لذلك يتوجب على المصور أن يحافظ على جماليات التكوين للصورة أثناء حركتها داخل الإطار ، أو بتحريك الكاميرا لخلق انسجام بين الكتلة والحركة والبعد عن التماثلية الرتيبة . وعلاقة الأشياء ببعضها هو الأساس في خلق الانسجام والراحة النفسية ، وأحيانا يكون الازدحام في التكوين ، أو تنافر الألوان ودرجات نصوعها ، واختلال السيادة ؛ سببا في عدم إحساسنا بجماله ، وتشتتنا . " وكقاعدة عامة ، فإن التكوين هو بناء العلاقات بين مقدمة الصورة وخلفيتها ، وفي الصورة الواسعة ، أو العريضة ؛ حيث يكون الأشخاص ، والأشياء فقط مجرد أجزاء متقاربة داخل الكادر ؛ فإنه من الممكن استعمالها لمساعدة المشاهدين على نسيان حدود الكادر ، وهم سيستكملون بعقولهم الصور الجزئية التي يرونها ، ويشعرون بتجاوز الكادر "([2]).

).

---

[1] – فن التصوير ، عبد السلام شحاذة ، ص٣٥ .

[2] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود سامي عطاالله ، ص٤٠ .

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطاالله ، ص٤١ .

[2] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١٢١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهناك العديد من العناصر والأفكار التي تدخل في تكوين اللقطة ، والتي تتولد من خلال الفهم الجيد لأسس التكوين ، ومن خلال التجربة العملية والممارسة . " يقول مدير التصوير الأمريكي (جوزيف ماشيللي) في كتابه عن التكوين في التصوير السينمائي : إن التنويع بالنسبة للتكوين في الصورة السينمائية ، بمثابة التوابل بالنسبة للطعام "([1]).

القواعد الأساسية للتكوين :

هناك أربع قواعد أساسية للتكوين الفني الجيد ويمكن إجمالها كالتالي :

١- الأهمية : حيث يجب أن يحتوي الكادر – دائما – على شيء جديد ، على شيء مؤثر ومهم من القصة ، ومحاولة الحفاظ على الحركة داخل الكادر قدر المستطاع .

٢- التوتر : على صانع الفيلم أن يحافظ داخل تكوين اللقطة على شيء من التوتر ، لا يسمح لعين المشاهد بالاستقرار على عنصر واحد ؛ من خلال الانتقال المستمر بين التباينات المختلفة ، " فالخطوط والانحناءات وصراع الكتل والفراغات ؛ تخلق معنى مرضيا ومريحا للعين والنفس ، إذا توافر بينها الانسجام "([2]).

٣- البساطة : على التكوين أن يبتعد عن التعقيد المربك ، وأن يكون بسيطا قدر المستطاع ، ولكن هذا لا يعني أن يكون سطحيا . " ويجب أن نتجنب تكوين صورة مضطربة ، مزدحمة بالموضوعات . فالقاعدة العامة هي تكوين صورة بسيطة مباشرة "([1]).

٤- الجمال : على التكوين أن يحوي قدرا من الجمال والذوق قدر الإمكان ليكون مؤثرا وجاذبا للانتباه .

وللتكوين غايات ثلاث هي : " جذب انتباه المشاهد للموضوع . التحكم في مشاعر المشاهد . خلق الإحساس الجمالي لدى المتفرج ، وتلافي مضايقته "([2]).

---

[1] – التصوير السينمائي تحت الماء ، سعيد شيمي ، ص٨٠ .

[2] – التصوير السينمائي تحت الماء ، سعيد شيمي ، ص٨١ .

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطاالله ، ص٤١ .

[2] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطاالله ، ص٤١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولكن الأهم أن نعرف أن الجمال هو غاية التكوين الجيد للصورة المرئية ، وأن التكـــوين الجيد هو أحد عناصر الجمال في بناء هذه الصورة . ويرى البعض أن هناك أربعة سبل مهمـــة يمكن إتباعها لصنع صورة مرئية (سينمائية وتلفزيونية) جميلة ومؤثرة وهي :

" ١- التكوين الحركي القوي .. وهو يصلح لأفلام المغامرات ، والحركة والتشويق .

٢- التكوين الجمالي الشاعري .. وهو يصلح لأفلام العواطف والحب والجمال .

٣- التكوين الإطاري .. وهو يصلح للنوعين السابقين معا .

٤- التكوين الهارموني .. وهو يصلح للتصوير التسجيلي الوثائقي ، وكذلك في الأنـــواع الثلاثة السابقة "([1]).

العناصر المرئية للتكوين :

إن التكوين في أي مجال فني – وليس في السينما والتلفزيون فقط – يعتمد بشكل أساسي على ترتيب عناصر الصورة بشكل جمالي ؛ بحيث توجه انتباه المتفرج إلى حيث يريد صـــانع الصورة . ولتحقيق التكوين الجمالي المطلوب ؛ لابد أن يتضمن هذا التكوين بعض العناصـــر التشكيلية ، والتي تسهم في إحداث الأثر الدرامي المطلوب للمشهد وهي :

" ١- الشكل ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال .

٢- التوزيع المناسب للضوء والظل والألوان .

٣- التوزيع المتوازن للعناصر المرئية .

٤- الإيقاع "([1]).

ويعد تكوين الصورة المتحركة أصعب أنواع التكوين ، وهو الذي تنفـــرد فيـــه الســـينما والتلفزيون عن غيرها من الفنون المرئية ، " فالتكوين في السينما هو أداة الناس والأشياء داخل الكادر .. أو بمعنى أدق تنظيم الناس ، والأشياء داخل إطار الصورة – وفـــي كـــل مشـــهد – بغرض أساسي هو جذب اهتمام ، وانتباه المشاهد وتوجيه عينيه ، وقيادتهما إلى مســـاحات ، أو

---

[1] – التصوير السينمائي تحت الماء ، سعيد شيمي ، ص٧٧ .

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود سامي عطاالله ، ص٤٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أماكن ، أو أشخاص معينة قبل غيره "([1]). وغياب التكوين في تشكيل الصورة المتحركة ، وسيادة الفوضى داخل الكادر يسبب الإرهاق للمشاهد ، في حين وجود هذا التنظيم المرتب الناتج عن تكوين جمالي ، وذوق سليم يوفر الجهد ، وييسر المشاهدة للمتلقي . وعلى مصور الصور المتحركة في السينما والتلفزيون أن يركز على إبراز الحركة في الصورة ، بغض النظر عن بقية الاعتبارات . يعتمد الجمال في تكوين الكادر السينمائي على سيادة الانسجام بين كل المتناقضات (المرئية) الموجودة داخل الإطار ، " فالخطوط السميكة والرفيعة والحادة والمنحنية والأفقية والراسية ، والمساحات ، والفراغات ، يجب أن تعزف على تجانس وانسجام بصري متوافق "([2]). وأهم العناصر المرئية المهمة لعملية التكوين هي :

أولا : الأجسام (Figure) : وهذه تشمل جسم الموضوع الذي يتم تصويره ، الأشياء الموجودة في مقدمة الكادر أو خلفيته ، وهذه حين تقاربها يمكن التعامل معها على أنها جسم واحد ، ويجب ترتيبها داخل الكادر بما لا يخل بالشكل الجمالي . وهذه الأجسام من الممكن أن تسهم في خلق عناصر تكوينية أخرى داخل الكادر ، (كالخطوط والأشكال والأنماط) .

١- الخطوط (Lines) : والخطوط عنصر تكويني مهم في الصورة المرئية ، وقد تكون طويلة وضيقة أو ذات شكل واحد أو عدة أشكال في صف واحد (كأسلاك التلفون) ، وهي تستخدم لتوجيه الانتباه للموضوع الأساسي الذي يتم تصويره ، أو للتأكيد على أهمية وحساسية المشهد أو الشخصية ، أو خلق تأثير جمالي معين . " وهي أول عناصر التكوين وهي نوعان : الأول خطوط فعلية : وهي التي تحدد ، وتوضح حدود الأشياء ، والأجسام ، أي تحدد المباني والبشر والأشجار والعربات ، وقد تكون مستقيمة ، أو منحنية ، راسية أو أفقية .. أو مائلة ، أو متنوعة . 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 تأثيرا من الخطوط الفعلية ، ومن أمثلة الخطوط الخيالية ما تخلقه عين المشاهد عندما تتابع صعود طائرة في خط مائل ، أو مسار صاروخ في خط رأسي "([1]). والتكوين يعتمد على هذين النوعين من الخطوط معا . ولكل نوع من هذه الخطوط منها استخدامه الجمالي الخاص ومنها :

أ- الخطوط المستقيمة (كالأشجار) وهي تعطي إحساسا بالقوة والرجولة .

---

[1] - سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١١٩ .

[2] - التصوير السينمائي تحت الماء ، سعيد شيمي ، ص٨١ .

[1] - سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب- الخطوط المنحنية (كحواف الشواطئ وانحناءات التلال والوديان) وهي تعطي إحساسا بالرقة والأنوثة .

ج- الخطوط الرأسية (كأشجار الغابات) وهي تشبه الخطوط المستقيمة في خلق الإحساس بالقوة والوقار .

ح- الخطوط الأفقية (مثل خط الأفق ساعة الغروب أو الطرق المستقيمة) وهي توحي بالهدوء والسلام . " لكن يجب أن لا يكون هناك خط أفقي ، أو رأسي مائل في خلفية الصورة يقسمها إلى قسمين ، ويمكن معالجة هذا بتغير زاوية رؤية الكاميرا "([1]).

خ- الخطوط المائلة المتوازية (مثل انعكاس خيالات الأشجار على صفحة الماء) وهي تعطي أحساسا بالديناميكية والطاقة ، والعنف، والمائلة المتقاطعة تعبر عن الصراع .

د- الخطوط المتوازية والتي تعطي أحساسا باندماجها في النهاية (مثل أعمدة الممرات والمسارات المتجاورة الممتدة) وهي تعطي إحساسا بالعمق .

وللخطوط تأثير بعضها على بعض ؛ حيث يمكننا – على سبيل المثال – تأكيد الخطوط الأفقية ، ورفع الرتابة عنها من خلال إضافة خطوط رأسية قصيرة تتعامد معها . والخطوط غير المستقيمة تلفت النظر أكثر من المستقيمة ، كما تعبر الخطوط عن سمات السرعة التي تضفي على المشهد تأكيدات درامية ، فالخطوط المستقيمة الرفيعة مثل شعاع الضوء تعطي انطباعا بالقوة والسرعة والحيوية . بينما المنحنية بنعومة تقلل من سرعة العين ، وتوحي بالتمهل ، وتؤدي إلى إمعان النظر . ولكن علينا أن نراعى ألا تقسم الخطوط الفعلية الصورة نصفين " فلا يجب أن يكون هناك خط رأسي ، أو أفقي واضح في مركز الصورة ، كأن نرى عمود تلغراف .. أو خط الأفق في منتصفها .. كما يجب أيضا ألا تقسم الصورة إلى قسمين متساويين بخط مائل من أحد أركان الصورة إلى الركن المقابل "([1]).

٢- الأشكال (Shapes) : وهذه الأشكال تتكون من خلال ترتيب الأشياء بشكل هندسي داخل إطار المشهد (شكل دائري أو مستطيل أو مثلث) ، ويعتبر المثلث من أقوى الأشكال في التأثير ؛ حيث يعطي إحساسا بالاستقرار ، وعادة توضع الشخصية المركزية في رأس المثلث

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود سامي عطاالله ، ص٤١ .

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ليبدوا أكثر وضوحا وقوة ، وإظهار سلطتها . " والتكوينات المثلثية مفضلة لما لها من اتجاه حركي قوي منفرد ، فإن رأس المثلث – دائما – في هذه التكوينات يحمل اتجاه قوة "([1]).

٣- الأنماط (Patterns) : ويتكون النمط من خلال تكرار عناصر معين (كالأجسام والخطوط والأشكال) فتكرار درجات السلم في بيت ، أو في مدخل مبنى ضخم ؛ تشعرنا من خلال تكرارها أنها تكون شكلا معينا وتعطينا إحساسا بأنها تملأ الكادر .

ثانيا : الكتلة (Mass) : وهي تعني طبيعة الوزن المرئي لشكل أو مساحة ما داخل الإطار (كأن يظهر كبيرا أو صغيرا بحسب مكانه داخل إطار الصورة) ، وهذا يعتمد على الإدراك الحسي للمتفرج لهذا الشكل " وهي ما تحمله الصورة من وزن للجسم الموجود بها ، أو المساحة ، أو الشخصية ، أو منها جميعا ، وتستحوذ الكتلة على انتباه المشاهد بما لها مت ثقل ، وبما بينها وبين غيرها من تقابلات ، وبما تتميز به من انعزال ، وتماسك ، وتضاؤل ، وحجم ، وثبات ، وإضاءة ولون "([2]) . ويمكن التحكم في طبيعة الكتلة ومظهرها على الشاشة من خلال :

١- التصوير : حيث يتم التحكم بكتلة الشيء من خلال التصوير وموضع الشيء المصور داخل الإطار . فالشيء الأقرب للكاميرا يظهر أكبر من الشكل الآخر المساوي له في الشكل والوزن ، وهذا يعطي إحساسا بسيطرته على الموضوع .

٢- المواصفات المادية للموضوع : حيث تظهر الأشياء الأكبر والأطول والأشياء ذات الألوان الزاهية كأن لها كتل أكبر ، وتستحوذ على انتباه المتفرج قبل غيرها . أما الأجسام الأصغر والأقصر والأغمق لونا فتظهر كأن كتلتها أقل .

٣- مواصفات الشخصية : يتأثر منظور الكتلة بشكل طاهري بمواصفات الشخصيات ، فنشعر بأن الشخصية القوية تظهر كما لو أن كتلتها أكبر .

وتزداد قوة الكتلة حين تبرز بعيدة عن الخلفية المزدحمة باستخدام التضاد في اللون ، أو الإضاءة ، والكتلة المكونة من عناصر مترابطة في مجموعة واحدة كذلك تزداد قوتها ، ولذلك يجب تجنب بعثرة المجموعات . " والكتلة الضخمة تسيطر على المنظر إذا ما وضعنا في مقابلها كتلة ، أو أكثر من الكتل الصغيرة . وهناك الكتل اللونية .. حيث يسيطر اللون

---

[1] – التصوير السينمائي تحت الماء ، سعيد شيمي ، ص٧٩ .

[2] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١١٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الغالب مثل المساحة الكبيرة من الظلال الزرقاء .. أو السحب المحمرة بضوء الشمس في الغروب .. "([1]).

ثالثا : الحركة (Motion) : وهي عنصر مهم من عناصر تكوين الصورة السينمائية – وسيتم التفصيل فيها لاحقا – وهي تمتاز بخصائص نفسية وجمالية ، وتنقل للمتفرج دلالات شعورية كثيرة . وهي متنوعة داخل الكادر . " ودراما الشاشة هي فن كائن في المكان ممتد في الزمان . وهذه الكينونة لا تعني مجرد تواجدها في كينونة درامية متدفقة في الزمان ، أي كينونة مؤثرة متحركة مختارة ، ومنظمة وفق تصميم خاص ككل شيء في عملنا ، حتى ولو كان العمل يعتمد على العفوية والارتجال الفني عند تنفيذه "([2]). " فالحركة الأفقية تعبر عن السفر والارتحال ، 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 استخدامها عندما نريد تصوير مقاومة درامية قوية ، مثل حركة البطل نحو الشرير "([3]). والحركة الرأسية تعبر عن الأمل .. والنمو والتحرر ، مثل دخان الشمعة ، وانطلاق الصاروخ . وتستخدم في الدلالات الدينية ، ومشاعر الفرح . أما الرأسية الهابطة فتعبر عن الثقل .. والخطورة .. والقوة الساحقة ؛ مثل حركة المطرقة وهبوط الشلال .. وقد تحمل كذلك معنى الدمار ، واقتراب الأجل ، والإخفاق . وأكثر الحركات درامية هي المائلة ؛ حيث توحي بالقوة والمعارضة ، وتخطي العقبات ؛ كما في المعارك ، ويمكن الإيحاء بها من خلال إمالة الكاميرا قليلا . أما الحركة التي تشبه بندول الساعة ، فتوحي بالإحساس بالضيق ، والرتابة ، والانتظار ؛ مثل حركة ذهاب وإياب الشخص المتوتر ، أو الحيوان المحبوس في قفص .

وتغير اتجاه الحركة يلفت انتباه المشاهد أكثر ، كما أن الحركة باتجاه المشاهد مثيرة أكثر ؛ لازدياد الحجم كلما اقترب الجسم المتحرك ، والعكس صحيح . " وهناك أيضا الحركة المنتشرة ؛ وهي نوعان : متشعبة من نقطة واحدة ، توحي بالنمو الذي يمتد من المركز إلى الخارج مثل التموجات الحادثة على سطح بركة نتيجة إلقاء حجر في الماء . والأخرى منتشرة بدون انتظام ، وتوحي بالهلع ؛ كما تتمثل في مناظر الجماهير الصاخبة "([1]). والحركة القوية المندفعة توحي بالمرونة والحيوية والمرح ، مثل اندفاع الكرة وحركة الأطفال المرحة .

---

[1] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١١٢ .

[2] – دراما الشاشة ، حسين حلمي المهندس ، ج٢ ، ص١٢ .

[3] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص١١٢ .

[1] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رابعا : التوازن المرئي (Balance) : ويتحقق من خلال توزيع العناصر المرئية داخل الكادر بشكل معتدل ، وهو يعطي شعورا بالجمال ويتم التعبير عنه من خلال الإحساس الصحيح للمصور . ويتم توزيع الأشياء داخل الإطار تبعا لكثافة كتلته ، أو وزنها المرئي . فلو فرضنا أن شكلين داخل الإطار لهما نفس الكتلة ؛ لذلك يتوجب علينا للحصول على توازن ؛ أن نضعهم على أبعاد متساوية من مركز الكادر . أما لو اختلفت كتلهم يصبح الأفضل للحصول على التوازن أن نحرك الكتلة الأثقل قريبا من المركز ، والأخف قريبا من حافة الإطار . وأما الجسم المنفرد فعلينا وضعه في مركز الإطار . " يعتمد توازن التكوين في الفيلم السينمائي على تتابع محاولات التوفيق بين المواقع الرئيسية للممثلين أثناء الحركة ، وأثناء السكون أيضا "([1]). والتوازن في الحياة يرتبط بوزن الجسم المحسوس ، أما في السينما ، فيرتبط بالوزن النفسي ، أي بمدى شد انتباه المشاهد . لذلك قد يتوازن جسم ضخم ثابت مع ، عند أحد طرفي الصورة مع جسم صغير متحرك عند الطرف الآخر ؛ مثل السيارة الصغيرة المتجهة إلى جبل كبير . والجسم كلما اقترب من مركز الصورة قل وزنه النفسي ، وكلما ابتعد عن المركز زاد وزنه النفسي ؛ لأننا نشعر حينها بأنه سيعمل على إمالة الصورة على جنبها .

" ويذكر تاريخ السينما ، ومؤرخو الجماليات أن المخرج الأمريكي (جون فورد) كان يفضل التكوين المتوازن .. بينما يستخدم الفرنسي (جودار) والإيطالي (أنطونيوني) التكوينات غير المتناظرة .. ويعد (شادي عبد السلام) واحد من أهم المخرجين الذين راعوا تقديم تكوينات متوازنة تشكيليا .. وخاصة في فيلم (المومياء) "([1]).

والتوازن المرئي أنواع : الأول توازن تقليدي : وفيه " تتم مراعاة التماثل في التكوين ، والتساوي في شد الانتباه في أجزاء الصورة المختلفة .. والصورة التي تحتوي على توازن تقليدي تنقصها القوة والصراع والتناقض ، وتوحي بالسلام والأمان والهدوء .. ويكون مركز الاهتمام في الوسط "([2]). ومثال ذلك نراه في المناظر الدينية ، والمحاكم ، والريف ؛ لأن هذه المشاهد أصلا ترتبط في ذهن المشاهد بالتوازن . لذلك فإنه يفضل عرضها بصورة متعادلة غير صاخبة الألوان ، أو الإضاءة . كما يستخدم في لقطة (البروفيل) المعهودة لشخصين يجلسان ، أو يقفان في مواجهة بعضهما ، وهما في نفس الأهمية .

---

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ص١١٤ .

[1] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١١٥ .

[2] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص١١٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والثاني توازن غير تقليدي : " وينتج حين لا يتماثل جانبا التكوين .. أو يكونا مختلفين في نوعية القدرة على الجذب .. ويتميز هذا النوع بديناميكيته ، حيث يضم عناصر تكوينية متعارضة يجمع بينها في وحدة متماسكة "([1]). وفي هذا النوع يحتل الشكل أو الجسم الأساسي مركز الأهمية في مقابل الجسم ، أو الشكل الثانوي الذي يساويه في الوزن التكويني ، بغض النظر عن الاختلافات بينهما سواء في الشكل ، أو اللون ، أو الإضاءة ، أو التحرك والثبات . ويستخدم التوازن غير التقليدي في اللقطات المكبرة حيث يملأ الإطار ممثل واحد . ويجب أن نعرف أن الحجم ليس هو الاعتبار الوحيد في اختيار العنصر السائد ؛ بل ربما كانت الحركة – أحيانا – هي الأهم ؛ حتى ولو كان الجسم صغير الحجم .

وهناك من قسم التوازن إلى : توازن متماثل : ويكون في الأجسام ذات الكتل المتساوية وتوضع بشكل متساوي على جانبي الكادر . وتوازن غير متماثل للكتل المختلفة : وفيه يوضع الجسمين في وضع مختلف في جانبي الكادر ، وهو الأكثر استخداما . وأما النوع الثالث فهو النسبة الذهبية ؛ حيث يقسم الكادر إلى قسمين غير متساويين ؛ حيث يمثل الجزء الأصغر ثلث الكادر ، والأكبر ثلثي الكادر ، وتوضع الأجسام فيه بتوازن غير متماثل ، وتستخدم هذه الطريقة إما أفقيا أو عموديا بحسب الموضوع ، وتسمى كذلك قاعدة التثليث ، وهي تخلق صورة مشوقة ، وتظهر العناصر أكثر إثارة ، فتستخدم في لقطات الأفق ؛ حيث تظهر السماء في النصف الأعلى من الكادر تحتل ثلثي المساحة ، والأرض في النصف الأسفل وتحتل الثلث الباقي ، وهذا يعطي شعورا بالاتساع ، أو العكس حيث تحتل الأرض الثلثين ، والسماء الثلث مما يعطي أحساسا بالمسافة .

ومن الممكن كذلك وضع موضوع وحيد داخل الكادر مع استخدام قاعدة التثليث بدل توسيطه بحيث يوضع في ثلث اليسار أو اليمين بشرط أن يكون في القسم الآخر (باتجاه نظر الممثل) ما يحفظ التوازن ، أو ما يوحي بأن هناك شيء خارج الإطار كأن يكون نظر الشخصية مركزا باتجاه الجزء الخالي من الشاشة . " ويجب تجنب التكوين الذي يحقق نوعا من التماثل التام بين المرئيات ؛ فإن هذا يقضي على الشعور بالحركة ، وعلى التشويق البصري ، وإن مثل هذا التكوين يتصف بالرتابة ، ويثير الملل لدى المتفرج "([1]).

---

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص١١٦ .

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطاالله ، ص٤١ ، ص٤٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويمكن المحافظ على التوازن من خلال : وضع كافة الأجسام الموجودة داخل الإطار – سواء في المقدمة أو الخلفية – في الاعتبار أثناء عملية التكوين . أن نتعامل مع المساحة المضيئة داخل الكادر باعتبارها شكل واحد . وكذلك الأجسام المتراصة باعتبارها جسم واحد . وكذلك عدم الانخداع بالحركة والانتباه للكتل الثابتة . " ويرى أساتذة التكوين في السينما أن من الأفضل ألا يوضع الموضوع الرئيسي على خط واحد مع العنصر الأقل وزنا .. ويجب أن يكون أعلى ، أو منخفضا عنه قليلا .. وفي حالة أن يكون أعلى ؛ تكون له القدرة على جذب الانتباه "([1]). ولذلك يجب أن يظهر البطل أعلى من غيره من الممثلين الثانويين ، وأن يكون في بؤرة الاهتمام في كل أوضاعه سواء بالإضاءة ، أو اللون ، أو الحركة .

وهناك مجموعة من العناصر تسهم في خلق الإحساس بالتوازن داخل الصورة المرئية ؛ لا بد من مراعاتها ، ومنها : أن الجسم المتحرك في النصف العلوي للصورة أثقل من أي جسم في النصف الأسفل . الجسم المتحرك باتجاه المتفرج يكبر تدريجيا ، ويزداد وزنه بعكس الذي يتجه عكسها فإنه يتلاشى . والجسم المنعزل أكثر وزنا من الجسم المتداخل مع أجسام أخرى ، وكذلك الجسم المضيء أكثر من المعتم ، والفاتح أثقل من الغامق ، والألوان الساخنة أثقل من الباردة .. وهكذا . وهذه القواعد مجرد مؤشرات ، وما هو موجود يفوق الحصر ، وهناك إمكانية أن يقوم الفنان بكسر هذه القواعد عن عمد لهدف يخدم المضمون ، أو السياق الدرامي ، وما يمكن أن نعتبره رديئا ربما كان تأثيره عظيما من الناحية النفسية . " ولا شك أن التكوين المعد بعناية ، وفهم ، يحتوي على أفضل ترتيب لهذه العناصر داخل الإطار ويوضح نسبة أهميتها .. ودرجة تفاعلها مع بعضها ، والفنان يحاول في كل الأحوال الحصول على تكوين متوازن ، تتساوى فيه ، أو تتعادل العوامل المؤثرة في تكوين الصورة ، ولأن الصورة السينمائية تحتوي أساسا على عنصر الحركة ، فإن هناك العديد من القواعد التي يجب مراعاتها لخلق نوع من التوازن في الكادر السينمائي "([1]).

خامسا : العمق (Depth) : وهو يعطي الإيحاء بوجود البعد الثالث للصورة ، والذي يمنح الصورة المسطحة تشويقا أكثر من الصورة المسطحة . ويمكن الحصول على العمق بعدة وسائل منها : الزاوية حيث نجد أن الكاميرا ذات زاوية ٤/٣ عمقا أكثر من الزاوية الجانبية (البروفيل) أو الأمامية . وعلينا أن نراعي أن يشتمل تكوين الصورة عدة مستويات أفقية ورأسية ، " أما المستويات الأفقية فيجب أن تشمل موضوعا جامدا في مقدمته ، مثل حافة

---

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص١١٧ .

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١١٣ ، ص١١٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كرسي ، أو فرع شجرة ، أو ظهر شخص ما ، ثم بوضع الموضوع الذي يتم تصويره في المستوى الأوسط ، ثم بعد ذلك يكون هناك سيء ما في خلفية الصورة ؛ فإن تحقيق هذه المستويات الأفقية الثلاثة يضيف للصورة ذات البعدين إحساسا بوجود بعد ثالث هو العمق "([1]).

وكذلك يمكن الإيحاء بالعمق من خلال استخدام المقدمة والخلفية ، وعلاقتها بالموضوع . كما تمنح الأشكال المتشابكة داخل الصورة إحساسا بالعمق ، بعكس الأشكال المتفرقة . كما يمكن استخدام تصغير الأشياء من المقدمة إلى الخلفية ؛ مما يعطي إحساسا بالمسافة ، وبالتالي العمق . واستخدام الخطوط المتوازية من المقدمة إلى الخلفية يخلق الإحساس بالعمق مثل خطوط السكة الحديد . والاستخدام السلس لحركة الكاميرا ، وكذلك حركة الممثلين ، وبالأخص من المقدمة إلى الخلف ؛ يكشف عن عناصر الصورة ويمنح أيضا الإحساس بالعمق . وكذلك استخدام فنيات التصوير ، والإضاءات الخلفية يعطينا أحساسا بعمق وخلق الإيهام بالبعد الثالث داخل الصورة المسطحة .

سادسا : التباين (Contrast): هو عنصر تكوين مهم ، فالعين ترى ما يقرب من سبعة ، أو ثمانية عناصر مختلفة داخل التكوين في وقت واحد ، وهي تتجه إلى مساحات معينة بحسب الأهمية . " وفي 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 "([1]). وفي الأفلام 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 .

سابعا : تحديد الكادر (Framing) : وذلك من خلال استخدام بعض الوسائل الفنية التي تمنح الصورة تكوينا جميلا مثل :

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

---

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطاالله ، ص٤١ .

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص١١٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- 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 .

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

٤- كادر داخل الكادر : وهو وضع الممثل في إطار داخلي من خلال عنصر آخر في مقدمة الكادر .

٥- الخطوط داخل الكادر : من المفضل تنظيم العناصر داخل الكادر في خطوط مائلة لأنها أكثر الخطوط درامية ، أما الخطوط الرأسية والأفقية فإنها تقسم الكادر إلى قسمين ، فتعطي إحساسا بأن هناك صورتين منفصلتين ، وأما الخطوط المتوازية فتعطي إحساسا بالملل والرتابة .

٦- المساحات المضيئة والمظلمة داخل الكادر : حيث يفضل في التكوين أن تكون المساحات المظلمة قرب الحواف والمضيئة في مركزه ؛ لأن هذا يساعد على لفت انتباه المتفرج إلى الموضوع .

٧- وضع الموضوع المصور من لقطة إلى أخرى : حيث يجب مراعاة أن يظهر الموضوع المصور ، عند القطع من لقطة إلى أخرى لنفس الشيء ، أن يظهر في نفس وضعه في اللقطة السابقة ، حتى لا يشعر المتفرج بالقفز في الصورة ، وهذه القاعدة مهمة بالأخص في الشاشة العريضة .

ثامنا : المعنى 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 :

[1] - السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطاالله ، ص٤١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- الحجم : حيث أن الحجم الصغير داخل التكوين يوحي بالضآلة والوحدة ، وأما إذا احتل الموضوع مساحة كبيرة ؛ فإن ذلك يوحي بالقوة والسيطرة .

٢- الزاوية : حيث أن الزاوية المنخفضة تظهر القوة والسيطرة والأفق الواسع ، أما إذا صور من زاوية عالية فسيظهر كئيبا وضئيلا .

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

٤- 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 .

٥- الوضع داخل الكادر: يعتبر وضع الموضوع في الجانب الأيسر أو العلوي أقوى من وضعه في الجانب الأيمن أو السفلي .

" ولغة التكوين لغة عالمية تحظى باستجابات عاطفية متماثلة – تقريبا – لدى معظم المشاهدين في جميع أنحاء العالم .. وهي في مجملها تؤلف لغة قادرة على ترجمة الجو والأسلوب ، والحالة النفسية المطلوبة "([1]).

قواعد التكوين في الصورة المتحركة :

وهي مثل قواعد التكوين العامة ليست مقدسة ؛ بل هي مجرد دليل مرشد – نسبي – يمكن تجاوزه لصالح الهدف الدرامي والجمالي الذي يريد صانع العمل (المخرج) تحقيقه . فأحيانا لا تقتصر على شكل الناس والأشياء وكتلهم ؛ بل تتعداه إلى شكل الحركة ، فأحيانا الممثل الموجود في مكان غير مهم داخل إطار الصورة يمكن أن يجذب الانتباه من خلال رفع الصوت أكثر من غيره . " وفي كل الحالات يجب أن يكون التأكيد الدرامي في خدمة العنصر الأساسي . كما يجب عدم إهمال القيم الجمالية للصورة اعتمادا على انجذاب العين للحركة ، أو انجذاب الأذن للصوت ، ومن ثم يجب تحديد أوضاع الممثلين ، وأوضاع الأشياء داخل المنظر ، بطريقة تحقق التوازن ، والتوافق فيما بينهما بالرغم من حركة الممثلين ، أو حركة

[1] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١٠٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكاميرا ، أو حركتهما معا .. وهذا يفرض الحاجة الدائمة لاستمرار عملية التكوين مع استمرار تطور الأحداث "([1]).

وهناك بعض العوامل الأساسية المساعدة على تكوين الصورة السينمائية المؤثرة ، ويمكن استخدامها منفصلة أو متصلة وهي : مكان الأشخاص والأشياء داخل الكادر . حركة الأشخاص والأشياء داخل الكادر ، وحركة الكادر نفسه . ومن خلال التحكم في هذه العناصر الثلاث ، يستطيع المخرج المبدع أن يستخرج من التكوين أقصى إمكانياته ، وطاقاته الكامنة رغم صعوبة تنفيذه في اللقطات المتحركة باستمرار .

والكادر المطوق يبدو أكثر شبها بالمسرح ، فهو يجعل نظرة المشاهد محدودة ، وقد استطاع المخرج (ديفيد لين) وهو أحد الأساتذة الكبار في التكوين " خلق الصورة العريضة الواسعة لينقل للمشاهد الإحساس بالحجم والجموع .. ومن ثم جاء فيلم (لورنس العرب) .. أو (دكتور زيفاجو) من إخراجه ، وبهما قوة وامتداد لا يمكن إنكارهما . وساعد على ذلك الصوت القادم من خارج الكادر "([1]).

من البديهي أن كل ما سبق ذكره من ملاحظات عامة على التكوين ؛ لن تحل كل المشكلات المتعلقة بالتكوين ، ولكن إذا تم أخذها بعين الاعتبار ، وتم تخطيطها بطريقة سليمة ؛ فهي ستعطينا نتائج ناجحة في تكوين الصورة . فالتكوين في السينما والتلفزيون لا يمكن أن يكون ثابتا ؛ لأنه في تحرك مستمر بتحرك الصورة ومكوناتها . ولكن لا بد من القول أنه لا ينبغي إتباع قواعد صارمة وثابتة في التكوين ؛ لأن مسألة التكوين في بداية الأمر ونهايته ؛ هي مسألة ذوق شخصي ، وما يكون جميلا لدى فرد ، ليس بالضرورة أن يكون جميلا لدى آخر .

---

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص١٢٠ .

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص١٢٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- الحركة في الصورة المرئية

الحركة هي عصب الحياة ، ونحن نعيش في كون كل شيء فيه يتحـــرك ، وأن الســـينما والتلفزيون هو فن الحركة ، ومن هنا تأتي أهمية الحركة للدراما المرئية ؛ بل حتى أن الصورة الثابتة ، مثل اللوحات الفنية لا تخلو من مظهر من مظاهر الحركة . والحركة تعتبر أهم عناصر لفت انتباه المشاهد ، وهي جزء مهم جدا في التكوين ، والتوازن .

الحركة في الحياة الاعتيادية لا تترك فينا إحساسا جماليا كما في السينما ؛ حيث تصـــبح الحركة في إطار الصورة وسيلة سينمائية ، يوظفها المخرج لخلق إحساس جمالي لدى المشاهد (لخلق تأثيرات جمالية متعددة) ، وهي عنصر مهم في تكوين اللقطة . " ويستخدم المصـــطلح (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 مـــن الممكن أن يتم تصوير حركة (حية) في الفيلم ، والواقع أن الأفلام قديما ، كانت تعرف باســـم الصورة الحية "([1]).

الرؤية العادية للإنسان يمكن من خلالها تركيز الانتباه على موضوع معين ، ويمكننا من خلال تحريك رؤوسنا ، وأعيننا بصورة غير واعية للتركيز على موضوع ما ، وعزل محـــور انتباهنا عن باقي المشهد ، ولكن رؤية الكاميرا تختلف عن الرؤية البشرية الاعتيادية ، فهي تعيد لنا المشهد المرئي كاملا دون تمييز ، وبذلك بدأت محاولات السينما لتقليد هذه المقدرة الانتقائية للرؤية البشرية ، وبدأت في محاولة تركيز الكاميرا على مقربة من الموضوع ، وعزله بحيـــث يملأ الكادر كله ، وذلك عن طريق تحريك الكاميرا باتجاه الموضوع ، ولفت الانتباه إليـــه ، أو من خلال لفت انتباهنا عبر تحريك الجسم داخل الكادر . وقد " كان المخرجـــون الـــروس فـــي العصر الذهبي للمونتاج ، يتجنبون حركات الكاميرا لأنهم – كما يقال – يميلـــون إلـــى تـــذكير المشاهد بحضور الكاميرا . ولا بد من الافتراض بأن سبب تجنبهم هذا ؛ يعود إلى حد كبير أن حركات الكاميرا كانت شيئا خارجا عن المألوف . أما اليوم ، ومع استخدامها بحرية كبيرة فـــي كل فيلم تقريبا . فالمشاهد يعتبرها أمرا مسلما به "([2]).

---

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٠٠ .

[2] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٨٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحركة الكاميرا مع أنها طبيعية أكثر من التقطيع إلا أنها تظل بعيدة عن الواقع . وتعتبر حركة الكاميرا أكثر تأثيرا عاطفيا ، وأقرب إلى تجربتنا مع المكان الحقيقي من التقطيع من لقطة إلى لقطة ، وإن كانت أكثر بعدا عن الواقع من التقطيع . والحركة وتصميم اللقطة هو المجال الأول الذي يتيح للمخرج فرصة للإبداع في عمل الفيلم . وتعتبر الحركة في ذاتها عنصرا هاما في تكوين اللقطة ، وبما يفوق بقية العناصر . والفيلم عبارة عن مجموعة صور في حركة دائمة . والحركة ذاتها تخلق المفاجأة إذا كانت مخالفة لتوقع المتفرج . " إذا أخذ المخرج في اعتباره ، قي 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 "([1]). ونجد مثال ذلك في تلك الحركة البسيطة التي اختارها المخرج (جون ماي) في فيلمه (الاعتراف – ١٩٣٧) ، والتي كانت عبارة عن الحركة اللاإرادية التي كانت تقوم بها البطلة ، وهي أنها كانت تلوي إصبعها الوسطى ، وتثنيها صعودا ونزولا في حركة عصبية ، دون أن تتنبه أنها تفعل ذلك ، في مواقف كثيرة متكررة . وهذه اللازمة البسيطة توضح ؛ كيف تصبح أقل حركة بسيطة ذات تأثير قوي على الشاشة . رغم أن هذه الحركة قد تبدو في الحياة الواقعية لا قيمة لها ، ولا يلقى لها بالا . إلا أنها في الفيلم تصبح واضحة ، ومعبرة ، وتسترعي الانتباه ؛ لأنها داخل إطار الشاشة .

والحركة هي عنصر مهم ليس في الفيلم وحده ؛ بل في المسرح والباليه ، وفن التمثيل الإيمائي (البانتومايم) . لكن الفيلم هو الوحيد الذي تحدث الحركة فيه داخل الإطار ، وكل حركة فيه لها أهميتها . والحركة فيه طبيعية غير مبالغ فيها كما في المسرح . والحركة في الفيلم هي التي تجذب المتفرجين ، وفي بداية السينما كانت الأفلام قاصرة عن تصوير الحركة بأنواعها المختلفة ، والاهتمام بالحوادث المختلفة دون الاهتمام بالقصة والموضوع . وبالتدريج أصبحت القصة جزءا متمما للأفلام ، ولكن الأهم أن الفيلم كان يهتم بعرض الحركة ، والتي كانت هي الأساس في جذب المتفرج ، ولا زال التركيز على الحركة مستمرا . حيث تشكل عنصرا مهما في تكوين الفيلم ، وهي ميزة أساسية تميز هذا الفن ، ويثير تركيب وتنسيق الحركات في اللقطة مبدأ أساسيا من مبادئ حرفية الفيلم . والحركة في الفيلم تختلف عنها في الواقع من ناحية الكم والكيف ، لأن عالم الحركة الطبيعي ملئ بالحركات الهامشية ، أو العفوية ، أو التي لا قيمة لها ، ومن هنا في عالم الصورة المرئية نحن نسعى إلى تنقية هذه الحركات ، وانتقاء ما يخدمنا منها في دفع الأحداث للإمام ، " وذلك بحكم أننا ننظر إلى ما

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٠٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعرض علينا ، في إطار الشاشة التي أمامنا .. إن كل حركة تحدث في الفيلم ، تشغل حيزا في المساحة التي يحددها إطار الشاشة ، إن انتباه المتفرج يتركز على الشاشة ، وكل حركة تحدث أمامه ، يتنبه إليها المتفرج يتركز على الشاشة "([1]).

والحركة في السينما يجب أن تكون لها قيمة تعبيرية ، وتثير العاطفة . وكل حركة يتم تصويرها ، يجب أن يراعي فيها جذب انتباه المتفرج ، والاستحواذ على مشاعره ، ونظرا لذلك فإن المخرج هو الذي يقرر أي الحركات يصور ، وأيها يترك ، وهنا يجب عليه أن يميز بين الحركات المهمة ذات القيمة ، والحركات الخالية من القيمة ، ويختار تلك الحركات التي تفيد المعنى ، وينسقها بشكل لائق . وللمخرج أن يختار أسلوبه الخاص به في اختيار حركاته ، وتكوينها بالشكل الذي يساعده على نقل المعنى بوضوح ، " فالمخرج بودفكين مثلا ، يتعمد التركيز على حركات بسيطة مثل ابتسامة الأم الباهتة ، والضابط وهو يلبس قفازه بعصبية في أثناء قيام البوليس بتعذيب الابن .. في فيلم (الأم – ١٩٢٦) . وقد عبر مرة عن طريقة إخراجه لهذا الفيلم بقوله : كنت أبحث عن هذه التفاصيل الصغيرة ، وخلجات التعبير ، التي يصعب الحصول عليها ، والتي تعكس حالة الشخصية النفسية "([1]).

وعلى المخرج أن يتدرب كيف يسيطر على الحركات اللازمة في فيلمه (سواء الممثل أو الأشياء والمجاميع) ، وأن يشكلها بعناية للتعبير عن هدفه بوضوح ، ويستطيع المخرج أن يتحكم في اختيار طبيعة الحركات ، وعددها داخل اللقطة ، وكذلك الزمن الذي تستغرقه في الظهور على الشاشة ؛ بحسب طبيعة الحدث ، والحالة النفسية ، فيمكن أن يقوم بإبطاء الحركة ، " وقد يستطيع المخرج كذلك ، أن يخلق مؤثرات واضحة ؛ باستخدام اللقطات التي تخلو من الحركة ، وكثيرا ما استخدم (جريفيث) هذا الأسلوب في أفلامه . ففي فيلم (مولد أمة – ١٩١٥) مثلا : يوجد مشهد يصور ساحة القتال بعد معركة كبيرة ، حيث تتوالى اللقطات الواحدة تلو الأخرى ، وكل منها تخلو من الحركة تماما "([2]). لذلك علينا أن نعود إدراكنا البصري ، على رؤيتها من منظور تجريدي تشكيلي . ولتحقيق ذلك علينا أن ندرس جماليات الحركة داخل إطار الصورة ، من حيث نوعيتها ، وأشكالها وتكويناتها ، وتنقسم الحركة الظاهرية إلى خمسة نوعيات رئيسية وهي :

---

[1] – دينامية الفيلم ، فيلمان ، ص١٠٣ .

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٠٨ .

[2] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- **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 :

a. حركة الانتقال من مكان إلى آخر : وهنا لا بد للحركة من أن تكون طبيعية ، وغير مقحمة ، لها ما يبررها ، وتدفع بالحدث إلى الأمام . ولكن يجب مراعاة توقف هذه الحركة حين يلقي الممثل بجملة مهمة ، أو إذا أردنا التركيز ملمح معين للوجه أو الجسد . " ولسرعة التحرك ، واتجاهه ، وأسلوبه ، وقوته ، أو ضعفه تأثير كبير في معطيات التحرك ومعناه ، ولا ننسى في ذلك وضع الكاميرا ، وحجم المنظر ، وغير ذلك من العوامل . فهي قد تعكس الأوضاع ، وتجعل من الحركة الضعيفة حركة قوية "([1]). فحركة موظف تم طرده من عمله بعيدا عن الكاميرا ؛ يدل على الإحباط والاستسلام ، لكن إن رأيناه وهو يتقدم باتجاه الكاميرا ، حتى يملأ الكادر فهذا يدل على التحدي والتصميم ، وكأنه مقدم على مواجهة . وللحركة أهميتها في أسلوب اللقطة الطويلة ، أو اللقطة المشهد والكاميرا ثابتة . ولكن الأمر يختلف كثيرا مع تحريك الكاميرا ، أو تغيير أوضاعها . وفي الحركة دائما الاقتراب من الكاميرا أقوى من الابتعاد عنها ، وكلاهما يخلقا الإحساس بالعمق . والتحرك في خطوط منحنية أكثر نعومة من السير بخط مستقيم ، وحركة جسم في وسط ثابت يلفت الانتباه إليه ، وكذلك إذا سار عكس الآخرين . والحركة تعطي فرصة لإظهار الأنوثة والرشاقة .

b. 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 . وهي كسابقتها إما تكون مقحمة أو أصلية ، والشغل أو العمل يعطي الحيوية والواقعية ، وهو بالطبع يلفت النظر وقد يشتت الانتباه لذلك بفضل إيقافه عند إلقاء الجمل المهمة . فعلى الكاتب أو المخرج أن يعطي ممثليه شيئا يقولونه وشيئا يفعلونه . وأي نوع من الشغل يقوم به الممثل يحتاج إلى مهارة في أدائه ، ويفضل اللجوء إلى أنواع الشغل البسيطة ، والتي يقوم بها الممثل دون تدريب خاص إلا في الحالات التي تستلزم دورا يحتاج إلى شغل بعينه .

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص١٠١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

c. لغة الجسد (المرئية) : وهي لغة لها بريق خاص ، وربما لا نبالغ إذا قلنا : أنها في بعض الأحيان قد تنافس اللغة الناطقة . فرب إشارة خير من عبارة ، ولربما إشارة بطرف العين تقول ما لا يمكن لعشرات الكلمات أن تقوله . والباحث هنا لا يغلب لغة على أخرى ؛ لأنه يرى أن لكل لغة سواء مرئية أو مسموعة (حركية أو منطوقة) أهميتها في مكانها ، واشتراكهما معا في العمل الفني يزيده ثراء وحيوية . ولكن هنا يتم التركيز على لغة الحركة ، لأنها تتحدث عن الحركة نفسها ، ولا نستطيع أن نغفل لغة الجسد المرئية ، ودورها في خدمة الهدف الجمالي الدرامي للعمل . ويمكننا توظيف كافة أعضاء الجسم في الحركة الناطقة ، والتي يمكن لها أن تغني العمل وتثريه – إذا استعملت بشكل صحيح وغير مبالغ فيه . مثل ملامح الوجه (وهي تضم حركة كل الأعضاء في رأس الإنسان) ولغة الأعضاء (اليد ، الذراع ، الكتف ، القدم ..) ، والجسم بأكمله . فالعين لها عشرات الحركات والإشارات ، والتي تحمل كل واحدة منها معناها الخاص ؛ من اتساع الحدقة حين الخوف أو الدهشة ، إلى الغمز للسخرية أو الغزل ، إلى سرعة حركة الجفون أو احولال العيون في الفكاهة ،أو اغروراقها بالدمع في الحزن ، وحركة الحواجب للاستغراب أو النفي .. وغيرها . وكذلك حركة الشفاه مثل لويهما تعبيرا عن الامتعاض ، أو ارتخائهما عند التعب أو الدهشة أو البلاهة ، أو ارتجافها عند الانفعال ..وهكذا . وكذلك حركة الرأس كلها للأمام للموافقة ، أو للخلف للرفض . وحركة الكتفين للتعبير عن اللامبالاة . وإشارات اليدين ترحيبا وتهديدا وانفعالا .. وحركة الصدر والبطن مع الزفير والشهيق .. وحركة القدمين والساقين .. وغيرها الكثير من الحركات والإيماءات التي حتى نستخدمها في تخاطبنا العادي ، ناهيك عن لغو الإشارات الكاملة التي نتعامل بها مع الصم والبكم . ويمكننا أن نجمع بين أكثر من حركة للموضوع في آن واحد ؛ كأن يتحرك الممثل من مكان إل مكان ، مع قيامه بعمل ، واستخدامه لغة الجسد ، لكن بشرط أن لا يشوش ذلك على المشاهد أو يرهقه ، ويشتت ذهنه .

٢- **حركة الطبيعة** : وهي تضفي لمسة من الواقعية ، والمزاج النفسي المريح ، واللمسة الجمالية على اللقطة ، أو العمل بعمومه ، بالإضافة إلى قيمتها الإيحائية البلاغية . من هدير الأمواج وتكسرها على الصخور ، إلى طيران أسراب الحمام ، فحفيف الأشجار واهتزاز أغصانها ، وهطول الأمطار وجريان الوديان والأنهار ، والغيوم وحركتها تجمعا أو تفرقا ، والشمس وسطوعها أو اختفائها خلف الغيوم .. وغيرها ما لا يعد ولا يحصى من مظاهر الطبيعة الثرية بالحركة والمعاني ، والدلالات التي يمكن توظيفها لخدمة الهدف الدرامي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للعمل ، إذا التقطنا 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 فني 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 والجمود .

٣- **حركة الإضاءة :** تشكل حركة الإضاءة عنصرا مهما يضفي على العمل واقعية ، ويخدم البعد الجمالي الزخرفي ، والانفعالي النفسي . فحركة لهب الشمعة الساكن حين تحركه الريح الخفيفة ، وتتراقص ظلاله على الوجوه ، تدب الحياة في المشهد ، ويضفي اللمسة الشاعرية المطلوبة ، أو حتى في بعض الأحيان يساهم في خلق جو الرعب ، أو القلق المقصود (تبعا للسياق وطبيعة الحدث . وظهور الشمس ، أو اختفاؤها من خلف الغيوم ، لها أيضا تأثيرها ، وسحرها الخاص . أو حين تدخل أشعتها من ثقوب الغرفة المعتمة موحية بالأمل ، أو من بين فروع الأشجار المتشابكة . واشتعال النيران والحرائق ، وتراقص اللهب وانعكاسه على الوجوه ليوحي بالثورة والغضب . وحركة الإضاءة الناجمة عن الاصطدام بالمصباح المتدلي من سقف الغرفة ، وما يتبع ذلك من تعاقب للظل والنور ، وإيحاءات ذلك ، وأثره على الجو النفسي للمشهد ، وخلق حالة من الخوف والتوتر . وحركة الأضواء المنعكسة من البرق أو سيارة تمر بالمكان ، وأضواء الألعاب النارية من بعيد ، وضوء النيران المنبعثة من فوهات البنادق ، أو حتى إشعال عود ثقاب في الغرفة المظلمة كل ذلك له إيحاءاته ، فأغلبها يقوي الإحساس بالتوتر والخوف، أو الإحساس بالعنف ، أو تستخدم لإضفاء البهجة والحيوية ، كما في حركة الأضواء في الملاهي الليلية والمنعكسة على المرايا والدخان المتصاعد ــ وتغير حركتها وشدتها بتغير أصوات الموسيقى . " 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 صغيرة لتوجيه انعكاس الشمس عليها نحو البعض لغرض المعاكسة ، أو إعطاء إشارات متفق عليها ..

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص١٠٩ ، ص١١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهكذا "([1]). بل إننا أحيانا قد نستغني من خلال تأثيرات الإضاءة ، مع إضافة الصوت عليها عن مشاهدة مصدر الفعل نفسه ، فقد نستغني عن صورة قطار يمر بسرعة بجوار بيت ؛ حين تمر أضواؤه من النافذة ، ونسمع صوته العالي ، وصرير عجلاته ، وقد يكون في هذا الخفاء – في كثير من الأحيان – إثارة أكثر من الظهور . وهذه التقنية لو حسن استخدامها من قبل المخرج المبدع ؛ فإنه سيضفي جمالا ، وتميزا على العمل الفني ، ويغني لغته السينمائية ، ويعمق تأثيرها الجمالي .

٤- **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 حين لحظة الأزمة ، أو حركة الكاميرا الباحثة المتلصصة . وحركة الكاميرا من الجماليات التي تتميز بها السينما والتلفزيون 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 . وسيتم الحديث بالتفصيل عن حركة الكاميرا حين الحديث عن اللقطات في المبحث القادم .

٥- **الحركة الناتجة عن المونتاج أو التوليف (Editorial Motion)** : وهي الحركة التي تنتج من القطع من لقطة إلى أخرى . وهو ما سنفرد له مبحثا مستقلا كذلك . وأما 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 أن يراعي 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 .

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص١١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣- اللقطات والزوايا (Shots & Angle)

اللقطات وأحجامها

تعتبر اللقطة هي وحدة اللغة السينمائية ، وهي المكون الأساسي للفيلم ، وهي بمثابة الكلمة في القصيدة ، وتعرف بأنها " هي الجزء من الشريط السينمائي الذي يتم تصويره دفعة واحدة ، حين يبدأ محرك آلة التصوير في الدوران ، وحتى أن يتوقف "([١]).

يلعب وضع الكاميرا ، واختيار المكان المناسب لها بالنسبة للموضوع الرئيسي ؛ دورا مهما في تكوين اللقطات وطبيعتها ، وهذا له اعتبارات كثيرة ، (فهل توضع أمامه مباشرة ؟ أم خلفه ؟ أم على يمينه ؟ أو على يساره ؟ أم في وسط الناس ، وهم يتحركون حولها .. وهكذا) ، وهل نضعها مرتفعة ، أم منخفضة ، وما هو مدى الارتفاع ، أو الانخفاض ، وحجم الزاوية التي نضعها فيها ، ونوعية العدسة المستخدمة ؟ وكم مسافة بعد الكاميرا عن الموضوع .. وهكذا . وكل اختيار من هذه الاختيارات له أثره على سياق القصة ، وعلى المشاهد . فوضع الكاميرا يشمل الجهة المختارة بالنسبة للموضوع ، والمنسوب ، أو الزاوية التي ننظر فيها للموضوع ، والمسافة بين الكاميرا والموضوع ، ونوعية العدسة المستخدمة (جهة أو موضع ، زاوية ، مسافة ، عدسة) ، وذلك للحصول على صورة جميلة تحقق الغرض من اللقطة .مع الأخذ بعين الاعتبار أن عناصر التأثير عديدة لا حصر لها (ألوان ، إضاءة ، نوع الفيلم وحساسيته ، الخطوط والكتل ، وأداء الممثل وحالته النفسية ، ومعامل التحميض ، ومراحل الإرسال التلفزيوني ، وجودة الأجهزة المستخدمة ، ومراحل الاستقبال .. وغيرها) ، ولذلك لا يمكن حصر المؤثرات كلها الخاصة بصناعة صورة جميلة مؤثرة ، أو الإحاطة بها . وما يقدمه البحث من قواعد وإرشادات ما هي إلا بعض الخطوط العريضة للاسترشاد والاستئناس ؛ رغم ظن البعض – أحيانا – أنها من المسلمات .

" إن كل ما يظهر في اللقطة – سواء أكان شخصا ، أم شيئا ، أم حركة – يجب أن ينقل للمشاهد معنى محددا ، ويؤكد المضمون الأيديولوجي في هذه اللقطة . إن الأدوات واللوازم التي تظهر في كل لقطة ، يجب أن تختار بعناية ، وتوضع بطريقة تحقق هذه الغاية . هذه القاعدة الأساسية التي يجب مراعاتها في تكوين اللقطة "([١]). ولذلك فإن كل لقطة من لقطات الفيلم يجب

---

[١] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص٥٥ ، ص٥٦ .

[١] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص٩٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن تكون واضحة ومحددة ، حتى نستطيع أن نعبر من خلالها عن المحتوى الفكـــري ، ولكـــي يستطيع المشاهد أن يستوعبها بسهولة . ومن هنا يتوجب على المخرج في تكـــوين اللقطـــة أن يحدد المعنى المطلوب من المحتوى الأيديولوجي للقطة ، وأن يختـــار محتوياتهـــا ، ويضـــعها بالطريقة المناسبة داخل الإطار للتعبير بوضوح عما يريده ، وأن يختار الأدوات التفصـــيلية ، والزخرفية الجمالية المناسبة ، والتي تساعده في التعبير عن المعنى الذي يهدف إلى إبرازه .

ولكن علينا مراعاة عدم التزيد في ذلك لأنه يؤدي إلى إرهاق المشاهد ، ويجعـــل الفـــيلم رتيبا ، ويفقده التأثير المطلوب . " وعلى المخرج ألا يحاول أن ينسخ روائع اللوحات الفنية في تكوين لقطاته ، وإنما عليه أن يراعي البساطة في تكوينها ، وأن تنقل المعاني بوضـــوح إلـــى المشاهد . إن المعنى ، أو المحتوى الأيديولوجي ، لا الشكل الخارجي هو الذي يجـــذب انتبـــاه المتفرج أساسا "([1]).

أحجام اللقطات وأنواعها :

لتحقيق مبدأ الإمتاع والتشويق لدى المشاهد ، وخلق الحركة المستمرة البعيدة عن الرتابة ، لجأ صناع الفيلم بعد أن كانوا يصورون الفيلم كاملا بمستوى واحـــد ؛ إلـــى تنويـــع اللقطـــات بمستوياتها خلال وضع الكاميرا أمام المشهد ، وعدم تحريكها تأثرا بالمسرح .

وقد ساد في البداية استخدام اللقطات الطويلة ، والمتوسطة ، لكن بعد استخدام جريفيـــث للقطة القريبة ؛ انطلقت الأفلام ، وأخذت خطواتها الأولى على طريق الإبداع ، وصار إلى تنويع اللقطات بمستوياتها المختلفة (العامة والمتوسطة والقريبة) ، لإمتاع المشاهد ، وخلق التأثيرات الدرامية المطلوبة ، حتى أنه يتم اللجوء إلى طريقة التصوير بنظام الكاميرات المتعددة ؛ حيـــث يمكن تصوير اللقطات الثلاث العامة والمتوسطة والكبيرة في وقت واحد . ولكن المســـألة فـــي اختيار اللقطة المناسبة لا تأتي اعتباطا لأن أي خلل في ترتيب اللقطات ســـوف يخلـــق تـــأثيرا بصريا ، وجماليا مزعجا بالنسبة للمشاهد ، ولذلك يتم ترتيب اللقطات ، واختيار بعدها المناسب وفق رؤية وإحساس فني يجب أن يتمتع به المخرج ، ويشاركه في ذلك المصـــور . فتحديـــد اللقطة ، ونوعها مسألة في غاية الأهمية ، علما بأنه إلى الآن لم يتم الاتفاق على مسافات محددة لتحديد حجم اللقطات . " فاللقطة المتوسطة بالنسبة لمخرج قد ينتج عنها صورة تتضمن ركبتي الموضوع ، وبالنسبة لمخرج آخر قد تعني صورة يجب أن يظهر فيها كل شيء ، من الأرداف

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص٩٥ ، ص٩٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى ما فوق . وقد حاولت الجمعيات السينمائية تشكيل المقاييس المضبوطة ، لكن لـــيس هنـــاك حتى الآن اتفاق جازم لأية واحدة منها ، من جانب الصناعة كلها "([1]).

تنسب اللقطات إلى بعد مسافة الكاميرا عن الموضوع فيقال : لقطة قريبة ، أو متوسطة ، أو طويلة . وهذه يختلف مفهومها من بلد إلى أخرى ، ومن فنان إلى آخر ، وليست دقيقة إلـــى حد كاف ؛ حيث أن هذه الأحجام قد تتغير لموضوع واحد في نفس اللقطة ، فقد ترى الشخصية تتكلم في لقطة عامة ، ثم تتقدم فتصبح في لقطة متوسطة ، وتقول أو تفعل شيئا آخر ثم تتقـــدم الكاميرا في دورانها حتى تصبح الشخصية في لقطة كبيرة . فنحن نرى أن هذه اللقطـــة هـــي عبارة عن لقطة واحدة ؛ لأن الكاميرا لم تتوقف ، ولم ينقطع التسجيل ، لكن حجـــم الشخصـــية تغير ثلاث مرات ، فماذا يمكن أن نطلق على هذه اللقطة ؟ حيث أن استخدام كلمة لقطة لا يتسم بالدقة ، والأصح أن ننسب الأمر إلى الموضوع نفسه بالنسبة لإطـــار الشاشـــة ، أو الكـــادر . والباحث يتفق مع ما ذهب إليه (حسين حلمي المهندس) إلى استخدام كلمة (المنظـــر)([2]) ؛ بدلا من مصطلح اللقطة . فيكون المنظر في لحظة ما منظرا متوسطا ، أو كبيرا ، أو عامـــا ، وذلك حسب نسبة منظر الموضوع أو حجم بالنسبة لإطار الصورة أو الكادر . وهنا يصـــح أن يتغير حجم اللقطة (المنظر) مرات عديدة داخل لقطة واحدة . وفيما يلي سيحاول البحث إلقاء الضوء على أحجام اللقطات وأنواعها ، وعملها ، والمسافة المناسبة بين الكاميرا والموضـــوع الذي يجري تصويره .

أولا : (المنظر) أو اللقطات الثابتة :

وهي اللقطات التي تؤخذ في حال ثبات الكاميرا ، وتركز فيها الكاميرا على موضوع ذي أبعاد مختلفة للحصول على التأثيرات المطلوبة ومنها :

١- **اللقطة الكاملـــة** (العامة ، التأسيســـية ، الطويلـــة – Wide/Long Shot) : أو المنظر العام (م .ع) وهو بالنسبة للإنسان إذا ظهر بكامله حيث يكون هناك مسافة معقولة بين قمة شعر الرأس وحافة الإطار العليا ، وتكون هناك مسافة أقل بين الأقدام ، وحافة الإطار السفلي . وبطبيعة الحال فإن المنظر يحتوي أكبر قدر ممكن من محتويات المكان ، كما يمكن أن يحتوي الكادر عددا من الشخصيات التي نراها بنفس الحجم . ويطلق عليه المنظـــر الكامـــل أو

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٦٥ .

[2] – انظر : دراما الشاشة ، حسين حلمي المهندس ، ج٢ ، ص٦٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التام (Full Shot) . ونلجأ إليها لعرض الحدث كله في المشهد كله . فلو كان الحدث في شارع فيتم استعراض الشارع كله . فاللقطة الكاملة هي لقطة إيضاحية يتم من خلالها التوضيح للمشاهد طبيعة المكان الذي تحدث فيه اللقطات الأكثر قربا ، لكي يدرك معناها . وقد " استخدم (جريفيث) في فيلم (مولد أمة – ١٩١٥) ، (والتعصب – ١٩١٦) لقطات عامة كثيرة من أجل أن يخلق الإحساس بالبعد ، وهكذا يضفي على لقطاته الطابع التاريخي الذي قد تم تهيئته ، وخلق جوا جماليا "([1]).

ويعتبر المنظر العام مهم للتقدمات والتمهيد حيث نرى فيه الشخصيات مع علاقتها بالمكان ، وفيه يمكن إبراز الإضاءة واستثمارها ، وكذلك المزاج النفسي . ولا يتم فيه الاعتماد على تعبيرات الوجه الدقيقة ، ويتم استعمال الحركات الظاهرة ، وهذه اللقطة تكون أكثر قربا للواقع . " وهناك – أيضا – تفريعات للمنظر العام ، فمن الممكن أن يزداد الحجم قليلا بحيث تمر الحافة السفلى للإطار بوسط الساق ، أو تحت الركبة مباشرة ، ويسمى أحيانا (م . أمريكاني – American Shot) "([1]).

٢- **اللقطة التأسيسية أو الرئيسية** (Establishing or Master Shot) :

ويطلق عليها البعض لقطة بنائية ، وعلى الرغم من الاختلاف في تحديد كل مصطلح إلا أننا " نعرف أن هذه النوعية من اللقطات تكون في العادة لقطة عامة شاملة يبدأ بها أحد فصول العمل ، أو مشاهده . وفيها تقدمة للمواقع ، وجغرافية المكان ، والفعل الرئيسي الذي يدور فيه ، والعلاقات ، والأوضاع في الحيز بين الشخصيات والأشياء ، والمزاج النفسي المخيم ، وما قد يكون موجدا من رموز ، أو معالم توضح العهد الذي تجرى فيه الأحداث . كما تمهد اللقطة للفعل ، أو الأفعال التفصيلية التي تعقبها "([2]). وهي تعتبر تمهيدا لما هو قادم ، وتدخلنا في الحدث دونما غموض . وهي ليست ضرورة ملزمة ؛ بل من الممكن أن نبدأ العمل بلقطة قريبة تثير الغموض كما في الأفلام البوليسية .

وهناك الكثير من أنواع اللقطات العامة التي يلجأ إليها صانع العمل مثل تقديم بيئة المكان ، أو الفصل من السنة ، أو ميدان ، أو العمارة التي تدور فيها الأحداث .. وهكذا . وهذه

---

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٥٧ .

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٦٧ .

[2] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٥٠ ، ص٥١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعتبر لقطات عامة ، أو تمهيدية ، وإن كانت لا تعتبر تأسيسية ، وهي في العموم لا تدفع بالحدث إلى الأمام ، وإن كان لها بعض الفوائد مثل تنوع اللقطات ، وفك التوتر .. وغيرها .

٣- **اللقطة العامة المتوسطة** (Medium Long Shot – M - L - S) : وهي ليس من الضروري أن تكون لقطة كاملة ، فهي أقل في حجمها لكنها تحمل تأثيرا مشابها لتأثير اللقطة الكاملة ، فهي تركز على تصوير الموضوع أكثر من المكان الخلفي للمحيط . وقد يكون من الضروري ابتداء المشهد بها عندما يكون الموضوع في بؤرة العدسة ، ومقدمة الكادر ، وهي أنسب من اللقطة الكاملة للتصوير التلفزيوني . " ومن البديهي تقريبا في المونتاج التقليدي للفيلم أنه يجب الرجوع إلى لقطة كاملة بعد استخدام سلسلة اللقطات المتوسطة ، واللقطات القريبة واللقطات الكبيرة ، وذلك لإعادة توضيح المشهد كله للجمهور بحيث ينال مرة أخرى فهما أكثر كمالا لما شاهده بالتفصيل ، عندما يقارن بالحدث العام في اللقطة الاسترشادية لإعادة التوضيح "([1]).

٤- **اللقطة المتوسطة** (M – S) : أو المنظر المتوسط (م . م) ، " وفي هذا الحجم ، إذا نظرنا إلى الأمر – أيضا – من ناحية الجسد الإنساني ؛ فلا بد من وجود مسافة أكبر قليلا من السابقة بين قمة الشعر ، والحافة العليا لإطار الصورة ، بينما تمر حافته السفلى بمنتصف الجسد على وجه التقريب "([1]). وهذه من أكثر اللقطات شيوعا ، فبدلا من عرض الجسم كله في اللقطة العامة يتم في اللقطة المتوسطة عرض الجسم من فوق الركبة إلى ما فوق . وتعتبر هذه اللقطة نموذجية في نقل الحركة ، بعكس اللقطة الكاملة التي تضع حركة شخصياتها الرئيسة في اتساع بانورامية الخلفية . فهي تركز على الحدث وتحتويه ، و " تعرض اللقطة المتوسطة الحدث داخل إطار العمل الدال للحدث ، أو المشهد في القرب المباشر للحدث الرئيسي "([2]). ومن خلال اللقطة المتوسطة نستخرج من المشهد مضمونه الكامل للصراع الدرامي . لا بد من خلالها يمكن المحافظة على تعبيرات الوجه ، وحركة الجسم التي لا يمكن المحافظة عليها في اللقطة العامة . وتعتبر اللقطة المتوسطة هي العامل المساعد لكل اللقطات الممكنة ، ويمكن استخدامها لإعادة التوضيح لإعادة تكيف الجمهور بالمشهد ككل بعد سلسلة اللقطات الكبيرة . وتستخدم كوسيط لتجنب التحول المفاجئ في حجم الصورة ، ومسافة الكاميرا . ويميل البعض إلى محاولة تسمية اللقطة بعدد الشخصيات التي تظهر فيها ، فيقولون :

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٦٥ .

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٦٥ .

[2] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٦٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(لقطة لإثنين – Two Shot) ، أو (لقطة لثلاثة – Three Shot) .. وهكذا . وهم في الأغلب يتحدثون عن المنظر المتوسط .

٥- **اللقطة المتوسطة القريبة** (Medium Close up- M.C) : وهي تقدم ما يعرف بلقطة الاثنين المتقاربة ؛ حيث تحتوي رأسي وكتفي اثنين من الناس ، وتكون اللقطة في موقع وسط بين اللقطة المتوسطة ، واللقطة القريبة ، وهي لقطة حتمية في سيناريوهات التلفزيون ؛ حيث يكثر استخدامها بجوار اللقطات القريبة .

٦- **اللقطة القريبة** (Medium Big Close up – M.B.C) : وهي تختلط أحيانا مع اللقطة الكبيرة ، أو المنظر الكبير (م.ك) ، " وهو بالنسبة للإنسان يتحدد بالوجه بالكامل مع الكتفين ، ويستحسن ترك مسافة بسيطة جدا بين نهاية الشعر ، وحافة الإطار العليا .. وأن تقطع الحافة السفلى الكتفين أسفل الإبط مباشرة ، وهو أمر مستحب أيضا بالنسبة للأحجام الأخرى ، أي أن تأتي الحافة السفلى للإطار دائما أسفل المفاصل المختلفة للجسم الإنساني بقليل (مثل المرفقين والركبة وما بين الفخذين) حسب الحجم أو المنظر المطلوب "([1]). ومع هذا ، يمكن أن تشمل الصورة قليلا من التفاصيل ، مثل الضروريات ، أو أثاث الديكور التي تم استخدامها إما لأغراض تصويرية ، وتكوينية ، أو موضوعية ، أو أغراض تتعلق بالقصة . وعلى الرغم من أن اللقطة القريبة تعمل على تهدئة الحركة ، وتعوق تدفق الحدث الدرامي ، إلا أن لها مزايا مهمة ؛ حيث أنها تمنح المشاهد التركيز على الحدث المهم .. ويعتبر المنظر الكبير مع تفريعاته من أهم إنجازات السينما (والتي ورثها التلفزيون) ، ولذلك يتوجب على صانع الفيلم أن يكون حريصا جدا في استخدام المنظر الكبير وفروعه في مكانه الصحيح ، ولصالح العمل . ويتفرع من اللقطة القريبة ، أو المنظر الكبير فروع أخرى بزيادة المنظر وتكبيره حتى نصل إلى (م.ك.جدا) .

٧- **اللقطة الكبيرة** (Close up – C.U) : وهي تقترب أكثر للموضوع ، فتعرض الوجوه ، أو الأيادي ، أو الأقدام بحيث تملأ الشاشة ، أو أي تفاصيل ذات دلالة معينة نريد تنبيه المشاهد لها ، وهي بذلك تزيد على أي تفاصيل نريدها . وهذه اللقطة هي التي جعلت من السينما الشكل الفني المميز الذي هو عليه الآن . وهي انسب للتلفزيون منها للسينما بسبب الفارق الضخم في حجم الشاشة . وتقوم هذه اللقطة " بالتعبير عن انفعالات الكاميرا بالأحداث التي يتم تصويرها في الفيلم . ومثال ذلك في فيلم (عذاب جان دارك) الذي أخرجه (دارير –

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج٢ ، ص٦٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عام ١٩٢٨) ، تم تصوير لقطة قريبة لأنف (جان) ، وهي ترتعش ، وهي تشم الدخان المنبعث من الحطب الذي أشعله الجلاد ، وهنا تنفعل الكاميرا نفسها بالإحساس الرهيب الذي ينتج عن حرق شخص حي "([1]). وبالمثل في فيلم (الموطن كين) الذي أخرجه (أورسون ويلز – ١٩٤٠) حيث تم تصوير لقطة كبيرة لشفاه البطل ، وهو على فراش الموت ، وهو يهمهم بالكلمة الغامضة (روسبيود) ، والتي كانت سبب هزة الجميع ، وقد كانت الكاميرا تقترب بنفسها من شفاه الرجل لتسمع الكلمات الأخيرة ؛ حيث فعلت ما لو كان أحدهم سيفعله لو كان حاضرا يريد سماع كلمات الرجل الأخيرة قبل موته .

٨- **اللقطة الكبيرة جدا** (Super Close up-S.C.U) : قد يجد الكاتب أو المخرج ضرورة لإظهار تفاصيل بصورة أكبر مما تسمح به اللقطة الكبيرة التقليدية ، " فقد يرغب مثلا أن يشير إلى تعبير خاطف في العين ، أو يظهر نتوء جلدي على الأنف ، أو دليل بوليسي ، أو حتى يعرض بصمة أصبع فإن عليه في مثل هذه الحالات أن يلجأ إلى اللقطات الكبيرة جدا "([1]). ولكن يجب الحرص على الاقتصاد في استخدام هذه اللقطة ؛ لأن ذلك يفقدها قيمتها التأثيرية ، ومن ثم تفقد تأثيرها الدرامي . والذي يتم إدراكه من خلال تجميع اللقطات كلها ، ولذلك يفضل دائما إتباعها بلقطة أكبر لإعادة التوضيح ، وإعادة الجمهور إلى السياق العام للقطات ، وإلى مكان الحدث .

٩- **اللقطات الاعتراضية أو المقطوعة** (Cut Away) : " وهي اللقطة التي تعترض التدفق الطبيعي الخطي للقطات الأخرى . فيدخلها صانع العمل بينها لبعض الأسباب الفنية "([2]). فهي لقطة تؤخذ لشيء بعيد عن الأحداث الأساسية ، ولكنها مرتبطة بها بطريقة ما ، وهي لقطة كبيرة ؛ حيث أن هذه اللقطة تستخدم كلقطة اعتراضية ، وتعني كذلك : " إدخال لقطة كبيرة لخطاب أو عنوان صحيفة ، أو علامة – وأية قصة مطبوعة أو مكتوبة – لا بد من عرضها في تفصيل كبير الحجم من أجل احتياجات الحبكة "([3]). ويفضل دوما الانتقال من اللقطة الاعتراضية إلى لقطة توضيح المشهد كله ما لم تكن هذه اللقطة نهاية رابطة للقطة كوسيلة امتزاج بمشهد آخر . وعلى الكاتب والمخرج التنبه لها إذا كانت حروفا مطبوعة حيث أن شاشة التلفزيون الصغيرة تقلل من وضوح الحروف المطبوعة ؛ ولذا يجب أن تكون مطبوعة

---

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٥٥ ، ص١٥٦ .

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٧٣ .

[2] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٥٤ .

[3] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٧٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالبنط الكبير ، وكلمات قليلة . ويجري تصويرها – عادة – في بلاتوهات المؤثرات الخاصة ، للحصول على أعلى جودة ممكنة . وهناك منها :

اللقطة المقطوعة (Cut in) : وهي لقطة نقطع عليها ، لكنها جزء من الأحداث ، مثل شخص يزين تمثال فنقوم بالقطع لقطة مقربة ليديه .وهي تستخدم للإيجاز ، واختزال ما لا تهمنا رؤيته ، أو للإيضاح والتدعيم ، أو التفسير ، أو التعليق . وتستخدم – أحيانا – لعلاج بعض الأخطاء الفنية في تصوير اللقطات الرئيسية ، وتصحيح الإيقاع . كما تستخدم للتشويق بأسلوب التوازي (Parallel Action) كالتنقل بين حدثين في مكانين مختلفين ، ويقعان في نفس الوقت . مع مراعاة اعتبار أحدهما رئيسي والآخر فرعي موازي له . وكذلك تأتي للإيحاء كاستخدام التشبيه ، أو الاستعارة كأن نرى أحدهم يخطب بانفعال ، وكلمات رنانة ، ثم نرى لقطة اعتراضية لكلب ينبح ، ونعود إلى الرجل ليكمل خطابه . وقد تستخدم للاعتبار الجمالي والتسجيلي دون الانفصال عن الناحية الموضوعية ، أو تعطيل سياق العمل ، إنما تدخل في نسيج العمل وتؤثر في دفع مساره إلى الأمام ؛ كأن نتكلم عن معاناة العمال في المناجم ، فنعرض حينها صور لهم وهم يعملون بما يعبر عن قسوة العمل . وقد تستخدم لفك التوتر ، أو لقطة من الماضي للتذكر أو التأثير في الإيقاع .

" ولكن الكاتب يتحاشى استخدام اللقطات الاعتراضية الخاطفة في التلفزيون مراعاة لصغر حجم الشاشة ، وأثره على سرعة الاستيعاب ، ولصعوبة تكاليف المونتاج (وإن كان الأمر يزداد يسرا مع التقدم التكنولوجي) ، ولطبيعة المشاهدة .. على أنه من الممكن استخدام اللقطات الخاطفة في تلاحق إذا سارت بالأسلوب الخطي ، أي التتابع زمنيا في المشهد الواحد أثناء التنفيذ في الإستديو ، وذلك بالقطع السريع الخاطف بين الكاميرات التي تصور المشهد في وقت واحد "([1]).

١٠- **اللقطة الإضافية :** وهي بعكس اللقطة الكبيرة التي تسعى لتركيز انتباه الجمهور على تفاصيل ذات دلالة للحدث الرئيسي . فاللقطة الإضافية " تبعد الانتباه عن الحدث الأساسي ، وتركزه على حدث ثانوي يمكن أن يكون مرتبطا بالحدث الأساسي الذي يبدو منفصلا عنه ، أو تستخدم كتعليق عليه كنوع من الجانب التحريري المرئي .. ويجب أن تكون اللقطة الإضافية مرتبطة دائما بالحدث الرئيس – بشكل أو بآخر – في موازاة الحدث ، أو في حركة شخصية متكررة ، أو في تشابه الحالة النفسية ، أو في الحدث ، أو في الحركة أو في الحالة النفسية

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٥٧ ، ص٥٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتناقضة "([1]). وهي نوعان إما منفصلة أو متصلة . ولا بد أن تكون هذه اللقطة لقطة مقربة ، وتستخدم كوسيلة لبناء التشويق ، وبالأخص اللقطة الإضافية المنفصلة . ويمكن أن تستخدم كالتعليق الصحفي على الحدث أو التعليق التهكمي ، وكوسيلة لتخفيف التوتر ، ولتغطية مرور الوقت ، أو تغطية المشهد عن طريق الإيحاء ، كالانتقال من لقطة لعاشقين في الفراش إلى موقد النار المستعرة . وهي لا تختلف عن اللقطة المقطوعة ، أو اللقطة الاعتراضية .

١١- **اللقطة اللابؤرية (Rack Focus) :** وتسمى في بعض الأحيان (Pull Focus) . " وهي اللقطة التي تحتوي على شيئين (هدفين) داخل الإطار ، أحدهما يكون على مسافة بعيدة من الكاميرا أكثر من الآخر ؛ حيث نقوم بالتركيز على الأول ثم نغير التركيز لكي نجعل الآخر غير واضح ، وحادا ، وهذه اللقطة جيدة لنقل انتباه المشاهد من شخص إلى آخر "([2]).

ثانيا : حركة الكاميرا (المنظر أو اللقطات المتحركة) :

وهي اللقطات التي يتم التقاطها في حال حركة الكاميرا ، ولكن يجب الحذر في استخدامها ؛ حيث يجب تحريك الكاميرا فقط عندما يكون هناك مبرر ، أو سبب محدد لعمل ذلك . ومنها :

أ – ما ينتج عن حركة رأس الكاميرا ، في حال ثبوتها في مكانها :

١- **اللقطة الاستعراضية (Pan) :** وكلمة بان هي اختصار لكلمة بانوراما وهي تعني : " المشهد الذي يكون واسعا جدا لا يمكن التعامل معه ، وتصويره بلقطة واحدة .. وهذا يشبه كثيرا ما يقوم به الشخص عندما يشاهد المنظر ببصره "([1]). وقد كانت كلمة لقطة بانورامية تستخدم في الأيام الأولى لصناعة السينما ؛ لوصف الحركة التي تؤخذ بتدوير رأس الكاميرا على خط أفقي ببطء من جانب إلى جانب لتصوير منظر كامل لمشهد بعيد مثل سلسلة جبال ، أو تلال قريبة . " فهذه اللقطة الجانبية للكاميرا للحصول على حركة مستمرة ، وصورة بانورامية هي ما تعرف الآن (بلقطة البان) "([2]). ولكن بصورة أشمل تطلق لقطة البان على كل لقطة

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٢٠٠ .

[2] – فن التصوير ، عبد السلام شحادة ، مطابع الهيئة الخيرية ، غزة ، فلسطين ، ١٩٩٨ ، ص٦٠ .

[1] – فن التصوير ، إعداد عبد السلام شحادة ، ص٥٣ .

[2] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٧٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتحرك فيها الكاميرا من جانب إلى جانب لتتبع الحدث الذي أمامها . وهي لا يمكن تبريرها ما لم يكن هناك سبب وجيه لعملها ، وأكثر الأسباب أهمية لاستخدامها :

أ- تتبع حدث له دلالته : فهي تعتمد على طبيعة الحدث ، ومكانته في القصة التي تجري . وقد رأينا أنها كانت تستخدم بكثرة في أفلام الغرب الأمريكي ، لتتبع حركة رعاة البقر على ظهور الخيل في مطارداتهم في الوديان ، أو المنحدرات الجبلية .

ب- تتبع عمليات الدخول والخروج لتتبع الأحداث الشخصية مثل الدخول ، والخروج من حجرة إلى أخرى حيث تكون هذه الحركة مهمة لتطوير القصة .

ج- حركة البان المبررة مثل تتبع ممثل وتصويره عبر الحجرة ، أو الفناء لسبب محدد .

د- بان الكشف : وتستخدم للكشف عنة حدث مثير كأن تتحرك الكاميرا بان في الحجرة الفارغة لتصل فجأة في بطء إلى جثة ملقاة على الأرض ، وتركز عليها . وهي من اللقطات التي يؤكد بها الكاتب نفسه لأنه لا يمكن للمخرج أن يتجاوزها لأنها مهمة في حبكة القصة .

هـ- البان المثمر : وهو يشبه بان الكشف حيث تستعرض الكاميرا الشخص دون أن تركز عليه تماما " وبدلا من ذلك ، تركز فترة بسيطة على بعض التفاصيل الدالة ، وتسمح للشخص الذي نستعرضه بأن يخرج من الكادر ، وتركز على فقرة الاهتمام الجديدة للتفصيل الدرامي "([1]).

و- من بان اللقطة المتوسطة إلى بان اللقطة القريبة : حيث تعتبر وسيلة مهمة لنقل الجمهور من العام إلى الخاص ؛ بحيث تنقل لنا الكاميرا حدث واحد في لقطة متوسطة ، ثم تتحرك لتظهر لنا لقطة كبيرة لخطاب مثلا ملقى على المكتب .

ز- بان رد الفعل : حيث تتحرك الكاميرا على محورها لنقل رد فعل لحديث ، أو حدث حيث تتحرك لاستعراض رؤوس المتحدثين ، والمستمعين في مكان ما .

---

[1] - الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٧٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ح- البان الذاتي : بحيث تصبح فيه الكاميرا في حركتها مكان عين إحدى الشخصيات ، فلو دخل الشخصية غرفة ليبحث عن شيء ، تبدأ الكاميرا بالتحرك في بطء لاستعراض أنحاء الغرفة من موقع الشخصية .

ط- البان الخاطف : وهو أيضا فيه محاكاة لنظرة عين الإنسان في وثبتها من مكان إلى آخر " فعندما يكون من الجوهري عرض حدثين حيويين ، أو أكثر يدوران في وقت واحد ، وفي مكان واحد ، يمكن استخدام البان الخاطف (ويسمى أيضا البان الغامض) ، وذلك كحلقة وصل نموذجية "([1]).

ي- البان الخاطف الانتقالي : ويستخدم لربط لقطتين من الأحداث تقعان في وقت واحد ، ولكنها منفصلتان مكانيا . وهو يهدف إلى ربط التناقض الدرامي ؛ حيث يتم حركة بان خاطفة في اللقطة الأولى ، ثم حركة بان خاطفة للقطة الثانية ، ثم ربطهما معا بطريقة بصرية تظهرها مثل بان خاطف من لقطة إلى أخرى . ولكن علينا أن نراعي الحد من البان ، ولا نفرط في استخدامه . وحركات البان تتجه إلى تهدئة الإيقاع . كما أن علينا أن نتجنب البان العكسي ؛ لأن عكس البان في نفس اللقطة يجهد عين المشاهد ، ويجعلها تثب من مكان إلى آخر ، مما يقضي على التدفق الناعم للتابع . وهذا يسبب شعورا بالنفور .

٢- اللقطة الرأسية (Tilt up-Tilt down) : تعمل الكاميرا بشكل عمودي أو رأسي ، إلى أسفل وإلى أعلى ، بالضبط كما تعمل بشكل أفقي ، وتسمى هذه اللقطة باللقطات الرأسية ، وهي تستخدم لتصوير الحدث الهابط والصاعد ، كالكشف عن شيء يسقط من فوق إلى أسفل ، أو تصوير شخص ينهض من مقعد وهو جالس في تدفق مستمر ؛ بدلا من تصوير الحدث في جزأين . كما تعتبر اللقطة الرأسية إلى أعلى ؛ وسيلة لتأكيد الارتفاع ، كما في تصوير المباني الشاهقة عندما يكون الحدث الذي يدور في الأعلى نقطة مهمة في القصة ، أو لخلق وجهة نظر لشخص يتطلع إلى الأعلى ، مثل رجل أمن يراقب نوافذ المبنى الذي يحرسه .

ب- اللقطات المتنقلة (Traveling) أو (المصاحبة) :

وهي اللقطات الناتجة عن حركة الكاميرا بكاملها ، أو هي حركة الكاميرا على حامل متحرك ، وفيها تتحرك الكاميرا لتظهر الصورة وكأنها تتحرك ، أو تغير اتجاهها . فكاميرا

---

[1] - الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٨١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السينما الحديثة تتميز بأنها آلات طيعة، ومتحركة ، ويساعدها في ذلك العديد من الوسائل التي تُحمل عليها الكاميرا فتتحرك بكل الطرق ، وفي كل الاتجاهات ؛ سواء مقتربة من الموضوع ، أو مبتعدة عنه ، وهي إما محمولة على حامل بثلاث عجلات ، أو عربة صغيرة ، أو تسير على سكة خاصة ، أو فوق سيارة ، أو على رافعة .. وغيرها . لكن وفق آلية وتقنية عالية الجودة لضمان ثبات كامل للكاميرا ، وأخذ اللقطات بسلاسة ونعومة دون اهتزازات ، وهذه اللقطات المتحركة تزود المنظر بوجهات نظر متعددة في لقطة واحدة كبديل عن المونتاج . وهذه الحركات للكاميرا تختلف باختلاف الحامل الذي تتحرك عليه الكاميرا ، ومنها :

١- الكاميرا المثبتة على جسم المصور (المحمولة - Carrying) ، وتنقسم إلى :

أ- كاميرا محمولة باليد (Hand held) : حيث يقوم المصور بحمل الكاميرا على يده ، ويتحرك لتصوير اللقطة ، وكلما كان المصور محترفا كلما كانت حركة الكاميرا أنعم ، وهي تستخدم لتصوير لقطة تعبر عن وجهة نظر شخص في حالة نفسية مرتبكة (مختل ، سكران ، مذعور .. وغيرها) .

ب- حركة الكاميرا المحمولة باليد على حامل (Steadicam) : وهي تشبه الكاميرا المحمولة باليد ؛ حيث توضع الكاميرا على حامل ماص للصدمات يسمى (Steadicam) ويثبت على جسم المصور ، وتكون الكاميرا في يد المصور ، وتستخدم هذه الحركة لمتابعة ممثل يصعد السلالم ، أو يمر من فتحات ضيقة ، وتحتاج إلى مصور محترف .

٢- الكاميرا المثبتة على منصة ، أو حامل متحرك ، وتنقسم إلى :

أ- حركة التتبع (داخل الإستديو - Dolly) : حيث تكون الكاميرا مثبتة على منصة ذات عجلات يطلق عليها (دوللي) ، وهي متعددة الأشكال والأحجام . وهذه الحركة هي الحركة الشائعة ، والأكثر استخداما في تحريك الكاميرا داخل الإستديوهات .

ب- حركة التتبع (خارج الإستديو - Tracking) : وفيها يتم تثبيت الكاميرا على منصة تتحرك على قضبان حديدية ، وتتحرك باتجاه الموضوع ، أو توازيه ، أو تبتعد عنه ، وتستخدم بكثرة خارج الإستديو . ومنها أيضا لقطة تسمى بلقطة : العربة الصينية : وهي لقطة يجري تنفيذها بوضع قضبان عربة على منحدر بالنسبة للموضوع الذي يجري تصويره . " وتبدأ اللقطة بمنظر أمامي ، وعادة بلقطة كبيرة ، ثم تستمر الكاميرا أثناء تراجع العربة في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التركيز على الموضوع بعمل بان بطيء ؛ بحيث تقوم الكاميرا بعمل بان ١٨٠ درجة في الوقت الذي تصل فيه العربة إلى نهاية نقطتها . وتوضح هذه اللقطة حقيقة إمكان كسر القواعد "([1]).

ج- الحركة المصاحبة (Traveling) : وفيها توضع الكاميرا على سيارة ، أو شاحنة لمتابعة ممثل يقود سيارة أو يجلس في داخلها ، وتستعمل حركة الكاميرا المثبتة على منصة في : الاقتراب من الممثل وهو ثابت ، إما لإظهار مزيد من التفاصيل ، أو تبتعد لاستيعاب جزء أكبر من المكان ، مع وجوب مراعاة ضبط المسافة بدقة طوال وقت التصوير . وخلال حركة الكاميرا اقترابا ، أو ابتعادا عن الموضوع يتم تأكيد المنظور من خلال خلفية الكادر ، والموضوع ، ومقدمة الكادر ، ويزيد من الإحساس بالعمق . وفي المتابعة الأمامية أو الخلفية للمثل ؛ بحيث تتابع الكاميرا الممثل عندما يتحرك بنفس السرعة ، مع المحافظة على المسافة بينهما قدر الإمكان . كما تستعمل كذلك في حركة المتابعة الجانبية ؛ حيث تتابع الكاميرا الممثل بشكل متوازي ، وهي مثبتة على منصة تجري على قضبان ممتدة لمسافة طويلة ، أو سيارة مجهزة لهذا الغرض من أحد الجانبين بنفس سرعة الهدف ، ودون تغير في حجم اللقطة .

" ومن أحد أسباب استخدام لقطة متحركة (ترافلينج) بدلا من لقطة (بان) هو أنه في الأخيرة يزداد حجم الموضوع باطراد ، صغيرا كان أو كبيرا ، معتمدا على مدى اقتراب الموضوع ، أو ابتعاده من الكاميرا .. وتستخدم اللقطات المتحركة (ترافلينج) عندما يكون الحدث المصور داخل عربة ، أو فوقها ، وتتحرك لتصوير تعبير ، أو حدث أحد الأشخاص في العربة "([1]).

٣- الكاميرا المثبتة على رافعة : ومن خلالها يتم الجمع بين حركتين ، أو أكثر لتنفيذ لقطة واحدة إذا حكمت الضرورة . كأن تقوم الكاميرا بحركة تتبع (Tracking) مع حركة أفقية (Pan) في وقت واحد ؛ ولذا توضع الكاميرا على رافعة أو طائرة لتنفيذ هذه اللقطة المركبة . ولها عدة أشكال منها :

أ- حركة ذراع الكاميرا (Boom) : وهي رافعة صغيرة لها ذراع خاص ، تسمح بحركة مركبة رأسية محدودة ، ولا يتجاوز ارتفاعها ١٢ قدما .

---

[1] - الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٩١ .

[1] - الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٨٩ ، ص١٩٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب- حركة الرافعة (Crane) : وهي تشبه حركة الذراع (بـــووم) إلا أنهـــا تتحـــرك لمسافة أبعد منها بكثير ، ويتم تثبيت الكاميرا على رافعة تتحرك على عجـــل ، وهـــي ترتفـــع وتنخفض وتتحرك أفقيا ورأسيا ، وفي جميع الاتجاهات في آن واحد . وهي ذات تأثير مميـــز لغرابة الزاوية ، ولتغير المنظور ، واستخدامها في بداية المشهد يمنح الإحســـاس بالحضـــور ، ويوطد جغرافية البيئة المحيطة . وهي تعطي إحساسا بالعمق ، وتفصيل للمشهد مـــن أعلـــى ، ويمكن استخدامها للتحرك فوق العوائق كالسياجات والجدران .

ج- الكاميرا المثبتة على طائرة : وهي تعطي مزيدا من المساحات أكثر من المســـاحات التي يتم تصويرها في الكاميرا المثبتة على " كرين " . واستخدام حركة الكاميرا المركبة تولـــد لدى المشاهد تأثيرا دراميا جارفا ، وتنقل إحساس الاكتشاف التدريجي . وتستخدم في اللقطـــات التأسيسية .

واستخدام الكاميرا المتحركة بدلا من القطع ، يعطي إحساسا بـــالزمن الحقيقـــي داخـــل المكان ، ويستخدم لخلق حالة توتر لدى المتفرج في حال بطء الحركة . وبكل الأحوال ســـواء الحركة ، أو القطع لا بد أن يخدم الهدف من اللقطة داخل المشهد .

ثالثا : (المنظر) أو لقطات حركة عدسة الكاميرا (Zoom Lens) :

وهي تستخدم بدل حركة الكاميرا ، ولكنها على الرغم من أنها تحرك المتفرج بعيدا ، أو قريبا من الموضوع المصور ؛ إلا أن ذلك يحدث عن طريق تكبير الصورة ، وتكون نتيجتهـــا نظرة مسطحة بسبب عدم تغير المنظور ، أما الكاميرا المتحركة فتعطي إحساسا واقعيا بالبعـــد الثالث ؛ حيث يتغير مكونات مقدمة الكادر وخلفيته كما يحدث في الواقع . كما أن فـــي حركـــة الزووم تظهر مقدمة الكادر وخلفيته مضغوطان في الأبعاد البؤرية الكبيـــرة ؛ لـــذا لا ينصـــح باستخدامها بكثرة ، ويفضل أن تبدأ حركة الزووم وتنتهي بصورة ثابتة . ومن الوســـائل التـــي يمكن من خلالها التحكم في الطريقة التي يدرك بها المتفرج الحركة:

١- اختيار العدسة : حيث أنه من خلال اختيار العدسة يمكن إظهار حركـــة الموضـــوع المصور بشكل مبالغ فيه ، فنرى الحركة سريعة مع العدسة قصيرة البعد البـــؤري ، وبطيئة مع العدسة طويلة البعد البؤري .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- حجم الموضوع : فيمكن استغلال حجم الموضوع لتضخيم الحركة ؛ لأن الحركة تظهر سريعة في لقطة قريبة (C.S) ، وأبطأ في اللقطة العامة (L.S) ، وعلى المخرج أن يراعي عدم كسر حركة الكاميرا ليحافظ على اندماج المتفرج مع الحدث .

رابعا : لقطات وجهة النظر :

وهي اللقطات التي تحل فيها الكاميرا مكان نظر الشخصية وكأننا نرى بعين الشخصية ومنها :

١- **اللقطة الموضوعية (Objective Shot)** : أو لقطة الفعل أو إظهار الفعل : " وهي النوع السائد من اللقطات عند الكثيرين ، وبعضهم يتمسك بها دائما ، وخاصة في الأعمال التلفزيونية . والغرض منها إظهار الموضوع (سواء أكان إنسانا ، أم حيوانا ، أم نباتا ، أم جمادا) ، وذلك أثناء قيامه بالفعل ، حركيا ، أو مصحوبا بالصوت ، وعلى الأخص في التركيز على إظهار المتكلم في إطار الصورة دائما "([1]). وفيها يراعى إظهار الفعل بقوة ووضوح ، وتطول وتقصر حسب الفعل ، ونظرا لاستخدامها في التلفزيون بكثرة فإن الكاتب عليه أن يراعي الموازنة في جمل الحوار للمتخاطبين ، وكذلك التوازن في الأفعال الحركية لمراعاة الاتساق والإيقاع . ويمكن لها أن تكون موضوعية أو ذاتية .

٢- **اللقطة الذاتية (Subjective Shot)** : وهي رؤيتنا للحدث على الشاشة ، وكأننا نراه من خلال إحدى الشخصيات ، وهي كثيرة الاستخدام في السينما والتلفزيون . ويفضل أن تسبقها لقطة مقربة لوجه الشخص الذي سنرى الحدث من خلاله . مثل وضع الكاميرا مكان نظر الطفل الصغير الذي ينظر لشخص واقف من أسفل إلى أعلى . وكذلك مثلما نرى الصورة ضبابية من زاوية نظر المريض المشرف على الهلاك . وعلى صانع الفيلم الاهتمام بهذا النوع من اللقطات لأنه يساعد على دمج المشاهد داخل الحدث ، ويشركه فيه ، وكأنه يحل محل الشخصية المعنية .

٣- **لقطة فوق الكتف (Over Shoulder)** : وهي تصوير اللقطة من فوق كتف إحدى الشخصيات لتصوير الشخصية المقابلة التي ينظر إليها أو يتحدث إليه ، " ويجوز في

---

[1] - دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٥١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعض الأحوال أن نرى مؤخر رأس الشخصية – أو أكثر قليلا – في مقدمة الكادر ، وذلك بالإضافة إلى ما تنظر إليه ، وتظل اللقطة ذاتية "([1]).

٤- **لقطة رد الفعل (Reaction Shot) :** وهي تكون لشخصية أو أكثر ، والغرض منها هو إبراز رد فعل الشخصية لما تراه ، أو تسمعه خارج إطار اللقطة ، أو في اللقطة السابقة . وقد تكون لمجموعة من الجماهير عند سماع صرخة ، أو دوي انفجار .. وغيرها . " وكثيرا ما يكون رد الفعل أهم للمشاهد من الفعل ، وكثيرا ما يتعمد صانع العمل تأخير إظهار لقطة رد الفعل في خلال المشهد لزيادة التشويق ، أو تسويفها إلى مشهد لاحق ، وهو من أساليب تدعيم الانتقال والتدفق "([2]). ومن الاستخدامات المميزة له ؛ أن يكون معبرا عن الفعل الذي نتعمد إخفاءه ، وذلك لإثارة الخيال ، أو الإيهام ؛ مثل أن يقوم أحدهم لفتح باب الشقة ، ثم نرى وجهه ، وقد ارتسمت عليه ملامح الرعب الشديد ، ويسقط أرضا من الرعب دون أن نرى الشيء الذي سبب له هذا الرعب الشديد ، ليبدأ المشاهد برسم ذلك الشيء في خياله . وإن كانت قد تأتي في بعض الأحيان عكس توقع المشاهد. ولكن علينا أن نحذر من ردود الفعل المضللة ، وتعتبر لقطة رد الفعل من العوامل المهمة في تحديد سمات الشخصية ، أو تأكيدها . ولا تقتصر لقطة رد الفعل على أخذ لقطة تعبير الوجه فقط ؛ بل يمكن أن يكون لأي عضو آخر غير الوجه مثل اليد أو القدم وغيرها . وقد تكون لحيوان ، أو طائر ، أو أي شيء آخر مما يعتبر رد فعل مجازي ، للتعبير عن الخوف ، أو الغضب ، أو السرور ، مثل حركة الغيوم ، أو اختفاء الشمس ، أو تصاعد الموج ، أو تقبيل الحمام لبعضه .. وغيرها من مظاهر الطبيعة ، مع مراعاة الاقتصاد في ذلك ، وحسب الحاجة الدرامية .

زوايا الكاميرا والتصوير

تمثل زوايا التصوير أهمية كبرى في تحديد هوية الموضوع بشكل مجرد . ولا يقتصر الأمر في الفيلم السينمائي على تمييز الموضوع ، وإدراك خصائصه المادية ؛ بل تستخدم زاوية التصوير في تصوير الأشياء المعقدة لإظهار طبيعتها الأساسية . " ويمكن استخدام زوايا كاميرا غير عادية لإضفاء خاصية مضللة على ذلك الموضوع أو الشخص . وعند النظر بطريقة

---

[1] – دراما الشاشة ، حين المهندس ، ج٢ ، ص٥١ .

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج٢ ، ص٥٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معينة يمكن لتعبير صريح أن يبدو مرائيا ، ولإيماءة مسالمة أن تبدو مهددة ، ولقزم أن يبدو عملاقا .. ويمكن استخدام زوايا التصوير في الحالات الملائمة للتعبير عن كيفية رؤية الأشياء ذاتيا بعيني إحدى شخصيات الفيلم . ففي فيلم (هتشكوك – المسحور) ، وفيلم (ديلانوا – للذكرى) ترينا الكاميرا العالم كما يراه رجل مريض خارج من غيبوبة عميقة . عالم مقلوب من الناس يُنظر إليه من الأسفل "([1]). وقد قام أحد المخرجين بتصوير فيلم من مستوى الأرض ليظهر العالم كما يمكن أن يراه كلب . وحاول (غلبرت كوهين رسيات) تصوير فيلم تجريبي حاول فيه تصوير الأشياء من خلال نظر طفل حديث الولادة.

ويمكن لآلة التصوير السينمائية أن تعرض للمتفرج ليس فقط ما يمكن رؤيته ، ولكن أيضا كيفية رؤيته ، من خلال الزاوية التي تصور منها الكاميرا ، والتي من خلالها يمكن لصانع الفيلم أن يضيف إلى الجو العام بحيث يؤثر في الإيقاع ، والإحساس العام ، ويزيد من التأثير الدرامي . " ويجب ملاحظة قاعدة مهمة في استخدام زوايا الكاميرا : غير دائما من زاوية الكاميرا ، أو حجم الصورة عند التحرك من لقطة إلى أخرى "([2]).

وتحديد المكان المناسب للكاميرا عند تصوير أي لقطة ؛ من مهمات المخرج الأساسية ، وتتم بناء على المساحة التي يجب أن يراها المتفرج ، ووجهة النظر التي يشاهد منها الحدث . لخلق التأثير الدرامي المطلوب ، وتوضيح الرؤية الدرامية لقصة الفيلم . وأي اختيار خاطئ يؤدي إلى إرباك المشاهد وتشتيته . ولذلك على المخرج : أن يحدد حجم الموضوع المراد تصويره . والمكان المناسب الذي يضع فيه الكاميرا . والزاوية المناسبة لتصوير الموضوع .

" ويستخدم اصطلاح (زاوية الكاميرا) في حرفية الفيلم ؛ ليدل على المسافة ووجهة النظر التي من خلالها تلتقط آلة التصوير السينمائي اللقطات في الفيلم .. فقد يتم تصوير اللقطة من أعلى ، أو من أسفل ، أو من زاوية منحرفة ، ويعرف هذا الاختلاف في الزوايا بوجهات النظر . والذي يحدد زاوية الكاميرا لكل لقطة هو الجمع بين المسافة ، ووجهة النظر "([1]). والاختيار الصحيح لزاوية الكاميرا ، يعطي للكاميرا الإمكانية للتعبير عن وعيها الانفعالي من خلال تغير مكانها من لقطة إلى أخرى ، وتنويع الحيل السينمائية ، ووجهات نظرها " تستطيع الكاميرا أن تقوم بالتعبير عن انفعالها بالأحداث التي تم تصويرها في الفيلم .. وهكذا . ففي فيلم

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٥٠ .

[2] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٩٢ .

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٥٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(الأم) الذي أخرجه (بودفكين – ١٩٢٦). تنظر الكاميرا من أعلى على ظل البطلة المنحني ، والذي تدوسه الأقدام ، وهي تمسح أرض كوخها القذر ، وتقوم الكاميرا بالتعبير عن حالتها بإشفاق . وقد تم تصوير لقطات لا عدد لها من مثل هذه الزاوية في هذا الفيلم "([1]).

ومع تغيير زاوية التصوير ، ونقطة الرؤية للأشياء يكمن التغيير البارع للنكهة بهذه الأشياء . ودلالات الأمر الدرامية ، فالفنان البارع يستخدم مقدرة الكاميرا لإيهامنا للحصول على مؤثرات درامية ، وتحويل العيوب الفنية ، عجز الكاميرا عن رؤية الأشياء كما تراها العين ، على إنجازات فنية . فلو قمنا بتصوير بناية بصورة مواجهة للكاميرا ، وبعيدة بما يكفي أن تعطينا صورة أقرب للواقعية ، ولكن حين الاقتراب بالكاميرا ، وتصوير المبنى من الأسفل بزاوية تتجه نحو الأعلى ، فستظهر البناية فوقنا مرتفعة بشكل يفوق الواقع ، وكذلك لو قمنا بتصوير شخص من هذه الزاوية ، فسيعطينا ذلك انطباعا بقوته ، وسلطته وقوته . ويرسخ إحساسنا بالهيمنة ، أما الزاوية المعاكسة ، والمتجهة من الأعلى نحو الأسفل ، فسيعطينا إيجاد بالدونية والقمع ، أو ثقل الهموم على الشخص المستهدف .

" إن زوايا آلة التصوير في الفيلم ، وعلي وجه التحديد نمذجة هذه الزوايا علي امتداد الفيلم ، هي – أيضا – شيء مهم بلا حدود ، هناك التدرج المعقد لوضع الزوايا المرتبطة بدقة بالتطور الدرامي في الفيلم "([2]). فزوايا التصوير الحاصلة من خلال وضع الكاميرا الأفقي ، أو الرأسي ، أو المنحرف بالنسبة للموضوع الذي يتم تصويره ، لها تأثير درامي كبير على المتفرج ، وإيضاح الأبعاد النفسية والفنية للقطات ، ويتم تصنيف الزوايا على أساس توظيفها أو على أساس مكان آلة التصوير بالنسبة للموضوع المصور . وهي تعكس موقف المخرج تجاه موضوعه .

أولا : أنواع الزوايا من حيث علاقة الموضوع المصور بالكاميرا

الزاوية الرأسية (Vertical Angle) : وهي زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره ، وتستخدم لإظهار مدى سيطرة ، وسرعة الموضوع المصور (الممثل) داخل اللقطة ، وأنواع اللقطات حسب زواياها الرأسية هي :

---

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٥٥ .

[2] – أفلام ومناهج ، بيل نيكولز ، ج٢ ، ص١٩٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- **لقطة مستوى العين (Eye - level shot)** : حيث توضع الكاميرا على خط واحد رأسيا مع عين الممثل . على بعد حوالي ١٧٠ سم من مستوى الأرض . وفي حال وجود أكثر من ممثل ، يجب أن تتوافق الكاميرا مع عين الممثل الذي لا يظهر في الكادر ؛ بحيث تكون اللقطة من وجهة نظره . وهذه الزاوية القياسية لباقي الزوايا . وهي الزاوية التي يتم النظر من خلالها إلى معظم المناظر في الحياة ؛ ولأنها زاوية عادية فهي ينقصها التأثير الدرامي ، وتكون أقرب للحيادية ، وتستخدم للمشاهد الإيضاحية ، والتي تكون بمستوى العين ، " وفي الواقع ، فإن أية لقطة يكون الهدف العام للحالة النفسية ، والكيفية الدرامية أكثر أو أقل ثباتا ، يمكن تنفيذها عن طريق وضع الكاميرا في مستوى العين "([1]). ولكن لو استخدمت هذه الزاوية في لقطة رأسية مع حدث سريع مثل عربة تتحرك ، أو رأس شخص قريب من الكاميرا ، عندها يكون التأثير الدرامي لها فاعلا ؛ مثل اندفاع سيارة باتجاه الكاميرا .

٢- **لقطة الزاوية المنخفضة (Low – angle shot)** : وفيها توضع الكاميرا بمستوى أقل من الموضوع (الممثل) المراد تصويره ، متجهة إلى الأعلى ؛ بحيث تظهره أكثر طولا وقوة ، وتوضح مدى سيطرته . وهي تستخدم لإحداث تأثيرات درامية واضحة حيث أن الصورة الملتقطة تبدو ملامحها كبيرة بطريقة مبالغ فيها . وهي تميل للإسراع بالحدث ، ولذا فهي تستخدم في القصص البوليسية الغامضة ، أو التي تتطلب عنفا جسديا . " ولذلك فلو كان من الضروري رؤية صبي يطعم كلبا تحت مائدة غرفة الطعام ، وفي الوقت نفسه يتم عرض الحدث الجانبي للفعل ، ورد الفعل بين الصبي ووالديه الجالسين على المائدة ، فعندئذ يقام الديكور كله على منصة مرفوعة إلى حوالي أربعة أقدام ، وبوضع الكاميرا على المستوى العادي للأرض ، والقيام بالتصوير ، فإنه يتم التقاط الحدث الأرضي أثناء استمرار الحدث ذي المستوى العالي "([1]). وقد تستخدم الزاوية المنخفضة ؛ لخلق تأثير كوميدي مثل تضخيم شيء صغير ، أو هزيل .

٣- **زاوية منخفضة جدا (Extreme Low Shot)** : وتسمى – أحيانا – بزاوية عين الدودة (Worms Eye Angle) ، وهي زاوية تساعد على المبالغة في السرعة ، ويصور بها المباني العالية ذات القيمة الخاصة ، وقد استخدمها المخرج (أكيرا كيروساوا) في تصوير مشاهد المعركة ، في فيلم (الساموراي السبعة) .

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٩٣ .

[1] – الأسس العلمية .. ، هيرمان ، ص١٩٣ ، ص١٩٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤- **لقطة الزوايا العليا (High – angle shot)** : وتكون الكاميرا فيها أعلى قليلا من رأس الممثل ، ومتجهة إلى الأسفل ، وتشكل زاوية منفرجة مع الموضوع ، فيظهر مقزما ، وأقل من حجمه الطبيعي ، ويظهر في موقف الضعيف ، وتقلل من سيطرته . وهي عكس الزاوية المنخفضة تقلل من ارتفاع الموضوع ، وأهميته ، وتعرض الحدث بصورة مائلة ، وتبطئه ، وتهتم بما يحيط بالحدث . " وفي الوقت نفسه ، تقوم الزاوية العالية بعمل حيلة نفسية على الجمهور ، فهي تمنحه وهما يشبه السمو الإلهي ، والتمتع بمشهد لبني الإنسان ، وهم يجعلون من أنفسهم حمقى . ولذلك يجب أن ينال الحدث المرسوم الأسبقية على الشخصيات المتضمنة ، فيجب أن يكون مهما بدرجة تكفي لتبرير هذه المعالجة "([1]). ورغم ذلك فإن الزاوية العالية تفتقر إلى القيم الدرامية لعدم تركيزها على الموضوع .

٥- **زاوية مرتفعة جدا (Extreme High Shot)** : وهي تمثل أقصى زاوية منفرجة ، وتكون الكاميرا مرتفعة أكثر ومنحنية إلى أسفل ، أكثر منها في الزوايا المرتفعة العادية .

٦- **لقطة حامل الميكروفون (Boom shot)** : وهي إحدى الزوايا العالية جدا ، وتتم بطريقة وضع الكاميرا على حامل الميكروفون ، والذي هو عبارة عن ذراع صلب متوازن الثقل ، ويمكن تحريكه بسهولة ويسر وبنعومة ؛ للحصول على لقطة عامة عالية للغاية . وعن طريقه يمكن تصوير مشهد كامل في لقطة واحدة مستخدمين كافة اللقطات والزوايا ، وعادة ما تبدأ لقطة (حامل الميكروفون) بلقطة كبيرة ، وينتهي الحدث باللقطة الكاملة ، ولكنها تعتبر مستهلكة للوقت ، وتحتاج في تنفيذها إلى طاقم خاص ، وقدر كبير من التخطيط ، وترتيبات الإضاءة المعقدة ، وأكثر ما تستخدم في الأفلام الموسيقية . " وينصح بتخفيض هذه اللقطات إلى أدنى حد . ويمكن لواحدة ، أو اثنتين على الأكثر أن تزودنا بنقطة تركيز بصرية عالية تقوم مقام الذروات في مجموعة من المشاهد ، ويقل التكرار من تأثيرها "([1]).

٧- **زاوية عين الطائر (Birds Eye View)** : وفيها يصور المشهد من فوق الرأس بصورة عمودية ، وتستخدم لخلق الإحساس بالارتباك في المكان والزمان ، وأفلام المصير المحتوم ، وقد كثر استخدامها في أفلام (هيتشكوك) ، والأفلام الموسيقية

---

[1] – الأسس العلمية .. ، هيرمان ، ص١٩٥ .

[1] – الأسس العلمية .. ، هيرمان ، ص١٩٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والاستعراضية . كما يلجأ إليها عندما تعجز الكاميرا عن الإحاطة بتكوين المكان إلا من هذه الزاوية .

ثانيا : زوايا حركة الكاميرا أفقيا على محورها

الزاوية الأفقية (Horizontal Angle) : وهي زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا ، وتستخدم الزاوية الأفقية للتحكم في العمق المراد إعطاءه للممثل . فهي لقطة تمتلك البعد الثالث ، لذلك فهي تستخدم لتطعيم لقطات الزوايا العلوية والمنخفضة ؛ تلك التي تميل إلى تسطيح الصورة ، وذلك كي يصبح الموضوع جيد الاستدارة ، وفي علاقة دائمة بخلفيته ، وما يحيط به ، ويكتسب عمقا وبعدا بصريا . وهي أنواع منها :

١- **زاوية مواجهة كاملة (Full front face)** : وهي أقوى الزوايا الأفقية – باستثناء الزاوية المواجهة ٤/٣ وهي تضيف تسطيحا للصورة ، وتخلق إحساسا بالحميمية عندما ينظر الممثل للعدسة مباشرة .

٢- **ثلاثة أرباع مواجهة (3\4 Front)** : وهي تتيح رؤية جانبين من الممثل ، وهي تزيد من الشعور بالعمق ، وتوفر تكوينا سينمائيا أكثر قوة . ويجب فيها أن يكون العينان ظاهرتان ، وإلا كانت غريبة بالنسبة للمتفرج .

٣- **زاوية جانبية (بروفيل – Side Angle)** : وهي مثل الزاوية المواجهة تعطي نوعا من التسطيح للصورة ، ويفضل استبعادها ما لم يكن هذا الانطباع مرغوبا ؛ لأنها تولد لدى المتفرج الشعور بعم الانجذاب للشخصية المصورة . " ويمكن أن تتضمن الزاوية الجانبية الجيدة في إطارها موضوعين ، أو حدثين ، أو أكثر ؛ بحيث يمكن رؤيتهما في نفس الوقت . بالرغم من أنهما بالفعل بعيدان عن بعضهما إلى حد ما "([1]).

٤- **زاوية ثلاثة أرباع خلفية (Rear 3\4)** : وهي تتيح رؤية ٤/١ جانب من الموضوع (الممثل) و٤/٣ من الناحية الخلفية .

٥- **زاوية خلفية (Back Angle)** : وهي زاوية تظهر الجانب الخلفي تماما من موضوع التصوير ، وهي زاوية ضعيفة لأنها لا تتيح للمشاهد متابعة الحركة .

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص١٩٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦- **زاوية الكاميرا المنحرفة أو المائلة (Oblique Angle)** : ويمكن الحصول عليها بإمالة الكاميرا نفسها ، فتظهر الصورة مائلة داخل الكادر وكأنها على وشك السقوط ، ولذلك تبدو غير طبيعية ، وتستخدم للتعبير عن حالة غير طبيعية تمر بها الشخصية . وتوحي بالتوتر والانفعال ، وعدم التوازن ، وتستخدم في حالات الكوارث واليأس العاطفي أو السكارى .

ثالثا : أنواع الزوايا من حيث التوظيف :

١- **الزاوية الموضوعية (Objective Angle)** : " وهي الزاوية التي يرى فيها المشاهد الأحداث وكأنه كان في موضع الحدث ذاته ، ومن خلال عينيه . فهي زوايا لا تنسب لأحد ، وكل الممثلين يظهرون في اللقطات وكأنهم لا يدركون أن هناك كاميرا .. ولا ينظرون إلى العدسة مباشرة "([1]).

٢- **الزاوية الذاتية (Subjective Angle)** : وهي ترينا إلى ماذا تنظر الشخصية ، ففي هذه اللقطة تكون الكاميرا مكان عيني إحدى الشخصيات ، وفيها يرى المشاهد الأحداث بعيني الشخصية وكأنه مشارك فيها . كما نرى أحيانا الطريق من خلال عيني السائق ، أو نظر إحدى الشخصيات من فوق كتف الممثل . ويكثر استخدامها في لقطات العودة للماضي (Flash Back) ، وهي يجب أن تستخدم دوما من وجهة نظر شخصية مشاركة في الحدث القائم ، فلا يصح أن نصور مشهد خيانة زوجة – مثلا – بعيني زوجها ، وهو لم يكن موجودا . فمن المستحيل أن نرى بعينيه ما لم يره ، إلا إذا كان الأمر تخيلا ، أو هلاوس . كما في فيلم (اللص والكلاب – كمال الشيخ) ؛ حيث " قدم الأحداث خلال عيني سعيد مهران (اللص) ، وحرص على أن تكون الأحداث المروية مطابقة لما يمكن لسعيد مهران (شكري سرحان) أن يراه .. منطقيا "([1]). وتستخدم – في العادة – حين وجود شخصيتين ، أو أكثر في المشهد ، وفيها الشخصية لا تنظر إلى العدسة مباشرة كما في الزاوية الذاتية ؛ بل تنظر إلى يمين أو يسار العدسة . وهي أكثر تداخلا من الموضوعية لأن الكاميرا تشارك في الحدث بصورة مباشرة . ويتحدد مكان الكاميرا فيها وفقا لوجهة نظر الشخصية التي تنظر إلى الحدث ، ويكثر استخدامها في رصد رد الفعل بين شخصيتين .

---

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٦١ .

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٦٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" فإذا افترضنا في لقطة أولى أن أحد المجرمين يفر هاربا من الشرطة ، يجري على شريط السكة الحديد .. يلهث .. ثم لقطة ثانية نراه يدير رأسه لينظر خلفه . في اللقطة التالية نرى الشرطة تطارده .. لقطة ثالثة المجرم يجري بسرعة شديدة .. وهنا – في اللقطة الثانية – هي (زاوية وجهة النظر) ؛ حيث لا يمكن اعتبارها لقطة موضوعية فالكاميرا هنا لا تتحرك وكأنها الشخصية ، أو أنها لقطة ذاتية ، فالشخصية لا تنظر إلى عين الكاميرا "([1]).

٣- **زاوية وجهة النظر (Point of view Angle) :** وهي لقطة تقع بين اللقطة الذاتية واللقطة الموضوعية . " وهي بشكل ما – لقطة ، أو زاوية موضوعية – وإن اقتربت من الذاتية . وتختلف عنها في أن المتفرج يرى الأحداث ، وكأنه يرافق أحد الممثلين _ يرى من وجهة نظره وليس من خلال عينيه "([2]).

٤- **لقطة الزاوية المنعكسة :** وهي تستخدم حين التغيير المفاجئ في وجهة النظر ، ولتضليل الجمهور عن مكان الحدث ، في حال ثبات الحدث . حيث يمكن عمل لقطة متوسطة لشخص يوقع ورقة ، ونتبعها بلقطة كبيرة معكوسة الزاوية من فوق كتف الشخص للورقة بلقطة كبيرة ، حيث تترابط الورقة والريشة وعملية التوقيع لتدعيم التوضيح والتميز .

وعلى المخرج تجنب الإفراط في استخدام الزوايا الشاذة ؛ لأن لها طريقة جذب انتباه صارخة ، ولا يصح استخدامها دون أن يكون هناك هدف . وأن يراعي في استخدامها أن تتدفق بنعومة ، وسلاسة .

---

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٦٤ .

[2] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٦٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤ – العدسات والمرشحات والتركيبات الإضافية

العدسة هي عين الكاميرا التي نشاهد من خلالها الصورة ، كما العين بالنسبة للإنسان . وقد صممت العدسات في الكاميرات المختلفة ، لتكون قريبة في آلية عملها من عين الإنسان ، فكما أن عين الإنسان تستطيع أن تتحكم في كمية الضوء الداخلة للعين من خلال الحدقة ، فكذلك في الكاميرا توجد فتحة خاصة تعرف باسم : (فتحة العدسة – الديافرام Iris Diaphragm) ، وهي عبارة عن ريش جلدية خفيفة تعمل كالقزحية ، ويمكن للمصور أن يتحكم بها ليزيد ، أو ينقص من فتحة العدسة للوصول إلى (التعريض) الصحيح .وهي من أهم وحدات آلة التصوير التي تسهم في نقل الصورة الواقعية لتسجل على الفيلم ، فإن صلحت ، صلحت الصورة وإن لم تكن مناسبة تشوهت الصورة . ولذلك فإن معرفة صانع الفيلم للعدسات ، وأنواعها ، ومميزاتها ، وخصائصها ، يسهم في إتقانه لعمله ، وإنتاج الصورة السينمائية المطلوبة . وهذا لا يعني معرفته للتركيبات العلمية وحساباتها الفيزيائية ، ولكن الأهم معرفة خصائصها ، وإلى أي مدى يستطيع الاعتماد عليها ، والإمكانيات التي تتيحها لخلق صورة سينمائية معينة . فتناول العدسات بالدراسة لا يأتي من الناحية العلمية ؛ بل إن دراستها هنا تأتي من باب تأثيرها الجمالي والفني على الصورة ، بعيدا عن الجوانب الفيزيائية ، وعلوم البصريات ، والمعادلات والجداول والأرقام . ويتم تحديد نوعية العدسة – كما جرت العادة ببعدها البؤري (Focal length) أو زاويتها . ومن المهم للغاية معرفة العلاقة بين فتحة العدسة (The Iris) ، وزاوية العدسة (lens angle) ، والبعد البؤري لها (focal length) والمرشحات (Filters) ، وكيف يمكن استخدام تلك العلاقات ؟

ما هي العدسة ؟ يمكننا القول أن العدسة – في تعريفها العلمي – هي : " عبارة عن وسيلة لتجميع أشعة الضوء ، وتركيزها على مستوى مسطح .. ولأي عدسة صفتان أساسيتان يعبر عنهما رقمان .. الأول البعد البؤري ، والثاني هو الرقم الدال على أوسع فتحة للضوء ، يمكن أن تسمح به العدسة لالتقاط المناظر في ضوء ضعيف ، فالعدسة ٥٠ مم (أي بعدها البؤري ٥٠ مم) تكون فتحة الضوء ١,٤ وعدسة ١٢٠ مم مثلا فتحتها ٢,٨ "([1]). والعدسة تقوم بدور مزدوج ؛ حيث تتحكم في كمية الضوء الداخل للكاميرا ، وفي درجة وضوح الصورة . فكل ما يظهر على الشاشة (داخل الإطار) من مرئيات ، أو ما يجتزأ من المكان السينمائي ، أو ما يعرف (بمحتوى اللقطة أو الكادر) يختلف معناه ومدلوله بتغير العدسة ، أو

[1] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص٧٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعدها البؤري ، كما يتغير بوضع الكاميرا سواء من حيث زاويتها ، أو مسافتها . ووفق هذا التغير تتغير الرسالة ، والمعلومة ، وكذلك الأثر الذي يصل إلى المشاهد . والذي يختلف من حالة إلى أخرى ، حسب التغير الحاصل في الكاميرا ، أو عدستها والتي تعتبر إحدى أدوات التعبير التي تسهم في صياغة النص الصوري السينمائي أو التلفزيوني . والتي يقع مسؤولية صياغتها في المقام الأول على المختصين من جمهور التنفيذ ، وإن كان على الكاتب كذلك أن يلم بها بصورة إجمالية ليفيده في تفهم ، واستخدام لغة الصورة بالقدر الذي يخدم عمله .

ومن أهم الأشياء التي تؤثر في تحديد نوعية العدسة وجودتها وطبيعة استخدمها هي :

١- **البعد البؤري (Focal Length)** : ويقصد بالبعد البؤري بأنه : " هو المسافة بين المركز البصري للعدسة (عندما تكون مضبوطة على وضع اللانهاية) ، وبين الفيلم الخام في كاميرا السينما ، وبين صمام التقاط الصورة (أو أنبوبة الالتقاط) في كاميرا التلفزيون (أي بين مركز العدسة ، والنقطة ، أو البؤرة التي تتجمع عندها الأشعة التي تدخل إليها وهي متوازية) "([1]). أي هو المسافة التي بين العدسة ونقطة تركيز الصورة داخل الكاميرا ، والذي يعبر عن قوة تكبير العدسة .

٢- **عمق المجال (Depth of Field)** : وهو يرتبط بصورة أساسية بالعدسة وفتحتها (الديافرام) ، وبالبعد البؤري للعدسة . وهو عبارة عن : " المسافة التي تقع أمام العدسة ، والتي يظهر لما يقع فيها من أجسام صور حادة (Sharp) رغم اختلاف بعد هذه الأجسام عن العدسة "([1]). وبصورة أخرى هو أقرب وأبعد نقطة تسمح بتصويرها العدسة مع الاحتفاظ بوضوح وحدة الصورة (وحدة الصورة تعني أن كل نقطة ضوئية صادرة من الجسم تمثلها نقطة ضوئية في الصورة) . وكلما كان البعد البؤري للعدسة أصغر كلما كان عمق الميدان أكبر ويقل العمق كلما كان البعد البؤري أكبر . وكذلك كلما زادت المسافة بين الجسم والعدسة زاد عمق الميدان أما إن قلت المسافة كان عمق الميدان أصغر . وكذلك أيضا فتحة العدسة : حيث أنه كلما ضاقت فتحة العدسة كلما زاد عمق الميدان ، وأما إذا اتسعت فتحة العدسة نقص العمق في الميدان حدة . فالعمق يعبر عن الإيحاء بأكثر من مستوى في التكوين ، ويعطي الإيحاء بثلاثية الأبعاد للصورة ، فالصورة العميقة ذات تأثير أقوى من الصورة المسطحة . وهناك عدة وسائل يمكن استخدامها لإعطاء الإيحاء بالعمق ومنها :

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٨١ .

[1] – فن التصوير ، عبد السلام شحادة ، ص٤٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الزاوية (Angle) : فالكاميرا ذات زاوية ٤/٣ تعطي عمقا أكبر من الزاوية الجانبية ، والزاوية الأمامية .

- المقدمة والخلفية (Foreground and Back ground) : فمن خلال استخدام مقدمة الصورة ، وخلفيتها في علاقتها بالموضوع يمكن الإيحاء بالعمق .

- تشابك الأشكال (Overlapping objects) : فالأشكال المتشابكة تعطي أبعادا للصورة ، وإيحاء بالعمق أكثر من الأشكال المتفرقة .

- تصغير الحجم (Diminishing Size) : ويستخدم تصغير عناصر الصورة من المقدمة إلى الخلفية ، لإعطاء الإحساس بالعمق .

- دمج الخطوط (Converging Lines) : حيث تعطي الخطوط المتوازية من المقدمة إلى الخلفية إحساسا بالعمق ؛ لأنها سوف تتصل في نقطة النهاية . مثلما يحدث مع خطوط السكة الحديد .

- حركة الكاميرا (Camera Movement) : فالكاميرا في حركتها تعطي الإحساس بالعمق ؛ حيث يتم تغطية ، أو كشف بعض عناصر الصورة .

- حركة الممثل (Actor Movement) : فحركة الممثل من مقدمة الصورة إلى خلفيتها يعطي الإحساس بالعمق ، أكثر من حركته من يسار ، أو يمين الشاشة .

٣- **مجال الرؤية (Scope of Vision) أو زاوية العدسة :** والمقصود بها الزاوية التي ينحصر داخلها ما نراه من خلال العدسة أفقيا . أي زاوية مجال الحركة الفعلي التي تلتقطها العدسة والمسجلة على شريط الفيلم السينمائي .

أنواع العدسات :

i. العدسة العادية أو القياسية (The Normal or Standard Lens) : وهي العدسة التي تحتفظ بنفس شكل وخصائص الموضوع الذي يتم تصويره ، وكما يبدو لعين الإنسان العادية . ويكون بعدها البؤري متوسط من ٣٥-٦٥ مم ، ومتوسط زاويتها ٤٥ درجة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ii. العدسة ذات الزاوية الواسعة (Wide Angle Lens) : وهي عدسة قصيرة البعد البؤري ، أقل من ٢٥ مم " وتمتاز هذه العدسات بزاويتها الواسعة ، والواسعة جدا أيضا ، وذلك حسب الأبعاد البؤرية المختلفة لهذا النوع من العدسات ، وعادة يكون بعدها البؤري قصيرا ، وأقل من العدسة العادية بعشرة ملم .. ويمكن استخدام هذه العدسات للتصوير في الغرف الضيقة والصغيرة ، وفي أماكن واسعة في الداخل والخارج .. ولكن بعد التصوير تظهر الأجسام فيها على غير طبيعتها وحجمها العادي "([1]). وهذه العدسة تمتاز بأنها عميقة الميدان ، والصورة فيها تظهر واضحة المعالم والتفاصيل في مقدمة الصورة وفي خلفيتها . لكنها إذا اقتربت من الوجوه فإنها تشوهها ، لذا فهي تستخدم للتعبير عن وجهة نظر المخرج أو إحدى الشخصيات . " كما أنها تعطي إحساسا بسرعة الموضوعات ، أو الأشخاص المتقدمة من عمق الكادر إلى مقدمة الكادر ، والعكس ، مثل استخدامها للإحساس بزيادة سرعة سيارة أو أحد القطارات "([2]). وتستطيع العدسة قصيرة البعد البؤري كذلك إضفاء عمق علي الأماكن قليلة المساحة ، فمثلاً يمكن أن تبدو حجرة صغيرة أكبر حجماً وأكثر عمقاً بهذه العدسة ، كما أن المدى الذي تتحرك فيه الشخوص داخلها سيبدو تبعاً لذلك مبالغاً فيه ، كما أن زيادة عمق المجال ، و التقليل في تكبير الصورة ، يجعل العدسة قصيرة البعد البؤري مثالية في استخدام الكاميرا المحمولة ؛ لأنها تقلل من تأثير اهتزازات الكاميرا ، ويكون الضبط الدقيق للبعد البؤري للعدسة غير هام في هذه الحالة .

iii. عدسة عين السمكة (Fish Eye Lens) : وتسمي العدسة ذات البعد البؤري القصير جداً – ٥ مم – بعين السمكة ، وسميت بذلك لأنها تستطيع الرؤية بزاوية ١٨٠ درجة مثل عين السمكة ، وتظهر الصورة فيها بشكل دائري ومقوس . وهي قليلة الاستخدام وتستخدم خاصة عندما لا يمكن الرجوع بالكاميرا إلى الوراء ، ونكون بحاجة لعمق ميداني كبير ، كما في عمل الريبورتاج الصحفي ، وأفلام الرعب .وتتيح رؤية محرَفة تماماً للصورة حيث تتخذ كل الخطوط شكل منحنيات وتتكور كل الأشكال مع الاحتفاظ بنسبها الطبيعية ، ومنظورها وعلاقتها بما حولها . وعندما يكون تأثيرها مطلوباً للتعبير عن حالة نفسية مثل رؤية شخص مضطرب عقلياً أو مدمن مخدرات، للعالم من حوله .

---

[1] – فن التصوير الفوتوغرافي والفيديو ، نبيل دعيق ، منشورات مؤسسة غاندي للثقافة والفنون ، فلسطين ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص٣٢ .

[2] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص٧١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

iv. العدسة طويلة البعد البؤري (The long focal length lens) : وهـي ذات بعد بؤري من ٦٥ مم إلي١٠٠ مم ، وتلتقط هذه العدسة الصورة بأسـلوب مختلـف عـن أسلوب إدراك العين البشرية لها . حيث أن الأشياء والأشخاص في مركز وضوح الصورة يبدون أكثر قرباً من بعضهم عما هو في الواقع . ومن تأثيراتها : أنها تقلل درجة وضوح ما قبل ، وما بعد عمق المجال ، وتبرز الموضوع المصور بصورة أوضح ، وهـذه الميـزة تستعمل في إظهار مدى ارتباط زوجين أو حبيبين ، وانشغالهما عما حولهما . وهي تظهـر الحركة البعيدة أبطأ من الواقع .

v. العدسة المقربة أو ضيقة الزاوية (فائقة البعد البؤري – Tele photo Lens): وهي تختلف عن غيرها من العدسات ، من ناحية بعدها البؤري ، وهو ١٠٠ مم فما فوق ؛ حيث تعتبر من : " العدسات ذات البعد البؤري الأطول من العدسات القياسية ، تكـون ذات زاوية تصوير أقل من العدسات القياسية ؛ لذا فهي تسمح بملء الفيلم من مسافة أبعـد "([1]). وهى تقلل المسافات بين عناصر الكادر ، والعناصر فيها تبدو مكدسة ، ومقدمتها وخلفيتهـا مشوشة ، وتعمل على تجميد الحركة في الخلفية . وهي تستعمل لتقريب الأجسـام البعيـدة والبعيدة جدا ، والتي ليس من السهل الوصول إليها أو تميزها بالعين المجردة ؛ مثل تصوير الحيوانات في الغابة ، وفي عمليات التجسس ، لكن يجب الحذر من اهتـزاز الكـاميرا لأن عدستها كبيرة الحجم . ولان المنظور يبدو فيها مسطحا لا عمق له . فهي عدسة تختار مـا تريد . وهي تعطي الصورة إحساسا بالشاعرية .

vi. عدسة ماكرو (Macro) : وهي عدسة تستخدم لتصوير الأشياء القريبة جدا ؛ حيث تستطيع تصوير الأشياء على بعد يصل إلى ٨ مم ، ويمكـن تكبيرهـا مـن ١– ١٢ ضعف ، وتستخدم للأشياء الدقيقة جدا والوصفية ، ولا تحـدث أي تشـوهات أو تقوسـات للأجسام ، ولكن يشترط في الأشياء التي يتم تصويرها أن تكون ثابتة .

vii. العدسات متغيرة البعد البـؤري (الزوميـة – Zoom Lenses) : " وهـي العدسات المركبة المتغيرة البعد البؤري ، استعملت منذ سنة١٩٣٠ ، مـع آلات التصـوير السينمائية .. وهذا النوع من العدسات يتكون من مجموعة عدسات لامّة ومفرقة ، ومرتبـة بشكل يسمح بحركة المجموعات على طول المحور البصري مما يؤدي إلى تغير في البعـد

[1] – التصوير علم وهواية ، نزار جعفر حمندي ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص٤٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البؤري للمجموعة ، وزاوية الرؤيا في الحدود المسموح بهـا ، وحسـب المطلـوب "([1]). فهي بذلك تقوم مقام مجموعة من العدسات (عادية ، وذات زاوية واسعة ، وذات زاويـة ضيقة) . وتستخدم في تقريب ، وإبعاد الجسم (ببطء أو بسرعة منقضة) دون الحاجة إلى تحريك الكاميرا أثناء التصوير . وهي من أكثر العدسات استخداما في السينما والتلفزيون .

viii. العدسات المرآتية (The Mirr0r or Catadioptric Lenses) : وهي تعتبر تصميم خاص من العدسات المقربة ، وهي " ذات بعد بؤري طويل .. ولكن باختلاف فـي صناعتها ، وفي بعدها البؤري ، والذي يبدأ من ٢٥٠ مم ، ويصل إلى ٢٠٠٠ مم .. وهذه العدسة تحتوي على مرايا مع العدسات ، ولذلك سميت بعدسـات ذات مـرآة "([2]). وفيهـا تتكون الصورة نتيجة انعكاس الأشعة بدلا من انكسارها كما في بقية العدسـات ، وتمتـاز بقصرها ، وبخفة وزنها ، وثبات فتحة عدستها ، وتعالج ظاهرة الزيغ اللوني ، لكن عمقهـا الميداني قصير جدا .

ix. عدسات التلسكوب (Monoculars of Scopes) : وهي عدسات فائقة البعد البؤري لدرجة كبيرة وتستخدم لتصوير النجوم والمجرات ، ويمكن تركيبها إما على جسـم الكاميرا أو قد يتم تركيبها على عدسة الكاميرا العادية .

x. عدسات التصوير الجوي (Aerial Lenses) : وهي عدسات خاصة لا تصلح إلا لأغراض التصوير من الجو (المسح الجوي) ، وقد تستخدم معها فلاتر خاصة بحسب طبيعة الجو وظروفه .

xi. عدسات محولة (دوبلير – Doubler): وهي من أنواع العدسـات الإضـافية حيث يتم تركيبها على الكاميرا وتوضع فوقها العدسة الأصلية ، فهي تضاعف البعد البؤري للعدسة الأصلية ، وجميع أنواع العدسات ، مرتين أو ثلاث مرات ، وتقوم بتكبير وتقريـب الجسم الذي يجري تصويره مرتين أو ثلاثة مرات عن الأصل . وهي رخيصة الثمن وخفيفة الوزن . لكن من عيوبها أنها تقلل من فتحة العدسة ، وتكون أقل حدة من العدسة الأصلية .

---

[1] – التصوير علم وهواية ، نزار حمندي ، ص٥١ .

[2] – فن التصوير ، نبيل دعيق ، ص٣٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المرشحات (الفلاتر) والتركيبات الإضافية للعدسات

عند الحديث عن العدسات ، لا يمكن أن يتم تجاوزه دون التعرض بالحديث عن الأشياء التي ترتبط بها ، وهي المرشحات (Filters) ، والتركيبات الأخرى الإضافية للعدسات . وهنا أيضا لن يتم الحديث عن خواصها الفيزيائية ، وموادها ، ولكن ما يهمنا هو عطاؤها ، واستخداماتها ، وكيف يمكن أن نستفيد منها في عملنا الدرامي . ووظيفة المرشح الأولى هي أنه : يقوم بتصفية الضوء الداخل والسماح لألوان محددة بالدخول ، ومنع أو امتصاص البعض الآخر . " ويستفاد من الفلاتر لتصوير المشاهد والصور الفنية ، والطبيعية ، ولتفادي بعض الأخطاء التي قد تحدث عند التصوير ، وذلك حسب ظروف الطقس ، ولوضع الفلاتر الملونة للصورة ، كما تلعب الفلاتر دورا هاما لزيادة جمال الصورة ، ولكن يجب معرفة استخدام المرشحات (الفلاتر) المناسبة في التقاط الصورة المناسبة لكل مرشح "([1]). والمرشحات تصنع من الزجاج العادي والملون ، أو الجلاتين ، أو البلاستك المقوى ، أو سوائل توضع بين الزجاج ، ويظهر الزجاج بلون السائل . والمرشح وسيلة لتصفية الأشعة ، والتحكم اللوني . حيث يسمح المرشح بدخول لونه ، ويمنع ، أو يمتص الألوان المتممة له ، علينا أن نراعي في استخدام المرشحات اختلاف الصناعات من حيث الشكل والحجم واللون ، وعلينا أن نتأكد من ملائمة لقطر العدسة المستخدمة . والمرشح أداة تحل لنا مشكلة ما ، وتساعدنا على التعبير عما نريد . فالمرشح الأحمر مثلا : يسمح بمرور الأشعة الحمراء ، ويمنع الألوان المتممة (أي السيان المكون من الأخضر والأزرق) ، والمرشح الأزرق يسمح بمرور الأشعة الزرقاء ، ويمنع الحمراء والخضراء (أي الأصفر) .. وهكذا . " وتتدخل كثافة المرشح في نسبة المنع والمرور ، ويمكن استخدام أكثر من مرشح . كما أنه توجد مرشحات لأغراض منوعة ، الأمر الذي يعطي تأثيرات واضحة على الصورة حسب كل حالة "([1]). ومرشحات الكاميرا تعطي تأثيرها على الصورة كلها (سواء وضعت أمام العدسة أو خلفها ، أو عند تصحيح الألوان) أما المرشحات التي توضع أمام اللمبات ، وتعترض مسار الإضاءة فإنها تعطي تأثيرها على الموضوع الذي توجه عليه (الإنسان أو الحيوان أو الجماد أو المكان) .

أنواع وأشكال المرشحات : المرشحات أنواع كثيرة لا تكاد تحصى وبالأخص الآن مع التطور التقني ، والتقدم الالكتروني الحاصل في عالم المرئيات ، ولكن نذكر منها :

---

[1] – فن التصوير الفوتوغرافي والفيديو ، نبيل دعيق ، ص٦٥ .

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٩١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- فلاتر الصور المتعددة : وهي متنوعة منها ثلاثي أو رباعي أو خماسي أو سداسي ؛ حيث عند وضع فلتر منها تتكرر الصورة بحسب نوع الفلتر ، فيظهر الجسم في ثلاثة ، أو أربعة أشكال متشابهة ، ويفضل لهذا النوع من المرشحات أن يستخدم مع خلفية غامقة اللون .

٢- المرشحات الملونة : " تتركب من ألوان متعددة منها الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر .. وهكذا . وبهذه المرشحات العديدة الألوان نشاهد الصورة مكتسية باللون المركب على العدسة .. مثلا : عند وضع مرشح أحمر اللون تزيد الصورة قتامة ، وعكس ذلك عند وضع مرشح أصفر اللون تزيد الصورة صفاء ووضوحا "([1]). وباستعمال الفلتر الغامق (الأحمر والأخضر) تبرز بشكل واضح السحب والغيوم ، وتصبح الصورة قاتمة أكثر ، أما الأصفر فيصلح لتصوير الصحراء .

٣- فلاتر ومرشحات النجوم : وهي تستخدم في حال محاولتنا تغطية بعض مصادر الإضاءة في الليل ، (شمعة ، مصابيح الشوارع ، مصابيح السيارات ..) ، وإعطائها لمسة جمالية ، لتظهر على شكل نجوم مختلفة الأشكال والألوان .

٤- فلاتر الاستقطاب (Polarizing Filters) : وهي تستخدم لامتصاص انعكاس اللمعان (لمعان الزجاج والمرايا) .. وهذا النوع يزيد من قتامة لون السماء الزرقاء ، ولذلك لا يستعمل إلا حين الضرورة . " ويستخدم مرشح الاستقطاب عند الرغبة بتصوير الأشياء خلف زجاج المحلات التجارية ، وتصوير العمارات ذات النوافذ الزجاجية الكبيرة ، والأجسام المعدنية العاكسة للأشعة الضوئية ، وكذلك تستخدم عند الرغبة بزيادة تباين الغيوم دون التأثير على بقية ألوان الصورة ، وغير ذلك من المشاهد لإزالة تأثير انعكاسات الضوء "([1]).

٥- مرشحات التقريب (Close – up Filters) : وهذه من المرشحات المهمة في التصوير ؛ حيث تساعدنا على تكبير وتقريب الأجسام الصغيرة والصغيرة جدا ، كالحشرات والخطوط .. وغيرها ، وتعمل تقريبا مكان عدسة الماكرو .

---

[1] – فن التصوير .. ، نبيل دعيق ، ص٦٥ .

[1] – التصوير علم وهواية ، نزار حمندي ، ١٤٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦- مرشحات قزحية : وهي من المرشحات الجميلة ؛ حيث تعطي الصورة ألوان قوس قزح ، حين تصوير جسم مضيء ، وهي أنواع منها الدائري ، أو الخط المستقيم ، أو بشكل النجمة .

٧- مرشحات ذات ألوان متدرجة : وسميت متدرجة لأنها تصنع بنصف أو ثلث لون ، مثلا : فلتر أزرق يتدرج إلى أزرق غامق ، إلى الأزرق الفاتح ، ثم الأبيض الطبيعي الشفاف .. وهكذا الألوان الأخرى ، وهي تستخدم لإعطاء مسحة جمالية للمناظر الطبيعية وألوان السماء ؛ حيث يمكن تغيير لونها بحسب التأثير المطلوب .

٨- فلاتر ذات نصف عدسي : وسميت بذلك لأنها عبارة عن : نصف عدسة ، والنصف الثاني زجاج عادي ، وتكون الصورة حادة عند تصوير جسم قريب ، وآخر بعيد في نفس اللقطة . " ويستعمل هذا النوع من الفلاتر عندما نريد ظهور صورة حادة للأجسام القريبة والبعيدة معا . فمن المعروف بأنه لا يمكننا .. توضيح الأجسام القريبة والبعيدة دائما ، وخاصة عند تصوير جسم قريب جدا مثل فراشة ، أو وردة ؛ حيث تظهر الخلفية غير حادة المعالم ، لذلك صنع هذا المرشح نصف العدسي "([1]).

٩- مرشحات (UV \ A1) : وهي مرشحات تساعد على التخلص من تأثيرات الأشعة الغير مرغوب فيها مثل الأشعة فوق البنفسجية ، أو انعكاسات الأشعة الحادة فوق سطح الماء أو الجليد . فمرشح (UV) لونه بني فاتح ويميل إلى الاصفرار ، وهو يمنع دخول الأشعة فوق البنفسجية ويظهر مسحة زرقاء اللون فوق الصورة ، وساعد على التخلص من زيادة وتناثر الأشعة فوق البنفسجية بسبب الرطوبة ، أو غبار الجو ، أو زيادة انعكاس الضوء . أما مرشح (A1) فلونه يميل إلى الأصفر الفاتح ، ويساعد على تصفية الصورة من شوائب الطقس ، والتخلص من اللون الأزرق الزائد في الصورة .

١٠- المرشحات والفلاتر الإضافية (Masks) : مثل استخدام الأقنعة والسواتر لحجب أجزاء من العدسة مثل رؤيتنا ما بداخل الغرفة من ثقب الباب ، أو الرؤية من خلال عدسات المنظار .

تأثيرات المرشحات : ويمكننا إجمال بعض تأثيرات المرشحات بما يلي :

---

[1] – فن التصوير .. ، نبيل دعيق ، ص٦٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- إعطاء صورة توحي بالضباب رغم صفاء الجو (ثقيلا أو خفيفا) حسب الحاجة الدرامية .

- تصوير المشاهد الليلية في النهار ؛ حيث يستخدم مرشح الليل في التصوير النهاري وإظهار الشمس الساطعة كأنها قمر .

- يمكن من خلالها تأكيد التباين ، وبالأخص في التصوير الأسود والأبيض.

- إعطاء لون عام سائد (في الفيلم كله أو في بعض المشاهد) ؛ لخلق مزاج نفسي ، أو انفعالي ، أو تعبيري رمزي بعيد عن الواقعية .

- تنعيم الصورة ، وتشتيت الضوء (Diffuser) ؛ حيث استخدام فلاتر التنعيم يعطي صورة ناعمة ، وهي تستخدم لتصوير النساء لإخفاء التجاعيد ، والنمش ، وبعض العيوب الأخرى ، ولكن يستخدم في المناظر الكبيرة وتفريعاتها ؛ لأنه في اللقطات العامة يعطي صورة ضبابية .

- تشتيت الحزم الضوئية من خلال استخدام محززة أو شبكة الحيود (Diffraction Grating) ؛ حيث يظهر في الكادر ما يشبه ألوان الطيف ، من الأشرطة والمنحنيات والدوائر والنقاط المضيئة .

- تحويل النقاط المضيئة في المناظر الليلية (لمبات ، معادن ، مجوهرات ، كريستال ..) إلى ما يشبه النجوم .

- تكرار موضوع معين في الصورة من خلال استخدام منشور خاص ذو أوجه مسطحة بزوايا مختلفة ؛ لخلق إيحاء كالذي يشبه من أصابه دوار ، أو على وشك الإغماء ، أو في حالة سكر حيث يرى الشخص متكرر .

- حجب جزء من الشاشة ، أو ترك مساحة مفتوحة نرى المنظر من خلالها من ثقب مفتاح الباب ، أو شكل قلب .. وغيرها ، من خلال استخدام أقنعة وسواتر خاصة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥- مكملات المكان

الإعداد الفني للمثلين ولمسرح الأحداث

(الديكور والإكسسوار ، الإضاءة واللون ، الملابس والأزياء ، الماكياج ..)

سبقت الإشارة إلى أن المكان في السينما : هو كل موضع تجري فيه الأحداث .. سواء داخل الإستديو ، أو في الطبيعة خارج الإستديو ، أو في البيوت والمنازل .. وغيرها . وأهم شيء لدينا في هذه الأماكن هو ما ستراه الكاميرا ، في كافة أوضاعها وحركاتها ، في المكان نفسه ، بالإضافة إلى ما يتواجد فيه من مكملات (إكسسوارات) ، سواء تتعلق بالحركة ، أو الفعل ، أو الحدث ، مثل الديكورات المعتادة ، كالستائر ، والسجاد ، وقطع الأثاث ، والنثريات ، والتماثيل ، والأدوات ، والبراويز وغيرها . وهناك مكملات شخصية (تتعلق بالشخصيات داخل العمل) كالنظارات ، والعصا ، والحلي والمجوهرات ، وحتى سلسلة المفاتيح .

وفي التصوير يتم تشكيل المكان ، وإعادة ترتيبه بحسب ما سنراه على الشاشة ، ويعتمد في ذلك على خيال المشاهد في استكمال ما لا تراه الكاميرا من المكان ، " فمشهد رجل يجلس في ديوان ، ونسمع صوت القطار المسرع ، وبالطبع يرسم المشاهد صورة للقطار في خياله ، ونحن نعتبر هذه الصورة للقطار ضمن مسح أحداثنا ، بالرغم من عدم ظهوره على الشاشة – وهو أمر منطقي تماما – فنحن الذين وجهنا خياله بتقديم صورة الديوان مع صوت القطار "([1]).

وقد نستخدم رؤية الكاميرا ، وتجاور اللقطات لتصوير مشهد في مكان بعيد ، ولكن بربطه مع لقطات أخرى مصورة في مكان آخر ، يوحي أن كل ذلك يجري في نفس المكان . وهذه الحيل تستخدم لبعض الظروف الموضوعية ، أو الجمالية ، أو للتغلب على بعض الصعوبات الاقتصادية . أو يتم استخدام بعض الحيل السينمائية ، كتصوير اللقطة بطريقة العرض الخلفي ، أو الأمامي في الإستديو ، أو باستخدام السواتر الزجاجية ، والمرايا ، أو النماذج المصغرة ، أو بعض الحيل الإلكترونية مثل تقنية (الكروما – Chroma Key) ؛ حيث يتم تصوير المشهد أمام شاشة زرقاء ، ومن ثم يتم سحب هذا اللون الأزرق من الخلفية وإبداله بأي منظر طبيعي ، أو أي خلفية ؛ بحيث يظهر الممثل في مكان لم يذهب إليه أصلا ، أو يأتي بحركات خارقة ، كما في أفلام (سوبرمان) .

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى كاتب العمل ، ومخرجه أن يراعي في تكوين المكان مجموعة أشياء منها([1]) :

١- البيئة التي يتواجد فيها المكان (شعبية أو ارستقراطية ، بيئة ريفية أو صناعية .. وغيرها .

٢- ملائمة طبيعة المكان للحدث أو الموقف : هل يكون في غرفة النوم ، أو الشارع ، أو الفندق ؟ حيث أن الحدث يكتسب معناه من طبيعة المكان الذي يجري فيه ، فمداعبة الرجل لزوجته في غرفة النوم أمر طبيعي ، أما لو حدث ذلك في الشارع ؛ فإنه يوحي بالاستهتار والوقاحة .

٣- ملائمة طبيعة المكان للشخصية : هل يدل على الغنى أو الفقر ، ذوق رفيع أو منحط ؟ أي الحالة الاجتماعية ، وذوق الشخص .

٤- موقع المكان : مكان مهجور أم مأهول ، قرية أم مدينة ؟ فسكن الفتاة الجميلة في مكان شبه مهجور ، يختلف في تأثيره عن سكنها في مكان مأهول ، وكذلك القرب ، والبعد للمكان يساهم في تحديد زمن الانتقال من مكان لآخر ، وخاصة في الأحداث المثيرة ؛ لأن الخطأ في ذلك قد يخل بالإيقاع والمصداقية .

والكاتب يشير إلى الجو العام المطلوب في المكان ، ويترك الباقي للمختصين . والحالة النفسية لكل مشهد تلعب دورا مهما في تشكيل المكان ، سواء من حيث الإضاءة ، أو اللون ، أو حتى الموسيقى والأداء . وتلعب العناصر المشكلة للمكان دورا مهما في التأثيرات النفسية ، أو المعاني الرمزية في تكوين الصورة . فلو سادت الخطوط الأفقية مع وجود مساحة كبيرة للسماء الصافية ، واتساع في المكان فإن هذا يعطي إحساسا بالسلام والهدوء ، لكن إذا سادت الخطوط العمودية مثل أعمدة المعابد ، أو النخيل ، فهذا يعطي الإحساس بالقوة ، والسمو . ومع التماثل تزداد وقارا . والخطوط المائلة تعطي إحساسا بالحركة ، وعدم الاتزان .. وهكذا . كما أن الكتلة تلعب أيضا دورا مهما في التأثير ؛ لكن الأهم منه هو موضع الكاميرا ، لأنها هي التي تستطيع تضخيم الكتلة ، أو تصغيرها بحسب موضعها . وفي التصوير الداخلي تفرض القصة سلطانها على الديكور في كافة نواحيه . وفي الإستديو نستطيع التحكم في طبيعة الديكور ، بالإضافة إلى الإضاءة ، والصوت ، وحركة الكاميرا ، وهذا بخلاف التصوير الخارجي الذي تواجه فيه الطواقم الفنية مشاكل عديدة ، سواء في حرية وضع الكاميرا ، أو حركتها ، أو مشكلات تسجيل

[1] – انظر : دراما الشاشة ، المهندس ، ج٢ ، ص١٥ ، ص١٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصوت ، أو الإضاءة في الليل ، وإشكالات التعامل مع الجمهور ، وتحاشي مظاهر الشارع العامة من سيارات ، ويافطات الإعلان ، وشكل المباني وغيرها . لكن هذه المشاكل تهون في سبيل الحصول على جو واقعي للمكان ، والاستفادة من الصدف التي ربما لن تتكرر ، كتكونات السحب ، أو الريح أو المطر ، وذلك بشرط أن تتواءم مع العمل وتثريه .

وعلينا أن نراعي في تكوينات المكان ، واختياره النواحي الجمالية ، والفنية ، والاقتصادية . " ومن المفضل دائما عدم تقديم أماكن جديدة في اللحظات الدرامية العالية ، وخصوصا في مشاهد النهاية ، إلا إذا كانت هناك ضرورة حتمية لذلك ، حتى لا نشتت انتباه المشاهد تبعا لرغبته في التعرف على المكان الجديد "([1]).

وفي التلفزيون يحتل المكان ، وتشكيلاته أهمية أقل منه في السينما ، لصغر حجم الشاشة ، والتركيز في التلفزيون على اللقطات المقربة ، لوجه الإنسان ، لهذا يتم التبسيط في الديكورات ، والاقتصاد في الزخرفة ، وتحاشي الخطوط الخلفية في الشاشة ؛ لأنها تظهر وكأنها تقسم الشاشة مما يزيد من الشعور بصغرها . وعلى المخرج ومساعديه أن يراعوا العلامات المميزة التي تشمل المكملات الشخصية ، ومكملات الحدث والحركة ، وأن يولوها اهتمامهم ؛ لأنها تضفي المصداقية ، والتأثير المطلوب . ويجب أن نلاحظ " أن المكملات بمختلف أنواعها ، كثيرا ما تكون ، وبروزا من المكان نفسه ، فهي ملتصقة بالشخصية في معظم الأحوال ، أو يتم التركيز عليها لسبب درامي ، وبذلك يكون لها موقع بارز في الحيز ، فيجب – على أضعف الفروض – أن تكون متوافقة مع الحدث ، والشخصية دون تأثير سلبي "([1]). والحديث عن المكملات الشخصية ، يقودنا في إطار السياق نفسه إلى الحديث عن الملابس ، والماكياج ، وتسريحات الشعر ، والأقنعة .. وغيرها .

أ- الديكور والإكسسوار

من المعروف أن مسرح الأحداث للعمل الفني قد خضع لمواصفات فنية ، وإعداد خاص منذ المدرجات المسرحية اليونانية ، ومرورا بالمسرح (الإليزابيثي) ، وحتى الوصول إلى المؤثرات المبسطة للديكور ، والإضاءة في المسرح المعاصر ؛ حيث تكون مغطاة بالأثاث ، والخلفيات ، والإضاءة التي يكون البعض منها للديكور ، وجزء آخر للرمز والإيحاء . ويعتبر

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص١٩ .

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص١٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنظر المسرحي إحدى الوحدات الفنية التي تعطي العمل قيمته الجمالية والدرامية وهو يهدف إلى : " إظهار المعاني العميقة للمسرحية بخطوطه وألوانه .. وتكملة المسرحية ، وإظهار الجزء الخفي منها ، وخلق الحياة التي تعيش فيها شخصية الممثل ، والتعبير عنها بطريقة فنية جميلة .. فتتكون بذلك الوحدة الفنية "([1]). وهو فن يتداخل مع باقي الفنون لإبراز مضامين النص .

وظائف الديكور :

ومن أهم وظائف الديكور كما يذكرها (هوايتنج) في كتابه (المدخل إلى الفنون المسرحية)([2]) :

- الإيحاء بالمكان والزمان هل هو قصر ، أم سجن ، أم شارع ؟ . والزمان مساء أو صباح ، شتاء أو ربيع ؟ . وكذلك العصر فرعوني ، إسلامي ، ما قبل التاريخ ؟ .. وغيرها .
- الإيحاء بالحالة النفسية : وهي الحالة التي يكون عليها المنظر ، ليهيئ المشاهد نفسياً لمعايشة أحداث العمل ، طبقاً لزمانها ، ومكان وقوعها .
- الإيحاء بالجو العام : جو كوميدي ، أو تراجيدي .. وغيره .
- إضافة العنصر الجمالي : وذلك ليضفي على مكان الحدث حيوية وبهجة ، وإخفاء تشوهات المكان .
- تحديد المساحة : حيث يحدد المنظر المساحة التي سيدور فيها التمثيل ، سواء كانت كبيرة أم صغيرة .
- يساعد على الحركة : فهو يهيئ الجو العام للنص ، ويساعد الممثل على الحركة في مكان الحدث ، ويحدد له أماكن الدخول والخروج ، والتوقف والمشي .

---

[1] – الديكور المسرحي ، لويس مليكة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص٤,٥,٦ .

[2] – انظر : المدخل إلى الفنون المسرحية ، فرانك م . هوايتنج ، ترجمة دريني خشبة وآخرون ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، من ص٣٣١– ص٣٣٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- إخفاء ما حول منطقة التمثيل : وذلك بعمل الخلفيات والجوانب لعزل منطقة التمثيل عما حولها ، ولا يرى المشاهد إلا المنظر المسرحي ، والأحداث التي تدور أمامه .

" وأما في السينما فالأمر مختلف إلى حد ما ، والصفة المميزة للكاميرا هي مقدرتها على إعطائنا صورة عن المواقع الحقيقية ، وأجزاء واقعية من الطبيعة .. وأول أفلام صنعت هي أفلام (لوميير) لم يكن لها ديكور موضوع مسبقا ، وكان المصور يكتفي بتركيز كاميرته وتصوير ما أمامه ، أو يجعل شخصياته يؤدون قصة بسيطة في حديقة أو ميدان "([1]).

يقول المؤرخ السينمائي الفرنسي (جورج سادول) : أنه قبل عام ١٩١٤ لم تكن الإستديوهات السينمائية تعرف الديكورات المجسمة فقد " كانت الإستديوهات السينمائية ، تستعمل ديكورات مرسومة على مسطحات من القماش ، ثم جاء الإيطاليون – وهم منذ عصر النهضة أحسن مهندسي الديكور في العالم – فاستعملوا الديكورات المشيدة على ثلاثة أبعاد في الفيلم التاريخي الشهير (كابيريا) عام ١٩١٤ "([1]). ومن حينها انتهى عهد الواجهات القماشية ، وبدأ عهد التشييد والبناء ، وقد استخدموا في ذلك مادة تعرف بمادة (الاستاف) ، وهي عبارة عن خليط من الجبس والاسمنت والجلسرين يسهل صبها وتشكيلها . ومن ثم يقوم مهندسو الديكور باستكمال بقية الأشياء ، مثل الأبواب والنوافذ والأسوار الخشبية وغيرها بمواد حقيقية .

" ثم أتت الخلفيات المسرحية المدروسة ، التي وضعها (ميلييه) ومقلدوه ، لكنها أثبتت أنها تؤدي إلى طريق مسدود . وقام صانعا الأفلام الأمريكية (بورتر ، وجريفيث) بالخطوات الأولى عودة إلى الخلفيات الطبيعية ، وأطلقا أسلوب أفلام الغرب الأمريكي . وهو نوع فني تكون فيه المشاهد الطبيعية الرائعة – أحيانا – أفضل ما في الفيلم "([2]).

أما صانعو الأفلام الحديثة ، والذين تأثروا بالسينما الحرة البريطانية والواقعية الإيطالية الجديدة ، والسينما الصادقة في فرنسا ، فقد لجأوا إلى التصوير في الأماكن الحقيقية ؛ سواء في تصوير المشاهد الخارجية أو الداخلية . وعلى الرغم من تلك الواقعية فقد استفادت السينما من تجهيزات الإستديو ، حيث نجد أن ثلثي الأفلام التجارية يتم تصويرها في الإستديوهات ، والباقي في المواقع الحقيقية . وتجهيزات الإستديو تصنع عادة من مواد خفيفة سهلة التشكيل ، وتصنع

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص١٨٦ .

[1] – فنون السينما ، (مقالة مترجمة عن كتاب أحب السينما – فرانك جوتيران) ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، ص٢١ .

[2] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص١٨٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بطريقة يسهل فيها تركيبها وفكها كالخشب والكرتون ، والجص والقماش . ولكن يجب الاهتمام بإضاءتها ، وترسم بظلال ذات درجات معينة من القيم الضوئية ، ومتطابقة مع المؤثر التصويري المنشود . وعادة ما تكون بدون أسقف .

" وهناك نوع من الديكور لا يمكن تقبله إلا عند تنفيذه ببراعة فائقة ، وهو استخدام الأشكال التقليدية المتنوعة من الإيهامات ، مثل لقطات الزجاج ، ولقطات النماذج المجسمة .. وخلفيات الصور الفوتوغرافية ، والإسقاط الخلفي ، وما شابه ذلك "([1]). وغالبية هذه التقنيات تعمل على استبدال المنظر الطبيعي ، أو جزء منه بصورة فوتوغرافية ، أو يتم عرض صورة لمشهد جبل ، أو شارع على الشاشة في الإستديو ، وتصبح هذه الشاشة صورتها جزءا من الخلفية ، ويجري تصويرها معها ، وهذا الإسقاط الخلفي مهما كانت جودته فإنه لا يوازي الموقع الحقيقي ، فالموقع الحقيقي يتميز بالأصالة ، ولا يمكن تقليده بصورة مكتملة . أما الآن مع التقدم التقني ، وعالم الكومبيوتر أصبحت الخلفيات الرقمية (الديجيتل) بل صار الإستديو كله (كما في استوديوهات الأخبار) عبارة عن أستوديو رقمي ، حيث يتم التصوير على خلفية زرقاء أو الخضراء ومن ثم من خلال برامج الكومبيوتر وتقنية (الكروما) تصنع خلفيات وهمية ، كأنها حقيقية .

وقبل أن يقوم مهندس الديكور في البناء والتنفيذ ، يقوم بعمل نماذج مصورة ، أو مصغرة إلى عُشر الحجم الطبيعي للديكورات ، ويعرضها على المخرج ، وعلى إدارة الإنتاج . وتشيد هذه الديكورات في الإستديو أثناء التصوير ، وتهدم على التوالي ، ويمكن بناء شقة من عدة حجرات ، وفي نفس الوقت ، في بلاتوه آخر يتم تشييد غرفة أحد العمال ، وبعد الانتهاء من الأولى يصور في الثانية ، ثم يتم هدم الأولى وإنشاء ديكور جديد وهكذا . وفي ديكورات الأفلام الاستعراضية ، والتي تحدث في مسرح كبير مثلا ؛ تصمم الأسقف في نماذج مصغرة جدا ، ومنفصلة عن الديكور ، وتوضع أمام الكاميرا أثناء التصوير على مسافة معينة ، بحيث نحصل على الوهم الحقيقي ، كأن المبنى متكامل من قطعة واحدة ، مع ضبط الإضاءة على الديكور ، والنموذج المصغر للسقف ، لتبدو متجانسة . ويقوم مهندسو الديكور ببناء ديكورات خارجية ضخمة ، في حال عدم وجود ما يشبهها في الطبيعة ، أو كانت تكلفتها ، وتكلفة نقل الممثلين والمعدات إلى هذه المواقع الطبيعية ، ستكون أكبر من بناء ديكور الموقع . ومن المتعارف عليه أن الديكورات المصنوعة في الإستديو تعطي المخرج ، وطاقم العمل مميزات أكثر من المواقع الطبيعية ، كالإضاءة ، والصوت ، ومشاكل الجمهور ، والانتقال اليومي للطواقم والمعدات ،

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص١٨٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وسهولة حركة الكاميرا . واليوم مع التقدم والتطور الحاصل في صناعة السينما ، صارت الدول والحكومات تقوم بتأسيس مدن كاملة ، وبأشكال مختلفة ، وعصور متنوعة ، ويتم تأجيرها لشركات الإنتاج لتنفيذ أعمالهم ، كمدينة الإنتاج الإعلامي في مصر ؛ بل لقد نشأت مدن بأكملها على صناعة السينما مثل هوليود في أمريكا ، وبوليود في بومباي الهند .. وغيرها .

ويعمل في مجال تجهيز المواقع والاستوديوهات المئات من المهندسين والفنيين والتقنيين والعمال ، وقد نشأت شركات خاصة لمثل هذه التجهيزات ، وتوفير المواد والمعدات ، وتوفير كافة الاحتياجات الخاصة للتصوير في هذه المواقع . " ويجب أن يكون لدى مهندس الديكور ثقافة فنية واسعة ، إذ يمكن أن يكلف ببناء قصر فرعوني ، أو مقهى لبناني ، أو شارع في الأزهر على أيام الفاطميين ، أو بيت فلاح في أقاصي الصعيد ، أو قرية في أحراش إفريقيا ، أو حطام مدينة في قاع المحيط ، أو داخل طائرة ، أو كواليس مسرح استعراضي كبير ، أو مدينة بغداد أيام هارون الرشيد "([1]). ويساعد مهندس الديكور ، مهندس متخصص في الزخارف ، فيشرف على استئجار ، أو صناعة الموبيليا ، وتحف الزينة ، والموبيليا ..وغيرها .

الإكسسوار :

يحتاج الفيلم بالإضافة إلى الديكورات ، إلى الإكسسوارات . والإكسسوار : " هو لفظ يشمل كل الأشياء الشاذة ، والغريبة ، والخارجة عن المألوف مثل " أزياء المحاربين القدماء المعدنية ، مدفع من العقود الوسطى ، أيد مقطوعة ومحفوظة في السبيرتو ، منضدة عمليات بكل معدات الجراحة ، ذراع صناعي ، هيكل عظمي لحيوانات ما قبل التاريخ "([2]). ويقدم مشرف (الإكسيسواريست) ، ومساعدوه لجلب الاحتياجات ، سواء من مخازن الأدوات التابعة للإستديو ، أو البحث عنها في دكاكين العاديات ، والتناص ، أو أن يقوموا بتصنيع الأشياء الغير متوفرة .

---

[1] – فنون السينما ، عبد القادر التلمساني ، ص٢٤ .

[2] – فنون السينما ، التلمساني ، ص٢٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب- الإضاءة والألوان

الإضاءة

تعتبر الإضاءة في السينما والتلفزيون من طرق التكوين ، وكما يقول (بيير ليبرون) : " إن الأضواء والظلال لا تؤثر فقط على المواضيع ؛ بل يؤثر كل منهما على الآخر أيضا ، بشكل يكمل المؤثر الإجمالي ، أو يتباين معه ، أو يبرزه ، أو يلطفه "([1]). فبدون إضاءة لا توجد رؤية ، وبدون إضاءة لا توجد صورة . وفي العمل الدرامي فإننا ننظر إلى الإضاءة بمنظورين :

الأول : أنها وسيلة لإظهار الأشياء ، وتمكين الكاميرا من رؤيتها دون توظيفها لأي غرض آخر .

الثاني : أنها وسيلة تأثير درامي ، بحيث يتم تنظيمها ، والتحكم بها لخلق تأثيرات جمالية ، ونفسية درامية لخدمة المعنى في العمل الدرامي المرئي .

" فبعد أن أصبح التصوير فنا أصبح للإضاءة وظيفة أخرى ، وهي ما يعرف الآن باسم الإضاءة الإبداعية ، ويطلق عليها (جون آلتون) تعبير (الرسم بالنور) ، أي أن إضاءة المنظر بالنسبة للسينما والتلفزيون أصبحت بمثابة رسم لوحة فنية باستخدام النور "([1]).

والبحث هنا لا يقدم دراسة مستفيضة حول تقنيات الإضاءة وأدواتها ، وإنما سيهتم بالحديث عن التأثيرات الدرامية لها . " وعليه فلا بد من التدخل في الإضاءة ، واستخدام المرشحات المناسبة كلما لزم الأمر ، وصولا إلى تحقيق هدفهم الفني ، ومع مراعاة خصائص الفيلم الخام المستخدم في كاميرا السينما ، ومعطيات الطبع والتحميض ، وخصائص ومعطيات النظام الإلكتروني المستخدم في التصوير ، والإرسال ، والاستقبال التلفزيوني "([2]).

وينقسم أسلوب استخدام الإضاءة إلى قسمين :

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢١٣ .

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود سامي عطا لله ، ص٩٤ .

[2] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأول : الأسلوب الواقعي ؛ وفيه يراعى فيه الطابع العام للإضاءة ؛ حيث يتم مراعاة إضاءة الأجزاء القريبة من المصدر ، وخفوت الإضاءة على الأجزاء البعيدة ، أو الغير مواجهة للإضاءة ، وما يتبع ذلك من ظلال طبيعية . " وإذا دققنا النظر في صورة من هذا النوع فسنجد بعض الاختلافات الملموسة ، التي لا بد منها لتحقيق جماليات التصوير ، ووضوح مكونات اللقطة ، ولتأكيد العمق والعناية بأوجه الممثلين (الممثلات بنوع خاص) .. وغيرها . ولكن الصورة في مجموعها توهم بالواقعية . ومع ذلك فهناك من صناع الفيلم من يتمسكون تمسكا صارما بمعطيات المصدر الطبيعي للإضاءة .. دون تدخل ، حتى ولو أدى ذلك إلى عدم وضوح بعض مكونات الصورة ، أو نقص في جمالياتها "([1]). وهذا يعتبر تزيدا وفهما سطحيا لمفهوم العمل الدرامي وتقنياته ؛ حيث هناك فارق كبير بين رؤية الكاميرا للأشياء ، وتكيفها مع الاختلاف في درجات الإضاءة ، وبين العين البشرية . لذلك فلا مجال لما يسمى بالواقعية مهما حاولنا ، وما الواقعية التي نتحدث عنها سوى واقعية متوهمة . " والتقنية الضوئية السائدة التي استخدمت في أوائل الأربعينيات (من القرن العشرين) هي (الإضاءة العالية – High key light) ، والتي تكون فيها النسبة بين الإضاءة الرئيسية ، والإضاءة المكلمة نسبة بسيطة . وبالتالي فإن شدة الإضاءة المكلمة تكون كبيرة بدرجة تكفي لتنعيم الظلال الخشنة التي توجدها الإضاءة الرئيسية "([1]).

الثاني : الأسلوب الشكلي ؛ حيث يميل صانع الفيلم إلى عدم التقيد بمصدر الإضاءة ، ويحاول أن يحقق جوا خاصا ، ومزاجا نفسيا معينا ، فيزيد الإضاءة على بعض الأشخاص ، أو أجزاء من الصورة ، ويقللها عن آخرين ، أو يستخدم الظلال ، أو يغير من زوايا الإضاءة واتجاهاتها ، لإضفاء إيحاءات معينة على الوجوه والأشخاص . " على أنه في الحالات التي توغل فيها في الشكلية أو التعبيرية ، فيستحسن أن يأتي ذلك كأسلوب عام في كل العمل ، مع اختلاف النسب بين الأجزاء حسب التأثير ، أو التعبير المطلوب ، حتى لا يصاب المشاهد بصدمة قد تؤثر على مصداقية العمل ، إذا كانت الإضاءة واقعية في جملتها ، ثم نفاجأ بشكلية زائدة في أحد المشاهد أو الفصول "([2]).

وعند استخدامنا للإضاءة الشكلية ، علينا أن نكون حذرين لأنها تلفت النظر إلى نفسها ، ولا بد من وجود مبررات لاستخدامها ، كأن يكون المكان مضاء بالشموع ، أو مصباح الزيت ،

---

[1] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج٢ ، ص٢٣ .

[1] – أفلام ومناهج ، بيل نيكولز ، ج٢ ، ص٢٠٦ .

[2] – دراما الشاشة ، المهندس ، ج٢ ، ص٢٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو ضوء الشمس من خلال كوة ، أو نافذة .. وغيرها . وعلى الكاتب من البداية أن يحاول تحديد طبيعة الإضاءة ، ودرجتها (عالية أو منخفضة) بحسب الموضوع .

ويعتبر (جريفيث) هو رائد وسيد هذا النوع من الإضاءة الدرامية التي تعطي شخصية خاصة لكل مشهد من خلال ترتيب مساحات الضوء والظل ؛ حيث لم يقتصر اهتمام (جريفيث) في أفلامه بالممثلين والديكور فحسب ؛ بل إنه " في أواخر عام ١٩٠٨ – على سبيل المثال – وفي فيلمه (إصلاح مدمن الخمر) بدأ في تجريب الإضاءة التعبيرية ، باستخدام ضوء النيران ، في وقت كانت فيه مصابيح الزئبق الكهربائية جديدة على الصناعة .. لذلك كانت تجارب جريفيث في الإضاءة تجارب ثورية ، لأنه استطاع باستخدام ضوء النيران خلق مساحات من الضوء والظل ، وهو ما حقق نتائج مبهرة في فيلم (عبور بيبا – ١٩٠٩) .. الذي كان أول فيلم تظهر عنه مقالة صحفية في جريدة (نيويورك تايمز)"([1]). وقد استطاع جريفيث أن يعبر عن الأوقات المختلفة للنهار من خلال التحكم بالإضاءة ، وجعلها تحاكي حركة الشمس . وفي فيلمه (خيط القدر – ١٩١٠) أضاء المنظر الداخلي للإرسالية الإسبانية باستخدام حزم من ضوء الشمس . كما لو كانت تمر من خلال فتحات نافذة علوية ، ونفس الطريقة في فيلمه (التعصب) ، في لقطة المهد الذي يتأرجح . " وقد أصبح جريفيث هو سيد هذا النوع من الإضاءة التي تعطي جوا خاصا ، وأسماها (أولفين فيكوف) مصور أفلام (سيسل ب . دي ميل) ، (إضاءة رامبرانت) . والتي تعطي شخصية خاصة لكل مشهد من خلال ترتيب مساحات الضوء والظل "([2]).

وبالطبع فإن الإضاءة وتوزيعاتها تلعب دورا مهما في خلق الجو النفسي لدى المشاهد ، أو استخدامها كمؤشر على أحداث قادمة ، أو اختلال التوازن القادم . كأن نرى الأم مشغولة في أعمال المنزل ، وطفلها يلعب بين الأشجار ، لكننا نلاحظ وجود ظلال داكنة في المكان ، والطفل يخرج من الظل الثقيل إلى الضوء القوي ، ويعود يدخل في الظل ، ويخرج .. وهكذا . مما يشعرنا بأن هناك شيئا غامضا سيحدث للطفل .

وتلعب الظلال دورا مهما في خدمة الهدف الدرامي كما المساحات الضوئية ، فهي تعمل على :

- زيادة الإحساس بالعمق الفراغي (Spatial Depth) في الصورة .

---

[1] – تاريخ السينما الروائية ، ج١، دافيد أ . كوك ، ترجمة أحمد يوسف ، ص٩٢ ، ص٩٣ .

[2] – تاريخ السينما الروائية ، ج١ ، كوك ، ص٩٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- لها تأثير درامي تعبيري في حالات الغموض والخوف .
- تعمل على التكامل مع الإضاءة لتسهم في استكمال القيم الجمالية للموضوع (Aesthetic Value) .

ومن المهم أن نراعي في الإضاءة وقت الحدث ، فالحدث في الصباح يختلف في تأثيره عن ذلك الذي يقع في الغروب ، ومراعاة الليل والنهار لنظم تسلسل الأحداث . وعلى الكاتب ، والمخرج أن يراعي الفروقات بين كل من السينما والتلفزيون في الاعتماد على تأثيرات الإضاءة ؛ حيث أن تباينات الإضاءة في السينما من التونات المتجاورة تبلغ نسب أكبر منها في التلفزيون . كما أن استخدام التلفزيون لأكثر من كاميرا ، في وقت واحد ، وارتفاع تكاليف ذلك ، والحاجة إلى سرعة التنفيذ ، فإن هذا يحد من الاستخدام الأمثل للإضاءة ، ويميل إلى أن تكون إضاءة التلفزيون شمولية وعامة ، وأقل لجوءا إلى عمل التأثير الخاصة . ولأن التلفزيون يميل إلى اللقطات الكبيرة ، فإن هذا يقلل من استخدام التأثيرات الضوئية في المكان ، وإشكاليات العيب الفني في التباين في الصورة التلفزيونية بسبب أجهزة الإرسال والاستقبال ، وينشأ عنها من عيوب في إرسال واستقبال الصورة ، يجعل التلفزيون يميل إلى عدم استخدام الإضاءة المثلى في مكان مشاهدة التلفزيون .

مصادر الإضاءة : وتنقسم مصادر الإضاءة إلى :

١- **مصادر طبيعية :** (الشمس والقمر وضوء النهار) .

٢- **مصادر ضوء كهربائية :** (فلورسنت ، تنجستن ، كوارتز وهالوجين ، أقواس كهربائية ..) .

٣- **مصادر إضاءة غير كهربائية :** (نار ، شموع ، كيروسين ، غاز ، ماغنيسيوم ..) .

وتنقسم إضاءة النهار إلى عدة أقسام ، حيث يكون الضوء مختلفا في درجة حرارته اللونية ، ويظهر فيها التباين ، والنصوع المناسب للتصوير من خلاله وتنقسم فترات الإضاءة خلال النهار إلى :

- فترة الفجر : وتبدأ من زاوية -١٧ إلى زاوية -٧ ، وهي تمتاز بدرجة حرارة لونية عالية ، وتباين ونصوع نخفض ، ولون السماء يميل للأحمر .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- فترة الإضاءة المقننة : من زاوية –٧ إلى +١٣ وهي ذات درجة حرارة لون منخفض ، إضاءة غير كافية ، تباين ونصوع منخفض .

- فترة الإضاءة القياسية : وهي من زاوية +١٣ إلى +٦٠ ، ودرجة حرارتها مناسبة ، وذات تباين ونصوع متوسط .

- فترة الإضاءة القببية : وهي من زاوية +٦٠ إلى +٩٠ ، ودرجة حرارة اللون طبيعية ومناسبة ، وفيها تزداد الظلال .

- فترة الغروب : وهي ذات درجة حرارة لونية منخفضة ، ولون السماء فيها يميل للإحمرار .

أهمية الإضاءة ووظيفتها الفنية :

الإضاءة السينمائية ليست ساكنة ، لأنها يجب أن تنسجم مع حركة الأشياء في داخل إطار الصورة ، وحركة الكاميرا في جميع الأحوال . وتستطيع الإضاءة أن تؤمن وصول التكوين إلى بنية موحدة ، وإظهار معناه ، وتركز الانتباه على التفاصيل الغير هامة في الظل . وهي تعمل على تحريض الطابع الانفعالي للمشهد ، وتساعد على الاستفادة من الممثلين ، والديكور ، والإكسسوارات ، والأزياء بشكل مناسب . ومن أهم فوائد الإضاءة :

- أنها تعمل على إنارة الموضوع ، فهي تلازم عملية التصوير لتوضيح المرئيات على الشاشة ، وإنارة الموضوع ، وتأكيد وجوده بين المرئيات ، ولفت انتباه المشاهد إليه .

- إعطاء القوة التعبيرية ، والجو العام ، والإيحاء بالشعور المطلوب لدى المشاهد . وإكساب الصورة البعد النفسي ، والتأثير المطلوب .

- تحقيق جمال الصورة ، والإيهام بالبعد الثالث ، والعمق للصورة .

- " التعبير عن لون القصة موضوع الفيلم ، فإذا كانت تراجيديا مثلا فإنها تحتاج إلى أنوار ، وظلال متناقضة تماما ، وإذا كانت فكاهية فإنها تحتاج إلى أنوار ناعمة بهيجة "([1]).

---

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطا الله ، ص٩٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهي تحكمها قوانين علمية معقدة لكن ما يهمنا هنا هو تحليلنا للاعتبارات الفنية ، أو الاعتبارات التي تتعلق بوظيفة الإضاءة في دراما الشاشة . " تقوم الإضاءة بالتغيير من المظاهر الخارجية للأشياء في العالم ، وهذا هو مفتاح وظيفتها الفنية ، وما يراه الإنسان في الظلام أثناء الليل لا يكون بنفس مواصفاته كما يراه في وضح النهار . ومثال على ذلك ؛ فإن البومة ستبدو شريرة في الليل ، لكن وديعة في النهار . والفتاة التي يبدو وجهها جميلا في ضوء القمر ، سنلاحظ أنها تضع مساحيق عديدة بعد الظهر "([1]).

والاختلاف الملموس للمرئيات في الضوء يمكن أن يتم إدراكه حسيا ، أو نفسيا . فالأطفال يخافون الظلام لأن الظلام يرتبط في ذهننا بالخوف ، والغموض ، والسرية . في حين يرتبط المرح والانطلاق بضوء الشمس ، والملائكة تسبح وسط ضوء سماوي ، والشياطين كأنها تسكن ظلال الجحيم . فهناك علاقة قوية بين الضوء ، والحالة النفسية . ونجد مثالا على العلاقة التقليدية – في السينما – بين الإضاءة ، والحالة النفسية ، ففي فيلم (حب جين ناي) والذي أخرجه (ج . ى بابست عام ١٩٢٧) ؛ حيث أجبرت الظروف الحبيبين على الفراق ، فتلبدت السماء بالغيوم ، وهطل المطر ، ولكن عندما عادا والتقيا في باريس كانت السماء صافية ، والشمس مشرقة . " وبشكل عام ، تستخدم الإضاءة القاتمة للتراجيديا أو الدراما ، والإضاءة المشرقة (الدرجة العالية) عندما يسعى المشهد إلى إعطاء انطباع دافئ مشمس ، بأسلوب انفعالي متفائل "([1]). ويمكن بواسطة الإضاءة أن تقوم بتغيير خصائص الوجه إلى درجة فائقة . فالإضاءة من الأعلى يمكن أن تضفي على المشهد طابع روحاني ، وإعطاءه شكلا مهيبا ملائكيا . أما الإضاءة من أسفل ، فتعطي إحساسا بالقلق ، وتعطي مظهرا شريرا . أما الجانبية فتعطي بروزا ، وصلابة للوجه ، وتدل على شخصية غامضة ، نصف صالحة ، ونصف شريرة . والإضاءة الأمامية تقلل من العيوب ، وتلطف الأشياء ، وتجعل الوجه أكثر جمالا ، لكنها تفقد الشخصية خصائصها . في حين الخلفية تضفي صفة مثالية على الموضوع ، وتمنحه رقة وقداسة .

ويمكن للإضاءة المستخدمة بشكل صحيح أن تعطي إحساسا قويا بالعمق . فالإضاءة في السينما والتلفزيون : هي وسيلة اصطناعية ؛ حيث يتم تصوير ثلثي الفيلم في الإستديو بإضاءة اصطناعية ، حتى في الخارج يتم اللجوء لاستخدام العواكس ، ونظرا لعدم قدرة الكاميرا على الرؤية مثل العين البشرية ، لأنها بحاجة إلى إضاءة كافية بشكل كبير لجعل التصوير واضحا ،

---

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٤١ ، ص١٤٢ .

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢١٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جعل للإضاءة أهمية خاصة ، وذلك من الناحيتين الفنية والدرامية . " ويجب على المخرج أن يجعل درجات الضوء في الفيلم تتناسب مع الحالة النفسية التي يريد خلقها . وهذا مبدأ أساسي في فن الفيلم ، ويتم استخدام درجات الضوء ذات البريق الحاد ، وتعرف فنيا باسم (المفتاح العالي) للضوء ليتم بها التعبير عن المواقف التي تتناسب مع الجو الكوميدي ، والموضوعات الخفيفة ، ويجري استخدام درجات الضوء الخافتة ، وتعرف فنيا باسم (مفتاح الضوء المنخفض) ليتم بها التعبير من مواقف الرعب ، والعاطفة ، والمأساة "([1]). وهناك بعض الأفلام تقوم على استخدام وجهة نظر خاصة ، وتستخدم درجة واحدة من الضوء . فنراها تستخدم الإضاءة الخافتة في كل الفيلم ، كما في فيلم (المخبر – جون فورد – ١٩٣٥) وفيلم (يوم الغضب – كارل درابر – ١٩٤٦) .. وغيرها .ولكن هذا الاستخدام أحيانا قد يخلق الملل لدى المشاهد لذلك على المخرج أن يتعامل مع ذلك بحذر ، وحين يقتضي ذلك موضوع الفيلم . لكن بوجه عام فإن استخدام المخرج للإضاءة ، يتم بأسلوب التبديل والتغيير بين درجات الضوء في مختلف اللقطات تبعا للجو العام للفيلم . وهذا ما يساعد في خلق التعبير العاطفي القوي في الفيلم .

" ويتم استخدام الإضاءة أيضا بطريقة تشكيلية في الفيلم لتحدد أو تبرز ملامح الشخصيات ، ففي فيلم (حب جين ناي) .. عندما تفترق الحبيبة عن حبيبها ، فتقف أمامه والمطر يبلل وجهها وتساعد الإضاءة على إظهار جمال قسمات وجهها الرقيقة ، وخصلات شعرها الحريري ، وعينيها يملؤها الحب ، ونعومة خديها .. وهي لم تظهر بهذا الجمال في مشهد آخر في الفيلم "([1]). فاستخدام الإضاءة هنا لإظهار جمال الفتاة يؤدي إلى الشعور بعقدة الألم لفراق الحبيبين . ومن المتعارف عليه – كذلك – أنه باستخدام نوع ، وطبيعة الإضاءة المناسبة على الصورة ، يمكن أن تغير من ملامح وجه الإنسان ، فيمكن استخدامها لإخفاء عيوب الجلد ، أو تخفيف البروز الظاهر للفك ، أو إضافة الامتلاء للفم الرفيع ، أو حتى تنعيم الشعر ، وإظهار النجم ، أو النجمة أكثر جمالا وأناقة مما عليه في الواقع . وبواسطة مصابيح الإضاءة يمكن كذلك تكوين الشكل ، والبناء الداخلي لجو الفيلم ، وتستخدم كذلك كوسيلة لجذب انتباه المتفرج ، وإلى كل ما له مغزى في كل لقطة .

والأهم بالنسبة لاستخدامات الإضاءة ، أننا يمكن أن نستخدمها باعتبارها شكل لنموذج تشكيلي له قواعده ، وقوانينه الخاصة ، " يعرض المفاهيم بوضوح تماما مثل الأشياء ، أو

---

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٤٣ .

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٤٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأشخاص ، وهذا تعبير من أقوى استخدامات الإضاءة في الفيلم . ومثال ذلك في فيلم (حب جين ناي) .. عندما تقابل (جابرييل) الفتاة الضريرة ابن عمها (جين) اندفعت إليه ، وهي تمد ذراعيها لتتحسس وجهه كما يفعل العميان .. بالمثل في فيلم (ملك الملوك) الذي أخرجه (سيسيل دي ميل – ١٩٢٧) ، عندما نشاهد المسيح أول مرة ووجهه يشع ضوءا بقوة تعمي الأبصار "([1]). فهنا استخدم هذا الضوء القوي المشع لوجه المسيح ، ليعبر على أن المسيح هو منبع الضوء .

وفي أحيان كثيرة يتم استخدام الإضاءة بطريقة رمزية ، كاستخدام الإضاءة بقوة شديدة فوق كتفي شخص متهدلين ، وظهره منحنٍ لتعبر عن اليأس ، والاستسلام كما حصل في فيلم (المدينة) من إخراج (توماس انس– ١٩١٦) ، حين أحنى الفاشستي الوحيد في البرلمان رأسه في يأس بعد موافقة حلفائه بالإجماع على إعلان الحرب فظهر الضوء بشدة على كتفيه ، ليؤكد حالة اليأس التي هو فيها . وبالإجمال يمكن القول أن الإضاءة يمكن استخدامها بصور تعبيرية لا متناهية لخدمة الهدف الدرامي في العمل الفني ، ولكن الأساس في ذلك يعود لذكاء المخرج ، وخياله الخصيب . ويمكن التحكم بصفات الإضاءة من خلال : مصدرها ، وشدتها ، ونوعها (ناعمة أو خشنة) ، ولا يهمنا كثيرا معرفة نوع المصابيح (فلوريسنت أم تنجستن ..) إنما يهمنا معرفة مدى تأثيرها من حيث الاتجاه والشدة والنصوع .

أنواع الإضاءة وأقسامها :

" لتصوير شخصية من موضع بسيط وأساسي ومضاء لآلة تصوير ، يتطلب الأمر ثلاثة أنواع مختلفة من الإضاءة يسميها المصورون : (الإضاءة الرئيسية – key light) ، و(الإضاءة المكلمة – Fill light) ، و(الإضاءة الخلفية – Back light) "([1]). ويمكن تقسيم الإضاءة بحسب هذا المفهوم إلى :

أولا : إضاءة الأشخاص : وهي أنواع منها :

- إضاءة رئيسية (Key Light) أو مركزة (Spot Light): وهي إضاءة موجهة بصورة مباشرة ، وهي المصدر الأساسي للإنارة ، وهي تعمل على إبراز الأشياء ،

---

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص١٤٧ .

[1] – أفلام ومناهج ، بيل نيكولز ، ج٢ ، ص٢٠٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتزود كل المساحات بالضوء . وهي تظهر بشكل بقع ضوئية مستديرة ، وهي شديدة التباين ، وظلالها قوية ، ويمكن التحكم في مصابيحها .

- إضاءة خلفية (Back Light) : وهي توضع خلف الموضوع ، وتصوب نحو رأس الشخصية ؛ بحيث تضفي نوعا من البريق على الشعر ، وتعمل على فصل الموضوع عن الخلفية ، لتحقيق العمق .

- إضاءة مساعدة أو تكميلية (Fill Light) أو موزعة غير مركزة : وهي تستعمل لملء مساحات الظلال الناتجة عن الإضاءات الأخرى ، وهي ناعمة ومنتشرة ، وأقل شدة من غيرها . وتتم بواسطة كشافات عاكسة ، تؤدي إلى تباين أقل ، وتسهم في إظهار منطقة وسط بين الإضاءة الشديدة ، ومنطقة الظلال .

- إضاءة غير مباشرة : وتستخدم في حالة الرغبة في خلق تأثير فني خاص ؛ بحيث توجه الإضاءة إلى عاكس (ورقي أو قماشي أبيض أو لوح فضي) ، ثم تسقط على الجسم ، وهي تستخدم كمساعدة لإضاءة أخرى .

- الإضاءة الغير مؤدية إلى ظلال : " وذلك عن طريق استخدام مصدر ضوئي يبعث أشعة منتشرة ، وتكون المساحة التي ينبعث منها الضوء مساحة كبيرة ، وحين التصوير بمصادر الضوء الصناعي توضع مصادر الضوء عادة بشكل حلقي حول عدسة التصوير نفسها ، وتكون موجهة نحو الموضوع المطلوب تصويره "([1]). وفي النهار تلعب الغيوم دورا مهما في انتشار ضوء الشمس ، وعدم تكون الظلال ، وهذه الإضاءة تقلل من تجاعيد الوجه ، وتعمل على تجلية مناطق الظلال .

- إضاءة التحكم في التباين (Contrast Control Light) : وهي تستخدم لتوضيح التباين بين الألوان والمحافظة على عدم اندماج الألوان المتقاربة .

- إضاءة مؤخرة الصورة (Back Light) : وهي تساعد على خلق مساحات ضوئية تفصل المساحات القاتمة وتوضح معالمها في خلفية الصورة .

- خلفية جانبية (Side or Rim Light) : وهي أقل ارتفاعا من الإضاءة الخلفية ، وتستخدم لإظهار لطشات إضاءة على جانبي الشعر والصدغ .

---

[1] – فن التصوير ، عبد السلام شحادة ، ص٩٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- إضاءة الملابس (Clothes Light) : وتستعمل للإبراز اللون الحقيقي للملابس ، وتوضيح الألوان الغامقة منها وبالأخص درجات الرمادي .

- إضاءة العين (Eye Light) : وتستخدم لإظهار بريق العين ، والقضاء على ظاهرة العين الحمراء الناتجة عن ضعف الإضاءة ، وتكون من مصدر ضوئي صغير للغاية قريب من عدسة الكاميرا .

ثانيا : إضاءة الديكور والحركة : تتم إضاءة الديكورات ، وبالأخص في التصوير الداخلي – الإستديو – بواسطة أربع مجموعات من الإضاءة (وهي تقريبا نفس إضاءة الأشخاص) وهي كما يذكرها (رالف ستيفنسون ، وجان دوبري) في كتابهم (السينما فنا)([1]) كالتالي :

١– لمبات الوجه : وهي لمبات يسهل ضبطها ، وهي تعطي الجزء الأكبر من الإضاءة .

٢– إضاءة المكان أو المحيط : وهي إضاءة تكميلية لتخفيف حدة الظلال القاتمة ، وتستخدم كذلك لتحديد الجو الخاص لكل ديكور .

٣– الإضاءة الخلفية : وهي لمبات تستخدم لإعطاء التجسيد اللازم للصورة ، ليتم فصل الممثلين عن الديكور .

٤– المؤثرات الضوئية : وهي تشبه ماكياج النماذج المركبة ، فهي تبدل ملامح وجه الممثل ، وتغير مظهر الديكور ، أو الجو العام للمشهد .

وأما في التصوير الخارجي ، فيتم استعمال عاكسات ضوئية بيضاء ، أو استخدام لمبات لتعويض النقص في الإضاءة ، وهي (بانوهات) من الخشب تغطى بصفائح من القصدير ، أو الألمونيوم ، أو تطلى باللون الأبيض . ويمكن للمصور أن يزاوج بين الإضاءة الطبيعية والصناعية . وأما في الليل فيستخدم الإضاءة الصناعية .

والإضاءة الصناعية تساعد على خلق (الجو) ، وإبراز تعبيرات الوجه ، ويقول المصور السينمائي الفرنسي (هنري ديكاي) عن الإضاءة أثناء حركة الممثلين : " يجب أن تعد

[1] – انظر : السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٧ ، ص٢٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإضاءة – بطبيعة الحال – تبعا لحركة الكاميرا والممثلين .. إنها تخلق باستمرار مناطق من الظل والنور "([1]).

ويتم توزيع الإضاءات بحسب رغبتنا ، وحاجتنا للحصول على صورة فنية ، فيمكن توزيعها من ناحية واحدة وبظل ، أو من كل النواحي بدون ظلال ، أو من الأعلى ، أو من الخلف .. وهكذا .

أجهزة الإضاءة : يعتبر توزيع الإضاءة من أهم أسباب نجاح الصورة ، ولذلك عند التصوير داخل الإستديو نستخدم إضاءات من جهات مختلفة ، وبدرجات حرارة متنوعة ؛ بحسب نوع مصدر الضوء ، ونوع الأجهزة المستخدمة ، وهي كثيرة منها :

- أجهزة الفوتوفلود : وهي تستخدم لإعطاء إضاءة خاصة للظلال ، وقوة اللمبة فيها ٥٠٠ كلفن (وحدة قياس الإضاءة) ، ومنها أنواع أخرى قوية تستخدم للإضاءة العامة .
- أجهزة السبوت : وهي تعطي إضاءة عالية وقوية ، وتحوي على لمبات الكوارتز والهالوجين ، وهي تستخدم للإضاءة العامة ، وللإضاءة من أعلى .
- أجهزة التنجستين – هالوجين : وهي تستخدم للتصوير الداخلي والخارجي ، ودرجة حرارتها عالية ، وإضاءتها قوية جدا .
- المصباح القوسي الضخم (بروت – Brute) :وهو مصباح قوسي كربوني ضخم " يستخدم في الإضاءة السينمائية عادة وتبلغ قوته ٢٢٥ أمبير، ويعرف في اللغة الدرجة باسم (البروت أو الوحش) "([1]).

---

[1] – فنون السينما (مختارات مترجمة) ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، ص٣٠ .

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطا الله ، ص١٦٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الألوان

منذ فجر التاريخ استخدم الإنسان الألوان في كافة مناحي الحياة ، ورسم بها رسومه الأولى على جدران الكهوف والمعابد ، واستخدامها في عبادته بشكل رمزي حين طلى الإنسان البدائي – ولا زال – وجهه وجسمه بألوان مختلفة بحسب الحدث ، في الفرح والموت والتقرب للآلهة والحرب .. وغيرها . بل إن بعض الشعوب – كالهنود – كرست لها أعيادا خاصة بالألوان كرمز للتطهر من الذنوب ، وجلب الخير ، وفي التراث المصري القديم " نجد للألوان دلالات غاية في الوضوح ، فارتبط اللون (النيلي) بكل ما هو حزين ، وبالذات طقوس الموت ، والأحمر بالشر والنار ، والأخضر بالحياة الهنيئة ، والجنة والخلود ، والأزرق (لون الجعران) بالحفظ والكينونة ، والرسوخ والسرية .. وهكذا حتى الآن فإن رداء السواد يكلل الحزن عندنا ، ونجد في شمال إفريقيا عكس ذلك ، حيث يلبس الرداء الأبيض تعبيرا عن الحزن "([1]). وتختلف ترتيبات الألوان من شعب إلى آخر بحسب المعتقد ، والعادات ، والبيئة المحيطة .

ومن المفارقات العجيبة أنه بالرغم من عدم وجود نظريات محددة بخصوص اللون ، وأن اللون ونظرياته لا زالت تشكل متاهة كبيرة ، إلا أن اللون يعتبر أحد أقوى العوامل المؤثرة في صناعة السينما . فيكفي أن نشير إلى تسميته وأنواعه ، لنجد كم نحن عاجزون إلى الآن عن تسمية الألوان ، فعلى الرغم من أن اشتقاقاته وصلت إلى الآلاف ، إلا أننا إلى الآن لم نستطع تسمية إلا بعض مئات منها فنجد أن : جمعية الألوان البريطانية استطاعت في (قاموس الألوان) الذي حددته أن تسمي ٣٧٨ لونا . وفي قاموس (وبستر) حدد ٢٦٧ لونا . أما في (قاموس الألوان عند العرب) والذي أعده (عبد الحميد إبراهيم) فقد حدد ٤٨٩ لونا . في حين أن (كاتلوجات) الألوان استطاعت أن تجمع حوالي ٧٠٠٠ لون مختلف . والبحث هنا لا يستطيع أن يتعرض لنظرية اللون بتفاصيلها ، وينصح القارئ المختص إلى الرجوع إلى المراجع المختصة التي اهتمت بذلك ، ويكتفي أن يشير هنا إلى التوظيف الدرامي ، والتأثيرات النفسية في صناعة السينما . ويذهب (كاندنسكي) في كتابه (فيما يخص الروماني في الفن والتصوير) إلى أن : " البنية الشكلية تنبثق من ترددات المشاعر الدفينة التي تتجاوز الكلمات . كما تعتبر الموسيقى عن هذا الرنين الداخلي . أما في التمثيل المرئي فيلعب اللون دورا مماثلا ، حيث يوحي للمتلقي بانطباع صرف يتلقاه عبر البصر ، ثم ينمو ليتحول تباعا إلى مشاعر أكثر

[1] – اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية ، سعيد شيمي ، ص٣٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعقيدا . فيغدو سلسلة من التجارب النفسية التي تحول اللون إلى تجربة حسية . ويوحي هذا الانطباع النفسي بترددات روحية تؤكد ما عليه الوجود في الحياة "([1]).

ويعتبر اللون واحد من أهم مظاهر الفيلم الخارجية ، وإن كانت السينما قد بدأت بالأسود والأبيض ؛ إلا أنها ظلت تسعى جاهدة عبر الأبحاث والاختراعات ، إلى أن استطاعت أن تظهر اللون بمسحات خفيفة من اللون الأزرق لأيام الصيف ، أو الأخضر للطبيعة ، أو الأحمر للنيران وجرائم القتل ، والبنفسجي للمشاهد الليلية والمواقف الرومانسية . وقد بدأت السينما منذ بدايتها وبعد أن نجحت في إدخال الصوت إلى الشريط السينمائي بدأت بمحاولات أخري لإدخال اللون ومحاولة توظيف اللون لخدمة الهدف الدرامي ، والبعد الجمالي للفيلم ؛ حيث رأينا كيف حاول (جورج ميليس) تلوين الكادر لقطة لقطة ، حيث قام بتوظيف سيدات يعملن على التلوين اليدوي في استوديوهات (مونتريبه) ، وكيف فعل (جريفيث) في مولد أمة ؛ حيث صبغ الصورة بعدة ألوان متتالية تعبيرا عن معنى الحدث ، فاستخدم الأزرق والأحمر والأصفر الكهرماني والأخضر ، بحسب نسق الأحداث . " كما أن إديسون كان يقوم على نحو منظم بصبغ بعض أجزاء أفلامه ، على نحو ما نرى في مشهد انفجار البارود ، في فيلم (سرقة القطار الكبرى – ١٩٠٣) ، ومن إخراج (بورتر) .. وعندما أصبح من الضروري في عام ١٩٠٥ ، أن يزيد طول الأفلام اخترع (شارل باتيه) طريقة آلية تدعى (باتيه كلر) .. وهي طريقة تعتمد على ألواح مثقوبة بطريقة (الاستنسل) لإتاحة التلوين بطريقة آلية على كل كادر .. وكان لدى إخوان باتيه ما يزيد على خمسمائة عاملة في مصنع التلوين بطريقة الاستنسل "([1]). وأما في أمريكا – مع عام ١٩١٦ – فكانت هناك طريقة أخرى للتلوين ؛ عرفت باسم (هاند شيجل) ، وهي تعتمد على استخدام لوح محفور بطريقة (الليثوجرافيا) ، وهذه أتاحت التلوين بثلاثة ألوان بطريقة آلية ، وقد استخدمت في أفلام مثل (جوان – المرأة) من إخراج (سيسل دي ميل – ١٩١٧) ، وفيلم (الجشع) من إخراج (أريك ستروهايم – ١٩٢٤) .. وغيرها . ثم تطورت بعد ذلك طرق الصبغ والتلوين ، وانتشرت حتى وصلت إلى ما عرف بطريقة (الكينيما كلر – ١٩١٠) ، والتي أعطت مدى واسعا للألوان بالجمع بين الألوان الأحمر والأخضر ، والحصول على بقية الألوان . وكان من أكثر أفلام هذه النوعية من التلوين نجاحا وإبهارا ، فيلم (حفل هندي في دلهي – ١٩١٢) ، وكان مدة عرضه ساعتين

---

[1] – التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب ، ماري تريز عبد المسيح، ص١٦٥

[1] – تاريخ السينما الروائية ، كوك ، ج١ ، ص٣٢٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونصف ، ولكن من الأفلام التي استخدمت هذه الطريقة لم يبق إلا فيلم وحيد هو (القرصان الأسود) .

مع بداية العشرينيات بدأ العمل بنظام (التكنيكلر) بالاعتماد على طريقة طرح لونين من اللون الأبيض ، بعكس الكينيما كلر ، وكان أول أفلام هذه الطريقة هو فيلم (ضريبة البحر) للمخرج (شيستر فرانكلين – ١٩٢٢) . ثم مع بداية عام ١٩٣٢ ، طورت شركة (تكنيكلر) نظاما جديدا للتلوين يعتمد على استخدام الألوان الأساسية الثلاثة ، والتي استخدمت في فيلم (ذهب مع الريح) من إخراج (فيكتور فليمنج – ١٩٣٩) . " ومنذ ذلك الحين ترسخت أقدام الفيلم الملون تجاريا ، كما تطورت طرق مختلفة أخرى ، مثل : (أغفاكلور ، وفيرانياكلور ، ودوفايكلور ، وسوفكلور .. وغيرها "([1]). وهذا تطور بالتزامن مع الصورة الفوتوغرافية الثابتة . وفي الوقت نفسه كانت تجري التحسينات في الجوانب التقنية من حيث العدسات ، والإضاءة ، والفيلم الخام . وكانت مقدرة السينما على إعطاء قيم لونية متدرجة كبيرة ودقيقة ، وأصبحت الظلال المتوسطة بين الأسود والأبيض أكثر غنى وبراعة ؛ بل صارت السينما تبدع سيمفونيات من التوزيع الضوئي مما شكل انتصارا من أعظم انتصارات الفن الناشئ . والفيلم الملون مع بداية ظهوره في أواخر الثلاثينيات لم يستطع أن يقضي على الفيلم الأسود والأبيض نهائيا ، وظل الفيلم الأسود والأبيض رغم التقدم في الألوان على شعبيته المعهودة ، لأنه يمكن المخرج من إحراز شكلية الصورة وأسلوبها . ولكن ذلك لم يمنع من أن دخول الألوان إلى السينما قد فتح مرحلة جديدة في تاريخها . وترسخ ذلك مع وصول تقنية الألوان إلى دقة كبيرة ، واستطاعت أن تضيف شكلا جديدا من الغنى الفني إلى الشاشة ؛ على الرغم من وعينا الكامل أن ألوان السينما المستخدمة لم تصل إل أن تعرض الواقع اللوني على حقيقته .

" ولا يستطيع أي نظام من أنظمة الألوان المستخدمة أن يعرض مجال ألوان الطيف بدقة كاملة ، فالنظام الذي يقترب من مجال مشتقات الأحمر يعرض مشتقات الأزرق بصورة سيئة ، كما لا يستطيع نظام آخر تقديم ظلال الأخضر والأصفر تماما . كذلك لن يكون النظام الأكثر دقة هو الأكثر جمالا بالضرورة ، وفي الواقع ؛ ربما يكون العكس صحيحا "([1]). وحتى لو استطاعت الأنظمة الحديثة الوصول إلى درجات اللون الصحيحة في النسخة النهائية للفيلم ؛ إلا أن ذلك لن يكون حاصلا على الشاشة في الأشرطة المنسوخة ، ولا على شاشات التلفزيون في البيوت ، والتي يختلف ضبط ألوانها من جهاز إلى آخر . وكما تتآلف العناصر المختلفة من

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص١٩٨ .

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٠٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تصوير ، وإضاءة ، وديكور ، وتأطير .. وغيرها لتشكل مؤثرا جماليا لدى المشاهد ، كذلك الأمر مع اللون إذا أحسن استخدامه . فقيمة اللون لا تكمن في التطابق الواقعي للون الطبيعي ، وإنما تكمن قيمته في التعبير الإنساني والفني ، والرؤية الدرامية التي يوصلها هذا اللون . كما نرى في الأفلام الموسيقية ، واستخدام الألوان فيها بصورة متكررة ومؤثرة ؛ حيث يتطلب الفيلم الموسيقي بهجة الألوان بسبب أنه شكل مصطنع من أشكال الفيلم . وقد شكل اللون عنصرا مهما من عناصر الجذب ، والإثارة لهذه النوعية من الأفلام . ونجد مثل هذا التأثير للألوان في الأفلام الكوميدية ، أو الرومانسية الخفيفة . كما يستخدم اللون كذلك في الأعمال التاريخية المتسمة بالفخامة . " والألوان في العديد من الأفلام اليابانية بالغة الروعة ، ومثال عليها : فيلم (كينوغاسا – بوابة الجحيم) ، كما كان المخرجون اليابانيون ناجحين بشكل خاص في استخدام الألوان لإضفاء الجو الرومانسي ، والبطولي في اليابان القديمة ، كذلك تبدو الألوان ملائمة في أفلام مثل : (الطاحونة الحمراء – لجون هوستون) عن حياة (تولوز لوتريك) ، و(شهوة الحياة – لمينيلي) عن حياة (فان غوخ) لأنها تقرب الفيلم من عالم الرسام "([1]). كما تلعب الألوان عنصرا مهما ، وأساسيا في أفلام الرسوم المتحركة . وقد لجأت العديد من الأفلام إلى مزج المشاهد الملونة بمشاهد أخرى أسود وأبيض ، وذلك لتخفيف التأثير المفرط للألوان ، ولإبراز صفة أهمية معينة في المشهد الملون .

استخدامات اللون سينمائيا :

يمكن تلخيص استخدامات اللون في السينما بشكل أساسي ، وكما يوردها المصور (سعيد شيمي) في كتابه (اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية)([2]) كالآتي :

١- تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية كما هي في الواقع ، دون تدخل من المصور أو صانع الفيلم ، كما في الأفلام الوثائقية .

٢- تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية ، ولكن بتدخل من صانعي الفيلم ، وهي قريبة للأولى ، ولكن هنا يتدخل المصور ، أو منسق المناظر في اختيار أو تبديل ألوان معينة تلائم التناسق اللوني ، أو الزمني ، أو المكاني ، أو النفسي ، وهي تدخل قليل وبسيط .

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٠٦ .

[2] – انظر : اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية ، سعيد شيمي ، من ص٣٨– ص٤٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣- استعمال انطباعي تأثيري ، وهذا الاستعمال منتشر بكثرة في السينما ؛ حيث تستغل القيم اللونية المتعارف عليها عبر تاريخ البشرية بالمفهوم الانطباعي للألوان ، وارتباطها مثلا بالخير ، أو الشر ، والحياة العامة . ويكون التطبيق مباشرا ، كاستخدام الألوان الدافئة والحمراء في أحاسيس ومضامين السخونة والدفء ، والحرارة والدم ، والحب والجنس الشهواني ، والحرائق .. وهكذا . والألوان الباردة والزرقاء في أحاسيس البرد ، والموت ، والصمت ، والألم ، والليل والغربة ، والانكسار ، وخلافه . ويكون هذا إما عن طريق صبغ الصورة بالكامل بلون ما ، أو تشكيل مفردات الإضاءة والمكان والإكسسوارات بمسحة مسيطرة من اللون ، كما في فيلم (رجل وامرأة ، إخراج كلود ليلوش) . وهذا أبسط تدخل لوني يمكن أن نلاحظه في الأفلام الروائية ، وبكثرة .

٤- استعمال نفسي سيكولوجي للون ؛ حيث يطوع اللون مع الحدث الدرامي ، بحيث يصبح أكثر حركة ، ولا يمكن الاستغناء عنه لأنه جزء أساسي مكمل للأحداث ، حيث إن تطور الدراما في الفيلم يحتاجه ، وليس إضافة زيادة التأثير والانطباع ، ولكن يبقى هنا هدف مستقل لا يرتبط بمفهوم اللون فقط ، ولكن بحالة الموقف ، والشخصية الدرامية اللحظية في الفيلم ، وليس شرطا بأن يكون اللون بمفهومه المتوارث ، بل ربما يكون له مفهوم آخر ، أو مفاهيم يأخذها من تطورات الأحداث ، وربما كان مناقضا لها ، ولكنه يخدم هدف الفيلم والدراما به في النهاية .

٥- اللون كهدف جمالي ، فعلى الرغم من أن كل استعمالات الألوان في الفيلم السينمائي تتجه أو تبحث عن الجمالية بشكلها العام ، إلا أن الهدف هنا يكون وحيدا ومسيطرا ، ويشد الألباب والأبصار ، ويكون الإبهار هو أسمى أهدافه ، ويكثر ذلك بالذات في تصوير وإخراج واستخدام الألوان في الأفلام الغنائية والاستعراضية .

٦- اللون كهدف شاعري : إذا كان الشعر هو موسيقى المعنى ، والوزن اللفظي الجميل ، فإن السينما استعارت ذلك ، وبدأت من خلال أدواتها الخاصة بترجمة الموسيقى الشعرية إلى جمل ضوئية من استعمالات تنغيم الصورة ، وتحميلها بتلك الشفافية ، وتلك الألوان الشاحبة .. وأصبحت أكثر طوعا إلى أنواع من النورانية المرئية للألوان المتشبعة أكثر باللون الأبيض ، وتحمل الصورة تلك الغلالة الجمالية بكل سلاسة . ومن أفضل وأكثر الأفلام ملائمة لهذه النوعية ، النوع الرومانسي ، كما في فيلم (أحاسيس ومشاعر) للمخرج (أنج لي) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٧- هدف خيالي (فنتازي – Fantasy) ويكون للون هنا وضع غير مسبوق وغير محدد ؛ حيث يصبح استعمال اللون أو الألوان مفتوحا بشكل متسع للخيال الخصب لفناني الفيلم ، وبهذا سنحصل على صورة غريبة ، وبعيدة تماما عن المفهوم الواقعي للألوان . وبذلك يمكن أن نقول إنه هدف حر لا حدود لاستعمالاته . وتحمل أفلام الخيال والفضاء والمستقبليات كثيرا من قيم هذا الهدف ، وربما أهم الأفلام التي استعملت هذا الأسلوب بطريقة مبتكرة فيلم (ديك تراسي) لفنان الصورة المصور (فيتوريو ستورادو) ومن إخراج المخرج والممثل الأمريكي (وارن بيتي) .

٨- تأثير زمني تاريخي : مع التقدم في صناعة حساسية الأفلام ، ووسائل الإضاءة ، وتكنولوجيا المعامل ، أمكن للمصور المبدع ، أن يصل إلى إعطاء الأفلام التي تدور في أزمنة ماضية ذلك المذاق ، والنكهة التاريخية القديمة في الصورة السينمائية ؛ حيث يلعب الضوء واللون بها الجانب الأكبر لإعطاء الإحساس بالزمن الماضي . فلم يعد مقبولا أن نجد فيلم يدور أيام الفراعنة ، أو حتى في أواخر القرن التاسع عشر قبل استعمال الكهرباء ، ونستشعر الصورة مضاءة وملونة (كما في بعض المسلسلات التاريخية) .

فالمصور الجيد يهتم بإعطاء هذا البعد الزمني في صورته بصريا ؛ بحيث نصدق ونعي أن هذه إضاءة شموع دافئة ذات مسحة برتقالية ، أو تلك إضاءة قناديل الزيت .. أو نافذة تحمل زجاجا ملونا معشقا . وكمثال رائع على استعمال هذا الأسلوب ؛ الفيلم البريطاني (إليزابيث – ١٩٩٩) وهو من إخراج البريطاني الهندي (شيكار كابور) وتصوير (ريم أديناراسين) .

اتجاهات التعامل مع اللون : هناك ثلاثة اتجاهات أساسية للتعامل مع اللون هي :

١- **الاتجاه الواقعي :** وهو أن نري اللون على طبيعته كما تراه العين ، وهنا علينا أن نعي أن اللون الواقعي كما تراه العين لا يمكن تحقيقه في السينما والتلفزيون على الإطلاق ، ولكن المسألة تقريبية ، ولذلك نحن نكتفي بمحاولة مشابهة أو مشاكلة الواقع .

٢- **البعد الجمالي أو الزخرفي :** " وهو أمر يخضع للذوق المسيطر على العمل سواء أكان للمخرج ، أو مدير التصوير ، أو مصمم المناظر ، أو لهم ولغيرهم مجتمعين .. وقد يميل البعض إلى استخدام درجات اللون الواحد ، أو الألوان المكملة أو المتممة .. وقد يستخدم ما يسمى (بالثالوث – Triad) أي مجموعة ثلاثية ألوان الموجودة عند رؤوس مثلث متساوي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأضلاع تقع رؤوسه على محيط دائرة الألوان ، إلى غير ذلك من الاختيارات التي تحقق الانسجام اللوني "([1]). ولكن في كل الأحوال علينا أن نراعي بوجه خاص المعالجة البصرية لجسد الأنثى ، في الملابس والماكياج ، وأن نراعي أن يكون التوزيع اللوني يساعد في إبراز جمالها ما لم يعيق ذلك الهدف الدرامي ، أو الفني .

٣- **التعبير الدرامي الانفعالي** : وهو ارتباط اللون بمعنى ، أو انفعال معين . للتأثير على المشاهد ، وخلق الجو النفسي الخاص بالموقف الدرامي . " يمكن استخدام الألوان بشكل مؤثر انفعالي رمزي أو درامي ، إما في مشهد منفرد ، أو للمساعدة في إضفاء طابع معين للفيلم بكامله ، وقد قال (أيزنشتاين) : إن علينا التفكير بمعنى اللون "([1]). وهذا البعد يشكل أهمية خاصة في التعامل مع الألوان ؛ حتى أننا نجد أن شركات الإنتاج ، والمخرجين يتعاملون مع مستشارين خاصين للون ليتم عرض السيناريو عليهم لتحديد معالم التصميم اللوني للفيلم ، وذلك كأمثال (ناتلي كالموس) مستشارة (التكنيكولور) ، والتي كانت تتحكم في التصميم اللوني لكل الأفلام التي تصور بهذا النظام ، والتي كانت تمزج ما بين الواقعية والفن ، أو التأثير الجمالي للون ، فتقول : " عندما نتلقى سيناريو فيلم جديد فنحن نحلل بعناية كل فصل ، أو مشهد فيه ، كي نحقق من المزاج النفسي أو الانفعالي السائد الذي يجب أن يعبر عنه ، وبمجرد تقرير الأمر فإننا نخطط لاستعمال اللون ، أو مجموعة الألوان المناسبة التي توحي بهذا المزاج ، وبذلك نلائم اللون للمشهد ، ونرفع من قيمته الدرامية "([2]). وبالطبع فإن من الأفضل أن تكون كل الألوان متوافقة ، ومنسجمة في المشهد طالما أن الموقف الدرامي لا يتطلب العكس ؛ آخذين كذلك بعين الاعتبار المفهوم الثقافي ، والاجتماعي في نظرته للون في منطقة معينة . لأن اللون إن أسيء استخدامه فسوف يشكل عامل اضطراب في عالم الفيلم بدلا من أن يكون عاملا مهما في تأكيد المزاج النفسي والمعنى الدرامي ، وساهم في حرف انتباه المشاهد عن أحداث الدراما ، وظهر اللون كأنه شيء دخيل يعمل على تحطيم وحدة الفيلم ، ويشوش على بقية العناصر الفنية الأخرى المستخدمة في صنع حركة الفيلم . ولذلك يجب أن نراعي عدم لفته للنظر ؛ إلا إذا كنا نهدف إلى ذلك لسبب درامي ، وأن نسعى إلى أن لا يكون المشاهد واعيا باللون على الإطلاق ، إلا إذا حمل هذا اللون معنى معين نحن نريده ، وهذا الأمر يحتاج إلى

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٣٠ .

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٠٨ .

[2] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٣١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذوق ، ونظرة فنية مميزة من صانع الفيلم لكي يتمكن من توظيف اللون التوظيف السليم الـذي يساعده على إبراز جماليات الفيلم لا هدمه .

وكما رأينا كيف أنه في بداية السينما جرى تلوين الأفلام بمسحات لونية معينة يرمز فيها كل لون إلى طبيعة معينة فإننا نجد أن فيلما مثل فيلم (جنوبي الباسفيك) للمخـرج (جوشـوا لوغان) ؛ حيث تم تلوين مقاطع معينة بألوان صارخة . وفي فيلم (قلب كبير جدا) للمخـرج (فرانسوا رايشنباخ) ؛ حيث تم تلوين مقطع لمباراة ملاكمة بألوان نـادرة كـألوان المـاس ، وتركيز الإضاءة على الحلبة ليعطي الرؤية الرومانسية الساحرة للملاكمة . " وينبغي التمييز بأن اللون يمكن ربطه بالانفعالات على نطاق عام جدا ، ويعتمد في ذلك – إلى حد بعيـد – علـى سياق الفيلم ومعناه ، وكذلك على عناصر أخرى مثل الموسيقى ، وإيقاع الفيلم . فالأحمر ممكن أن يناسب مرح الفيلم الموسيقي ، أو إثارة المعركة ، أو عنف الجريمة "([1]). كما أن تـأثيرات اللون ، وارتباطها بالحال النفسي للممثل ، نجد أمثلتها كثيرة في الأفلام ، حتى أننا فـي أفـلام الكارتون كثيرا ما نجد أن اللون الأخضر يستخدم كمؤثر كوميدي يرمز إلى بداية دوار البحر أو الغثيان . وأما المخرج (جوزيف لوزي) فنجد أنه استخدم اللون الأخضر بنجاح فـي فيلمـه (الصبي ذو الشعر الأخضر) ليرمز إلى السلام ، وإلى أهمية التفاهم العالمي . فكثيرا ما تلعب الألوان في الأفلام لخلق مزاج كئيب أو مرح ، أو رومانسي شاعري ، بحسب اللون المستخدم ، وطريقة عرضه ؛ بحيث تخدم هذه الألوان غايات القصة . سواء بتوهجها ، أو حياديتهـا ، أو الاستخدامات المتباينة لها . ولا زالت السينما غنية ، وتحفل بالتجارب العديدة ، والاكتشافات في مجال الاستخدام الرمزي والدرامي للألوان .

في التصوير يجب الحرص في استعمال الإضاءة حتى لا نحصل على بقع لونية تكـون شاذة في الوسط العام للحدث ، " فالتجانس اللوني لتسلسل اللقطات مهم وضروري وخطير إذا لم نتنبه له . فأخطر شيء أن يركز المتفرج في دار العرض على كيفية حدوث ذلك في التصوير ؛ عن متابعة الحدث الدرامي .. ولذلك يفضل في التصوير السينمائي العمل في الأمتار العشـرة الأولى ، وحتى ١٢ مترا حتى نحصل على ألوان قريبة فـي حقيقتهـا بقـدر الإمكـان "([2]). ومهما يكن الأمر فإننا لا نستطيع أن نتجاهل الترابط بين الألوان ، والأشياء في الحياة فنحن لا نستطيع أن نظهر حبة الطماطم باللون الأزرق ؛ لأن هذا يحطم إيهام الواقـع . وفـي نفـس الوقت لا نستطيع أن ننظر إلى اللون بنفس الدقة التي يظهر فيها في الحياة ، لأنه هنـا يصـبح

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٠٩ .

[2] – التصوير السينمائي تحت الماء .. ، سعيد شيمي ، ص٦٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شيء خاص بعالم الشاشة ، ويخضع لمبدأ الاختيار والتنظيم . ويمكننا أن نضيف هنا بعض الطرق الأساسية التي أشار إليها (وليم جونسون) حول تناول صانعي الأفلام للون . وهي كما يورده (حسين المهندس) في كتابه (دراما الشاشة)([1]) :

١- أن نختار أو نستعمل لونا واحدا سائدا في كل الفيلم .

٢- أن نعمل على أن يبدوا اللون طبيعيا ، ولكنه منظم بطريقة تحقق التباين بعين المشاهد (وهذه الأكثر استخداما) .

٣- أن نستعمل تنويعات كبيرة من الألوان مقصودة لذاتها في الأعمال الخاصة بشكل خاص .

٤- يمكن خلق عالم طبيعي من الألوان في طباق ، أو تعليق على الفعل في الفيلم.

ونظرا لتخصصية هذا الموضوع (اللون) ، وحساسيته فإنه ينصح بتركه للمختصين ، بعد الاتفاق على الجوانب الدرامية ، والنفسية كلما لزم الأمر دون تدخل من الكاتب أو صانع الفيلم في تحديد ، أو ذكر ألوان معينة ، ويكفي الإشارة إلى استخدام (ألوان ساخنة ، أو دافئة)، أو (ألوان باردة) ، أو تحديد الطابع العام لها أو المغزى الدرامي ، مثل : ألوان (صارخة ، زخرفية ، ناعمة ، شاحبة) ، أو ألوان تعبر عن (الوقار ، الحزن ، الإشراق .. وغيرها) . " والألوان الفاتحة عموما – بصرف النظر عن أصل أو كنه اللون – تبدو ناعمة أو أثيرية ، وكثيرا ما تكون مفضلة في ملابس النساء .. بينما الألوان القاتمة أو الداكنة ، تبدو ثقيلة ووقورة ، وهي مفضلة في ملابس الرجال – للمناسبات الرسمية بوجه خاص – كما تعطي إيحاء بغلو ثمن الأثاث والمفروشات "([1]). والألوان الحية لها شخصية قوية ، ولذلك فإن تجاورها ، وكثرتها على الشاشة طويلا تتعب عين المشاهد ، وتثير أعصابه . أما الغامقة فهي تبدو غامضة ، وتعطي إحساسا غير واضح ، ولذلك فهي غير ممتعة ، ويستحسن عند استخدامها إضافة لمسات لونية أخرى إليها . واللون كلما كبرت مساحته زاد حضوره ، ولذلك بفضل في المساحات الواسعة استخدام ألوان ضعيفة نوعا ما ، ومحاولة التخفيف من التباين . ومن المعروف أن اللون يتأثر بدرجة حرارة الضوء ، لذلك فإن اللون في ضوء النهار يختلف عنه في ضوء الشمعة ، عنه في الصباح أو عند الغروب . ولذلك يجب مراعاة ذلك لمعرفة

---

[1] – انظر : دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٣٣ .

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٣٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مناسبة اللون لواقع الإضاءة المستخدمة ؛ حتى يؤدي كل منهما الغرض الدرامي الذي يهدف من استخدامه .

التأثيرات النفسية والانفعالية للألوان :

وفيما يلي يعرض البحث بعض التأثيرات النفسية والانفعالية لبعض الألوان ، والتي اصطلح عليها سواء في العرف السائد ، أو لدى المختصين وهي :

١- **الأصفر** : وهو لون مقدس لدى المصرين القدماء ، والصينيين ، ويرمز للمزاج المعتدل والقوة ، وهو مثير للانتباه ، ويعبر عن الحكمة والحبور والإشراق ، كما يستخدم رمزا للجبان وصاحب العين الصفراء (الحسود) ، أو صاحب الوجه الأصفر (المريض) وعندما يكون دافئا فهو يعبر عن الغيرة والخداع والمرض ، وأما مخففا فيعبر عن الحسد والشك والخيانة والجنون .

٢- **الأزرق** : وهو لون محافظ هادئ وحالم يخفف التوتر ، ويرمز للسعادة والأمل والشرف والراحة ، ويرتبط بالسماء والماء ، ويوحي بالثبات والدوام والإخلاص والذكاء والثقة ، ويرمز للصدق والخلود ، ولكن إن كان معتما فيوحي بالخوف والخراب ، ولكنه دوما يحمل صفة الاستعلاء .

٣- **الأحمر** : وهو أكثر الألوان حيوية ، يثير الأحاسيس والشهوة ، ويجذب الانتباه ، وهو لون الدم والنار ، ويحفز على الفعالية والدفء والغضب والعنف والقتل ، ويرمز للثورة والقوة والخطر .

٤- **الأرجواني** : وهو لون ملكي فخم ودرامي ، يوحي بالحكمة والروحانية ، وقليل من الحزن ، وهو رقيق رطب حالم ، ويرمز للكبرياء والحكمة .

٥- **الأخضر** : لون يرتبط بالحياة والطبيعة والربيع ، منعش بارد ودافئ ، يثير الاهتمام ويوحي بالنشاط ، ويرمز للخصوبة والقناعة والأمل والحسد والغموض ، مناسب للزخارف النباتية ، ويحمل رهبة الموت ، ويساعد على الصبر ، ويدعو للثقة ، حساس سمح متفاهم .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦- **البرتقالي** : لون دافئ يرتبط بالغروب والتوهج والاحتدام ، اجتماعي مهدئ لبعض الناس ، ويسبب التوتر للبعض الآخر ، وهو يوحي بالاحتدام والإثارة ، ويرمز للسعادة والقناعة والرضى .

٧- **الأسود** : وهو لون قوي محايد ، ولون مفضل لأصحاب الذوق الرفيع ، يوحي بالشر والموت وكبر السن والأسى والصمت والوقار ، ويرمز للأعمال الخفية والسحر والظلمة والخوف والحداد والعمى والنكبات والشر والجريمة .

٨- **الأبيض** : وهو سيد الألوان ، ويجعلها تبدو أكثر نظافة وحيوية ، ويرمز للطهارة والنقاء والملائكية والبراءة والثقة والسلام ، ويوحي بالتواضع والضعف والعجز والاستسلام ، ويستخدم في بعض البلاد رمزا للحزن والحداد .

٩- **الرمادي** : لون بارد كئيب حزين يوحي بالوداعة والخضوع والانقباض ، ويرمز للتصميم والعزم والوقار والرزانة والشيخوخة .

١٠- **البني** : وهو لون الخريف والحصاد ، ويوحي بالكآبة والحزن ، ويرمز للوفرة والقناعة والرضى والسعادة .

١١- **البنفسجي** : وهو لون هادئ لطيف ، لون الأبهة والغنى ، يوحي بالحزن والتعاطف ، ويسمو بالوجدان والمشاعر ، ويرمز للنقاء والطهارة والحب والحزن .

ولكن بصورة إجمالية – في عالم الشاشة – فإن الألوان الساخنة (الأحمر والبرتقالي ..) ، " تجعل الحوائط ومختلف المواضيع ، وكأنها تندفع للإمام ، على عكس الألوان الباردة (الأزرق والأخضر ..) لذلك يمكننا القول بأن اللون يتدخل في الإحساس بالعمق "([1]).

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٣٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج- الملابس والأزياء

" يَا بَنِي آَدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْآَتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَى ذَلِكَ خَيْرٌ ذَلِكَ مِنْ آَيَاتِ اللَّهِ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ "([1]). فالملابس هي نعمة من نعم الخالق على عباده ، توفر لهم الدفء والحماية ، وزينة وتنعم . فالملابس في الحياة اليومية تستخدم للحاجة البشرية في الدفء والحماية والزينة ، واكتساب الأبهة . وفي الدراما فإن الملابس تكسو الشخصيات الدرامية ، وهي تعتبر جزء من التعبير الجمالي والدرامي ومفرداته . وقد تصبح جزءا مكملا لشخصية الممثل . واستنادا إلى قول (نيكول فيدريه) : " إن الثياب في الفيلم : لها علاقة محدودة ، أو لا علاقة لها مطلقا – بشكل مباشر على الأقل – مع تغييرات الموضة ، وثياب عارضات الأزياء ، والأزياء التاريخية ، والثياب الشعبية ، أو عمل الخياطين الاعتيادي "([1]). وقد يصبح – في بعض الأحيان – لكل واحد شكله المميز في أزيائه ، وملابسه ، كما رأينا لدى (شارلي شابلن) العصا والقبعة وزوج الأحذية . فتطابق الرجل مع لباسه ، وإكسسواراته أمر كثير الحدوث ؛ حتى في الحياة العادية حتى لدى السياسيين ، كما رأينا في (تشرشل وسيجاره) ، و(بلدوين وغليونه) ، و(تشامبرلين ومظلته) ، و(ياسر عرفات وكوفيته) .

والباحث يتفق مع (فيدريه) ، والذي يرى أن المخرج ليس ملزما بالضرورة أن يُلبس الممثل الثياب التي تناسبه أكثر ، ولكن عليه استخدام الملابس لإنتاج الصورة الأمثل . " لا بد من انسجام الملابس التي يرتديها الممثلون مع الموضوعات التي يمثلونها ، وينبغي أن تكون الملابس مطابقة للحقيقة ؛ إلى الحد الذي يسمح بالتعرف على الشخصيات بسهولة . وعلى هذا الأساس ينبغي أن تكون الملابس التي يرتديها الممثلون ملائمة للظروف التي تقع فيها حوادث الفيلم ، فيتم تحديد الملابس المناسبة لمكان وزمان الحدث ، وخصوصاً إذا كان الفيلم تاريخياً مثلاً ، فيجب تحري الدقة في اختيار الملابس التي تطابق القصة "([2]). والملابس في السينما عنصر نوعي مهم ، ولا يقل عن دورها في المسرح ، " مع فارق بالغ الحساسية ، إذ أن ملابس السينما أقل (نمطية) ، وإن كانت أكثر (نموذجية) من ملابس المسرح "([3]).

---

[1] – سورة الأعراف (٧) ، الجزء ٨ ، الآية ٢٦ .

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص١٩١ .

[2] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص١٣٣ .

[3] – اللغة السينمائية ، مارسيل مارتن ، ترجمة سعد مكاوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، أغسطس ١٩٦٤، ص١١٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- والملابس في السينما والتلفزيون ، تعتبر عنصرا مهما من عناصر (زخرفة الفيلم) ، وواقعيته ؛ حيث يتم اختيارها بما يتناسب والفترة التاريخية التي تدور فيها أحداث القصة ، وطبيعة الشخصية ، ومستواها الاجتماعي . وإذا كان الفيلم يدور في أيامنا ، فإن مهمة مصممو الأزياء تكون في الاختيار الفني مما هو موجود ، ويناسب الشخصية ، ويسهم في التأثير الدرامي المطلوب ، ويمكن للممثل أن يختار ما يرتديه بالاتفاق مع المخرج ، ومصمم الأزياء . وتقول الممثلة الإيطالية (جوليتا ماسينا) عن قصة اختيارها للملابس التي أدت بها دورها في فيلم (الاسترادا) ، والذي لعبت فيه دور المتشردة (جيلسومينا) ، وقد ساعدها في ذلك زوجها الرسام ومخرج الفيلم (فيلليني) تقول : " أما فيما يختص بملابسي فقد وجدناها في سوق (الكانتو) في حي (بورتا بورتيزي) بروما ، حيث يبيع الشحاذون ويشترون ملابسهم .. ولك أن تخمن حالتها !! المعطف من المعاطف العسكرية التي كانت تستعمل في الحرب الأولى ، اشتراه (فيلليني) من أحد الرعاة . وكانت ياقته قد تصلبت من طول الاستعمال ، وكانت تجرح رقبتي ، ولكن فيلليني كان يعلم مقدما ما كان يتظاهر بأنه وجده مصادفة ، كان قد رسم من قبل شخصية المتشردة (جيلسومينا) وقد اشترينا كل ما كان يشبه (كروكياته) ما عدا الفانيلة ذات الخطوط العريضة "([1]). ويقوم مصممو الأزياء بدور هام في الأفلام ، وبالذات الأفلام التاريخية ، أو التي تتحدث عن شعوب أخرى أجنبية ، ويتم تمثيلها في الإستديو ، وكذلك في الأفلام الاستعراضية والمهرجانات والمشاهد الكرنفالية ، حيث يتم اللجوء ، إما إلى استئجارها من مؤجري الملابس ، أو يتم تفصيلها . ومن هنا يتوجب على مصمم الأزياء أن يتمتع بثقافة فنية واسعة . والملابس في السينما والتلفزيون ، " بطبيعة الحال لا بد وأن تخضع للمواصفات ، والتقاليد والموضة ، والثقافة العامة في مسرح الأحداث وزمانها ، وفي الوقت نفسه يجب أن يراعي فيها : مواصفات وتقاليد المجتمع التي نقدم عملنا إليها ، مما قد يؤدي إلى شيء من التعديل ، أو التحوير الذي يوائم بين الصدق الفني والتاريخي ، وبين المحاذير الرقابية والأخلاقية "([2]).

وفي الملابس الموظفة في الاستخدامات الدرامية علينا أن نراعي ما يلي :

---

[1] – فنون السينما ، التلمساني ، ص٢٥ .

[2] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٣٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- مراعاة الناحية النفعية ، كاتقاء البرد أو الحر ، وعلينا أن لا نتجاوز في ذلك بالأخص ملابس المرأة ، والملابس بصورة عامة تدل على الفصل من السنة الـذي تجـرى فيـه الأحداث .

- مراعاة الحالة الاجتماعية : حيث تعبر الملابس عن الطبقة الاجتماعية التي تنحـذر منها الشخصية ، ودرجتها حتى داخل نفس الطبقة ؛ بحيث لا تخرج عن العرف السائد في مسرح الأحداث ، إلا لسبب درامي معين .

- الإغراء والجاذبية : وهو يعتبر من العوامل الأساسية لاختيار ملابس المرأة بالذات ، وإن كان هذا يختلف من مكان إلى آخر ، ومن ثقافة إلى أخرى ، ومن زمن إلى آخر . ولذلك تجب دراسة طبيعة العصر والمكان ، وتحديد نوعية الملابس الملائمة للشخصية ، والتي تساعدها على أداء دورها الدرامي ، ومتوافقة مع سماتها وأهدافها وصـراعاتها . وأما في أفلام الميلودراما الموسيقية فلا مانع من تجنب الواقعية ، ومحاولة زيادة سـحر الممثلين ، والمؤدين بارتداء أزياء ذات ألوان زاهية ومبهجة ومبالغ فيهـا ، " ويقتـرح (لورنس لانغز) في كتابه (أهمية ارتداء الأزياء) ؛ بأنه إذا كانـت أزيـاء العـروض المشابهة لهذه النوعية ذات طابع واقعي فإن الجمهور سيميل إلى انتقاد الأحداث . بينمـا يمكن أن يمررها ، ويتقبلها في الأجواء الخيالية التي تخلقها الأزياء "([1]).

- " ويراعى التمايز والتباين في لملابس بين الشخصيات سواء أكانوا من رتبة واحدة ، أو طبقة واحدة ، أم لم يكونوا . وذلك عملا على سرعة التعرف إليهم ومتابعتهم ، كما أن الملابس تعتبر من أهم الوسائل لتفرد الشخصية ، فهي علامة مميزة يسهل إدراكها – من ناحية المظهر – سواء أكان ذلك بالتركيب اللوني ، أو النقوش ، أو التفصيلة ، أو طريقة الارتداء ، كأن تضع الشخصية سترتها على كتف واحدة فقط ، أو علـى الكتفـين دون إدخال الذراعين في الأكمام .. وهكذا "([2]).

- ويجب أن يراعى في الملابس أن تكون مناسبة للوقـت ، والموقـف ، والطقـوس ، ومتوافقة مع العرف والعادة ، والثقافة السائدة .

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص١٩٢ .

[2] – دراما الشاشة ، حين المهندس ، ج٢ ، ص٤١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- " ونظرا لتلازم الملابس مع الجسد الإنساني ، فهي في شكلها ، ولونها ، وأسلوب التعامل معها ، غالبا ما تتجاوز لدى المشاهد الرؤية الموضوعية إلى إيحاءات متعددة يكمل فيها النقص ؛ بل ويسبق فيها الحركة "([1]). فمثلا إذا كان الممثل بملابس النوم (البيجاما) ، وتناول القميص لارتدائه للذهاب إلى العمل ، فالمشاهد يسبق حركته بخياله ، ويراه وهو مرتدٍ لملابس العمل . ويلعب الموقف دورا كبيرا في مدى التخيل ، وسبق الحركة .

- والملابس كبقية عناصر الصورة لها لغتها ، وتعبيرها الخاص . فالملابس الداخلية مثلا : إذا رأيناها على الشاشة في وضع منسق في غرفة النوم ، تكون النظرة إليها من المشاهد نظرة موضوعية ، وأما إذا كانت في وضع مهمل فخيال المشاهد يتجاوز الموضوعية ، ويبدأ في التخيل بحسب بقية المعطيات الأخرى ، فإذا كانت ملابس النوم للزوج والزوجة موضوعة على الفراش فإن لهذا الوضع إيحاءاته ، فإذا كانت منسقة فهي تعطي إيحاء رقيقا ، أما إذا كانت متعانقة بطريقة مهملة ، فالإثارة أوضح .. وهكذا . ويشير (إدغار موران) في كتابه (النجوم) إلى أن : " الملابس في الحالة الخاصة للنجم السينمائي ، لها غاية تزينية ، وتعطي مظهرا مثاليا للموضوع الحقيقي مهما كان وضيعا "([1]). لكننا نجد في فيلم الغرب الأمريكي ؛ أنه كان يهتم بالأناقة والتكلف ، أكثر من المصداقية ، فنجد النجمة تقوم بتغيير ثوبها لكل مقطع . وحتى حين ترتدي أسمالا أو ثيابا ممزقة ، فلا بد أن يقوم بصنعها خياط مشهور . وعلينا أن نعي أن الأزياء في السينما ليست كما هي في الواقع ، إنما هي وسيلة من وسائل خلق المؤثر الفني الجمالي .

- وعلينا أن نلاحظ أيضا في الملابس – وبالأخص للنساء – أن الإخفاء غالبا ما يكون أكثر إغراء من الإظهار ، فالشق الصغير في الفستان متوسط الطول غالبا ما يكون أكثر إغراء من الفستان القصير الذي يكشف الساقين . والكاتب أو المخرج عليه أن يعي ؛ أنه ليس بحاجة إلى العري لكي يحقق الهدف من موقف الإثارة ، والتي لا يجب أن تكون هدفا تجاريا رخيصا ، بل عليه أن يتحاشى كل ما من شأنه أن يؤدي إلى الإثارة الجنسية ، وبالأخص في التلفزيون . فأن هناك بدائل وإيحاءات مختلفة لتوصيل المعلومة المناسبة للمشاهد بحشمة ورفق ودون تزيد مباشر ، أو إيحائي .

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٤٢ .

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون .. ، ص١٩٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- وفي الملابس التاريخية ، أو ملابس المناطق ذات الطابع الخاص كملابس البدو مثلا : فيجب أن يتم مراعاة الحقائق التاريخية ، أو البيئة ، وإن كان يمكن لنا أن نخرج عن الدقة قليلا لخدمة الهدف الدرامي الجمالي . فالناس حتى في العصر نفسه لا نجدها كلها ملتزمة بدقة لما هو سائد في مجتمعها ، ولكن علينا أن لا نتجاوز كثيرا ، مما يفقدنا روح العصر . وقد وصف مصمم الأزياء (جورج أنينكوف) مكتبته التي يلجأ إليها في عمله لتصميم الأزياء الخاصة بالسينما بقوله : " إنها تضم ما يقرب من خمسين كتابا عن تاريخ الملابس ، بعضها جيد ، وبعضها الآخر رديء ، لكل الشعوب وبكل اللغات ، ومع التطور العالمي سنة بسنة ، كما تضم تاريخ الفن منذ ما قبل التاريخ – منذ عصر الكهوف إلى يومنا هذا – وفيها بضعة مئات من الدراسات ، والكتيبات الخاصة بالملابس الدينية لكل العصور ، ولكل العقائد والأديان "([1]). وعلى المصمم الرجوع إلى كتب تاريخ الحروب والأساطير والميثولوجيا ، والأبحاث التي تتحدث عن المبارزات العسكرية والفروسية ، وتاريخ المسرح والباليه ، وكذلك فنون السجاد والحلي والزخارف والنقود والمجوهرات والفنون الشعبية .. وغيرها . للاستفادة منها في صور وتوصيفات الملابس للعصور المختلفة .

- وقد ذهب البعض إلى القول : " إن أعين المشاهدين تتأثر بأمخاخهم ، حتى أنهم لا يرون بدقة ما هو موجود أمامهم ، ولكن ما يرغبون في تواجده .. وأن رؤيتنا تتأثر بالأزياء المعاصرة ، حتى أننا لا نستطيع أن نكون موضوعيين ، والنتيجة هي دائما عملية تفسير .. وأن الأزياء تأخذ عناصر من الأزياء الماضية تضم إلى اتجاهات الموضة المعاصرة .. وكأنه يريد أن يقول : بأن الملابس في الأفلام التاريخية هي في عمومها ملابس مهجنة من الماضي والحاضر "([1]). لكن حتى إذا قمنا بالتهجين فعلينا أن نراعي أن يتم ذلك بذكاء ، حتى لا نفقدها انتماءها إلى عصرها ، ولا تتنافر مع الذوق المعاصر ، فهي إن خالفت طبيعة المكان ، أو العصر ، أو المناسبة ، فإنها تثير الرفض والاستهجان ، أو أن تكون مثيرة للضحك .

- وقد يتم استخدام ملابس النكرات ، أو المجاميع في الأماكن العامة لإضفاء جو ، أو معنى خاص كأن يرتدي البعض ملابس ذات ألوان ساخنة ، أو زي بلد معين لتوصيل هدف ما ، ولفت انتباه المشاهد له .

---

[1] – فنون السينما ، التلمساني ، ص٢٦ .

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٤٣ ، ص٤٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- " وللمكملات الشخصية دورها (كالحلي والعوينات وحقائب اليد والعصا .. وغيرها) ، وهي تستخدم لغرض التجميل ، أو المنفعة فقط ، أو لغرض درامي ، ويجب الإشارة إليها في الحالة الأخيرة بوضوح ودقة ، أما في الحالة الأولى ، فتجب الإشارة إلى الاتجاه المرغوب دون تحديد دقيق ، آخذين في الاعتبار أنه يمكن توظيفها كعلامات مميزة للشخصية ، أو لتأكيد بعض سماتها ، مثل حب التظاهر ، أو الوقار ، أو التعبير عن الثراء ، أو فساد الذوق .. "([1]).

- وعلينا أن نعرف أن الملابس والمكملات هي إضافة إلى وجه الشخصية ، وليست بديلا عنه ، وهي ركيزة مهمة في التعبير ، لذلك يجب أن نحرص فيها ألا تسرق الأضواء من وجه الممثل ، إذا ما كانت لافته ، أو ذات بريق خاطف .

- ويجب أن نراعي – كذلك – بأن الخطوط العرضية ، وكذلك الملابس الفضفاضة ، تزيد من الحجم والوزن ، وأما الطولية فتعطي طولا ورفعا بالنسبة للشخصية . مع أخذنا بعين الاعتبار أن التلفزيون بطبيعته يضيف إلى وزن الإنسان بضعة كيلو جرامات . " وهناك بعض الاعتبارات التي تجب مراعاتها بالنسبة للتلفزيون ، ومنها : تحاشي الخطوط المتقاربة ، والتفاصيل الدقيقة ، والملابس المزدحمة بالنقوش ، أو التي تمتص الأضواء مثل القطيفة السوداء التي تضيع التفاصيل ، أو اللامعة التي تمسح كل شيء ، وكذلك الأبيض الناصع "([1]). فعلينا أن نراعي في التلفزيون الابتعاد عن الألوان القوية الناصعة ، وأن نقلل من حدة التباين . وبصورة إجمالية علينا أن نعي أن للملابس أثر نفسي على الشخصية ينعكس بالضرورة على سلوكها ، وحالتها النفسية والمعنوية ، والتي تتأثر تبعا لما ترتديه من ملابس ، وتبعا للمناسبة ، ولذلك على الكاتب والمخرج بمساعدة مصمم الأزياء أن يراعي ذلك ، وأن يتخيل الملابس لكل الشخصيات، وفي كل أجزاء العمل ، وألا يعتبرها شيئا هامشيا ، أو إضافة معتادة لا بد منها ؛ بل لا بد من اعتبارها ، والتعامل معها بأنها عنصرا تعبيريا بتعاون ، وبتكامل مع بقية عناصر الصورة لإيصال الهدف والمعنى الدرامي المنشود .

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٤٤ .

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٤٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

د- الماكياج

عرف الناس – بمختلف مشاربهم وحضاراتهم – منذ القدم فنون الماكياج . وهو فن قائم بذاته يخضع للتكوين والدراسة ، ليتلاءم وينسجم مع الإضاءة وزوايا الديكور والإكسسوارات .ويعرف الماكياج بأنه : " هو اللمسات التي تضاف إلى قسمات وجه الممثل بواسطة المساحيق ، والأصباغ ، والألوان ، ليصبح مطابقاً للشخصية التي سيلعبها ، وهي إما للتجميل ليبدو الممثل أمام الكاميرا في أحسن صورة ، أو إما للتنكر ، أو لتغير العمر "([1])

ونظرا لاعتماد السينما والتلفزيون على اللقطات القريبة ، والقريبة جدا ، لذا نجد أن الماكياج قد لعب فيها دورا كبيرا ومهما ، وأكبر بكثير منه في المسرح ، والذي يبدو فيه الممثل بحجم صغير جدا ، ولا يمكن إدراك ملامحه لغالبية المشاهدين ، وقد لعبت الأقنعة في المسرح الروماني ، والتي كانت تزيد في حجمها عن الحجم الطبيعي ، باستخدامها الملامح المرسومة بخطوط مؤثرة ، والتي تزود بأجزاء رنانة لتضخيم الصوت دورا مهما في المسرح ، ويعتبر الماكياج في المسرح الحديث هو وريث هذا التقليد الدرامي ؛ حيث يضفي على الممثل طابعا شخصيا خاصا يناسب الشخصية التي يؤديها . " كما أنه يهدف بشكل خاص إلى إظهار التعبير ، وإبراز خطوط الفم والعينين . ومع أن المسرح المعاصر قد أضعف من دور الماكياج ، فهو لا يزال إلى حد ما يحافظ على الدور الموروث للقناع القديم "([1]).

ويعتبر الهدف الأساسي للماكياج هو : التصحيح بالدرجة الأولى ، وليس التجميل . فهو يسعى إلى تقديم وجه سينمائي أو تلفزيوني نظيف ، يساير الإضاءة ، ويتكامل مع الشكل واللباس ، ويمنح الفنان نظرة واضحة ، وثقة بالنفس ، ويقلل من التجاعيد ، وتعب العينين . وبالرغم من أهمية الماكياج بالنسبة للمثل فإن العديد من المخرجين كانوا يكرهون استخدامه فنرى المخرج (روبيرتو روسيلليني) يقول : " من ناحيتي أنا لا أحب الديكور ، وأكره الماكياج ، وأفضل أن أستغني عن الممثلين . يكفي طبقة رقيقة من الطلاء لتغيير طبيعة المظهر الحقيقي للجلد وملامح الوجه "([2]).

واليوم في السينما نجد أنها تلجأ أحيانا إلى أسلوب الماكياج المتطور ، وتقنيات الأقنعة المتقدمة جدا ، وأحيانا أخرى إلى انعدام استخدامه نهائيا . حتى أنها في حالات الماكياج الأكثر

---

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطا الله ، ص١٧٨ .

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص١٩٣ .

[2] – فنون السينما ، عبد القادر التلمساني ، ص٨٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تطورا ، وبالأخص في (ماكياج النجوم) تزود السينما بقناع غير مرئي . هو أكثر اتقانا من أي شيء معروف في فن الدراما . " ويتطلب جهود صانعي الشعر المستعار ، وأطباء الأسنان ، وجراحي التجميل ، بالإضافة إلى الخياطين ، وفني الماكياج ، والرسامين المعتادين ، كما أنه قناع ذو وظيفة مختلفة ، فهو يُجمّل ويضفي صفة مثالية "([1]).

وهناك فرق بين الماكياج في التلفزيون والماكياج في السينما ، حيث يفضل في البرامج التلفزيونية أن يعطي الماكياج نظرة للمذيع أو المقدم يتقبلها المشاهد ، أما في الأعمال الدرامية (كالأفلام والمسلسلات ..) فإن الماكياج ينحصر حسب الشخصيات ، وحسب سيناريو الفيلم وطبيعة الأحداث الدرامية ، هل هناك جروح ، أو لكمات أو تشوهات .. وغيرها . وهو يخضع للحالة النفسية ، ولطبيعة الشخصية ، ويراعي خصوصية كل شخصية ، فعلى فني الماكياج (الماكيير) أن يراعي مثلا : خصوصية وجه المرأة فيجملها ويزينها أكثر من الرجل ، وأن يراعي تقليل لمعان الوجه بالنسبة للرجل . والماكياج كذلك يخضع لكل التقنيات التي تخضع لها الصورة ، من إخراج وإضاءة وملابس وديكور وإكسسوارات ومؤثرات فنية .

وماكياج السينما يعتبر أقرب ما يكون إلى ماكياج الحياة العادية ، لكنه أكثر اتقانا ، وخاليا من العيوب ، قد يصل إلى حد الكمال لأنه سيظهر مرة واحدة فقط . ولا تتركز وظيفته في إبراز التعبيرات المطلوبة كما في المسرح ، لأن الكاميرا تكون قريبة ، وتظهر التعبيرات بمقدرة فائقة ودقة ، بخلاف ما يشاهده المتفرج في المسرح ، وكما يقول (ادغار موران) : " إن الماكياج السينمائي للنجوم ، لا يماثل المظهر المكرس للحياة اليومية الاعتيادية ، فهو يرفع الجمال اليومي إلى مستوى الجمال الرفيع المتألق الذي لا يتبدل ، ويمكن لجمال الممثلة الطبيعي ، والجمال المصطنع بالماكياج أن يتحدا ضمن تركيب فريد من نوعه "([1]).

وتحاول السينما أن تبرز المثالي في وسط الواقعي ، فتحاول أن تحافظ على ماكياج النجوم في كل الأحوال ، لتبقى وجوههم تنبض بالروعة والجمال ، كشاهد على حضور العنصر المثالي في قلب الواقعي ، لأن النجوم يعتبرون هم آلهة العالم الحديث على شكل بشري . " والطبيعة المثالية لماكياج النجوم ، مثل أزياء النجوم ، تصبح أوضح في مشاهدتها عندما تقارنها بالجانب الآخر من المقياس – أي بالأفلام المنفذة بدون ماكياج على الإطلاق – مثل أفلام : (أيزنشتاين وفلاهرتي ، وفيلم ديسكا أمبرتودي ، وفيلم بريسون النشال ، وفيلم ويلز

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون .. ، ص١٩٣ .

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون .. ، ص١٩٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المواطن كين) . وهذه الرؤية المقربة التي تظهر عروق الجلد ، وظلاله وتضاريسه ، وآلاف التجاعيد فيه ، تحول الوجه من القناع النجومي الناعم إلى شكل ممتلئ بالغنى والتعبير "([1]).

فالماكياج يلعب دورا مهما في تحديد ملامح الشخصية ، وتجميلها ، وتكبير السن أو تصغيره ، وكذلك تغيير لون الجلد إذا دعت الحاجة لذلك ، أو إحداث تشويه في الوجه إذا دعت الحاجة الدرامية ، وهو يهتم كذلك بمعالجة النمش الجلدي ، والبثور والندبات الصغيرة ، والتي إن لم يتم علاجها فستظهر بصورة كبيرة وواضحة ، مما يجعل منظر الشخصية منفرا ، وخاصة في اللقطات المقربة ، والمقربة جدا والتي يظهر فيها حتى مسام الجلد بشكل واضح .

فنحن نعلم أن : الأمر الأهم بالنسبة لممثل السينما أن يكون ذا وجه ومظهر ملائم للتصوير ، وأما بقية الأشياء مثل القدرة على التمثيل ، والجمال والأناقة .. وغيرها ، فيأتي في المقام الثاني ، والممثل الجديد يُعرف بالغريزة بمجرد عمل اختبار القدرة له . ويأتي شكل الممثل الملائم للتصوير أهم من الموهبة الدرامية ، والمطلوب أن يعطي بعد ذلك انطباعا مؤثرا في الفيلم ، وأن يشكل قاعدة مناسبة للماكياج والإضاءة وزوايا التصوير . ونتيجة لأن الكاميرا ترينا الوجه البشري في لقطاتها المقربة ، كما لا يمكن أن نراه في الواقع ، لذا صار من اللازم محاولة إخفاء ما به من عيوب في مسام الجلد عن طريق الماكياج ، كما أن تعرض الممثل للإضاءات الصناعية المختلفة ، والتي تترك أثرها على بشرة الممثل ، صار أيضا من المهم محاولة حمايته بطبقة خفيفة من الماكياج من الآثار الجانبية التي قد تسببها هذه الإضاءات .

بل إن عالم السياسة فطن إلى أهمية الماكياج في جذب المتفرج وإبراز النجومية فنجد أن : " في أول مناظرة خلال حملة الانتخابات الرئاسية في الولايات المتحدة الأمريكية بين (جون كيندي وريتشارد نيكسون) في عام ١٩٦٠ ، فقد اعتقدت أكثرية الذين شاهدوها على شاشة التلفزيون أن كيندي قد فاز ، بينما اعتقدت أكثرية الذين استمعوا إليها في الراديو أن نيكسون قد فاز ، فقد ظهر نيكسون شاحبا مريضا ضعيفا بسبب أخطاء الماكياج والديكور والتصوير ، وظهر كيندي شابا قويا كله حيوية ونشاط "([1]).

وتطور الماكياج في السينما ليس له حدود ، كما أن الماكياج يصبح ضرورة حيوية للممثل نفسه في اللقطة نفسها . " ونشير هنا إلى الطبيعة الأكثر تركيبية في التمثيل السينمائي . فالسينما

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون .. ، ص١٩٥ .

[1] – المدخل إلى السينما والراديو والتلفزيون ، نجم شهيب ، ص٢٠١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تقربنا من الناس أكثر بكثير مما يستطيعه التمثيل المسرحي . وقد نصح أحد المخرجين (فريدريش مورناو) ممثليه بقوله : لا تمثل ؛ بل فكر "([1]).

وفني الماكياج (الماكيير – Makeup Artist) ، وهو الشخص المسؤول عن عمل الماكياج للممثلين ، والمسئول عن بحث وتصميم الماكياج للممثلين الأوائل والكومبارس ، وهو يعمل تحت إشراف المخرج وبالتعاون مع مصمم الملابس ليكون الماكياج متناسبا معها . بوسعه أن يحول الدميم إلى جميل ، والصبي إلى كهل ، والمرأة إلى رجل ، ولكن يضاف إلى هذا العمل عمل آخر لا يقل أهمية عنه ، وهذا العمل ينحصر في أن يجعل وجوه الممثلين الرئيسيين ، تبدو تقريباً بلون واحد ؛ حتى يحل لمدير التصوير مشكلة تباين الألوان في حالة توزيع الإضاءة عليها . واعتمادا على نوع الماكياج المطلوب للشخصية ، يجرى البحث لتحقيق التشابه التام بين الممثلين والناس في فترة زمنية معينة . فالممثل يستخدم الإكسسوارات ، والأزياء ، والماكياج ليتمكن من تقمص دوره وتمثيله بصدق . وأي تغير عما يتوقعه المتفرج سوف يؤدي إلى إدراك أن هناك خطأ في العمل المقدم .

ويستعمل الماكيير ثلاث درجات من الألوان ، واحد كأساس للماكياج ، وآخر خفيف للأضواء العالية ، وثالث أثقل للظلام . في استطاعته باستخدام هذه الخدع الثلاث أن يجعل الوجه يبدو أعرض ، أو أضيق من حقيقته ، وأن يجعل الممثل يبدو في غاية التعب ، وإذا أراد أن يجعل العيون تدمع فتكفي نفخة بسيطة من النعناع ، أو الكافور في أنبوبة ماصة . وأدوات الماكيير متعددة ومتنوعة ، منها الأصباغ والألوان ، والدهون ، والسوائل ، والشعر المستعار واللحى والشوارب ، وصناديق من رموش العين والعدسات الملونة ، وكتل من المعاجين ، وشرائح من المطاط .. وغيرها . وبهذه الأشياء يستطيع الماكيير أن يحول أي وجه إلى الصورة التي يريدها. الماكيير يعد جدولا بالماكياج ، ويتعاون مع العاملين معه من المساعدين . ومع الكوافير ، الذي يجب أن يبحث أيضا الطرز المناسبة لتسريحات الشعر في الفترة التاريخية بالنسبة لكل مشهد وكل شخصية ، وربما يكون عليه أن يعني بالشعر المستعار والمحافظة على تسريحات الشعر بين اللقطات .

والماكياج مهما كان معقداً يجب ألا يعوق الممثل عن الكلام – وخاصة حين استخدام الأقنعة التي تعطي للوجه شكلا آخر – أو يحول بينه وبين التعبير ، ومن أجل ذلك تعتبر شرائح المطاط أفضل في الاستخدام من غيرها من المواد .

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون .. ، ص١٩٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعندما تضاء الأنوار تبدأ متاعب الماكياج ، فسرعان ما تصل درجة الحرارة إلى وجوه الممثلين، وتلمع تحت تأثير الحرارة والعرق، فيبادر مساعد المـــاكيير إلـــى الممثلـــين ليجفـــف وجوههم . واليوم مع دخول مواد جديدة مثل السيلكون ومواد التجميل الأخرى التي تشبه جلـــد الإنسان في ليونتها ولونها وسهولة تشكيلها ، أصبح فن الماكياج ضربا من السحر فـــي الفـــن السينمائي ، حيث وصل إلى درجة ؛ أصبحت تُحقّق المستحيلات في صناعة وتشكيل الوجوه ، والأشكال الغريبة كما في أفلام غزو الفضاء ، وأفلام الرعب ، وساهم في صناعة شخصيات لم يكن أحد يتصور أننا سنراها أمامنا كما لو كانت حقيقية . بل إننا يمكن أن نزعم ؛ أنه اليـــوم لا يكاد يخلو فيلم من أفلام الإثارة والأكشن ، وكذلك في أفـــلام (الفانتازيـــا) الكوميديـــة ، مـــن الاستعانة بمختصي الماكياج لصناعة الأقنعة المختلفة والأشكال الغريبة والأعضاء المقطوعـــة والدماء ، والوجوه المشوهة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥- الصوت والموسيقى

أولا :الصوت

لقد بدأت السينما صامتة ، ثم رافقها البيانو لعزف مقطوعات رومانسية ، ولكن يعتبر فيلم (مغني الجاز – ١٩٢٧) بطولة (آل جولسون) ، ومن إخراج (ألان كروسلاند) ، والذي عرض في السادس من أكتوبر لعام ١٩٢٧ ، أول فيلم ناطق في تاريخ السينما يلقى رواجا شعبيا. وكانت قضية الصوت في الفيلم من القضايا المهمة التي أثارت جدلاً كبيراً في تاريخ السينما منذ عام ١٩٢٩ . " وكثير من الباحثين الأوائل ونقاد السينما في العالم عارضوا استخدام الصوت والكلام في الفيلم . وكشف (بول روثا) الناقد الإنجليزي مساوئ استخدام الحوار في الفيلم عام ١٩٢٩ ، ولم يغير مطلقاً 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 وبودفكين) ، ولو أنهما وافقا على استخدام الصوت والكلام ، وصفا أول ظهورهما بأنه : واقعية الحلم الذي طال انتظاره . وصرحوا بذلك بكل ريبة وأسف "([١]).

يعتبر السمع بعد البصر من أقوى حواس الإنسان ، وهو وسيلة مهمة من وسائل التواصل الإنساني ، ومسيرة الصوت في الأفلام تشبه إلى حد كبير مسيرة الألوان من حيث التجارب والنجاح و الإخفاقات ، إلى أن تم التوصل في نهاية العشرينات إلى الحل النهائي وهو أسلوب (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 "([٢]).

ففي الأعوام التي سبقت الحرب العامية الأولى ، كانت الأفلام الروائية تزداد طولاً ، وفشلت محاولات الجمع بين الفيلم والفوتوجراف ، والذي لم تكن اسطوانته تتجاوز الأربع دقائق ، مما نتج عنه عزوف الكثيرين عن استخدامه ، وكانت دور العرض تتعاقد مع بعض

---

[١] – دينامية الفيلم ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ص١٧٧ .

[٢] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٢٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عازفي البيانو ليقوموا بارتجال موسيقى تلائم المشاهد المعروضة ، ولكن مع تطور السرد السينمائي ، وزيادة طول الفيلم لم تعد طريقة العزف الارتجالي ملائمة ، لجأ العديد من المنتجين إلى التعاقد مع موسيقيين ، لوضع موسيقى خاصة بأفلامهم بالذات الطويلة منها . " وهو ما تطور فيما بعد لكي يشمل خلال العشرينات كل الأفلام الروائية – بصرف النظر عن قيمتها أو جودتها – والتي كان يتم توزيعها مصحوبة بكتيب يقترح بعض المقتطفات الموسيقية الملائمة ، وتوقيت استخدامها بعد عرض الفيلم ، ولقد كان أول نص موسيقى يتم تأليفه للسينما هو النص الذي ألفه (كامي سان – صانص) عام ١٩٠٧ لفيلم (اغتيال دوق جيز – ١٩٠٨) لشركة (فيلم الفن) "([1]).

تعتبر شركة (وارنر) الأمريكية ، هي صاحبة الفضل في دخول الصوت إلي السينما ، وقد دفعها إلي ذلك أنها كانت من الشركات الصغيرة ، وتحتاج إلي شيء جديد ومميز ؛ لكي تستطيع أن تنافس الشركات الكبرى ، وتواجه خطر الإفلاس ، ولذلك فقد تشبثت بفكرة الأفلام الناطقة . " لقد ثار جدل كبير في أوساط صناعة السينما حول دخول الصوت إلي الأفلام ، وكان هناك الذين يرون أن شركات هوليوود الكبرى تمر بأزمة ماليه ، فأعداد المشاهدين كانت تتناقص ، والتوسع الذي حدث في إنشاء دور العرض الكبيرة الضخمة ؛ القي عبئا علي الصناعة ، تمثل في توسع الإنفاق علي منافذ العرض ، لا تستطيع أن تحقق أرباحا إلا من خلال عرض أكثر الأفلام شعبية "([1]). ولقد فتح ظهور الصوت آفاقاً جديدة أمام الفنان السينمائي .. وإن أقلق الكثيرين في البداية ، ومن بينهم كبار الفنانين ، مثل (شابلن) الذي رأى أن السينما (تنهق) . والمخرج الياباني (أكيرا كيروساوا) الذي لا زال يرى : أن (الصوت السينمائي ليس إلا مجرد إضافة تضعف تأثير الصورة مرتين ، أو ثلاث مرات) "([2]). وكذلك المخرج الروسي (ميخائيل روم) يرى : أن الأفلام أصبحت تعتمد اعتماداً كبيراً على الكلمة المنطوقة ، مما حول شخصيات الممثلين إلى شخصيات ثرثارة ، وصار الفيلم كله كلاماً محكيا . وهذا لا يعني أن هؤلاء ضد الصوت ؛ بل هم مع وجوب تقوية الصورة لتصبح بقوة الجزء المسموع وأكثر . وأن تكون السينما وسيلة للفرجة أكثر منها وسيلة للإصغاء . والصوت يحيط بالإنسان منذ ولادته ؛ بل إن ما يقارب ٦٥% من عمليات الاتصال الإنسانية تحدث عن طريق الصوت . والصوت في الفيلم لا يقل أهمية عن الصورة ؛ بل هو القسم الثاني من مركبات الفيلم والذي

---

[1] – تاريخ السينما الروائية ،دافيد أ . كوك ، ج١ ، ص٣٠٩ .

[1] – النقد السينمائي في بريطانيا ، مجموعة مؤلفين ، ص١٥ .

[2] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١٢٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتكامل مع الصورة . وهو يتكون من : الكلمة المنطوقة (الحوار) ، وقد أفرد البحث له مبحثاً خاصا فيما سبق من المباحث . الموسيقى . المؤثرات الحية الصوتية .

في بداية الأمر " كان المسئولون التنفيذيون في الشركات ، يميلون لاعتبار الأفلام الناطقة بدعة مكلفة ليس لها مستقبل ، وأنها قد تدمر من يقوم باستثمار أمواله فيها .. إلا أن النجاح المفاجئ لطريقة (الفيتافون) المنافسة ، بتسجيل الصوت فوق القرص ؛ قد دفعتهم إلى إعادة النظر في إمكانات التحول إلى الصوت في عام ١٩٢٦ "([1]). مع حلول شهر إبريل عام ١٩٢٧ انتهت شركة (وارنر) من بناء أول إستديو في العالم ، والذي بدأ بإنتاج أول فيلم ناطق وهو (مغني الجاز) . وما أن أطل عام ١٩٢٨ حتى أصبحت الأفلام الناطقة ؛ هي وحدها القادرة على جذب الجماهير ، وبدأت تتفوق بقوة على الأفلام الصامتة . وبدأت شركات الإنتاج السينمائي تسعى لاختيار نظام صوتي موحد . وعند نهاية عام ١٩٢٩ تم التحرك الكامل نحو الصوت ، والذي أحدث تغيراً جذرياً على صناعة السينما في العالم . وأيا ما كان سبب لجوء السينما إلي الصوت ، فقد كانت المتطلبات الجمالية والأيديولوجية ؛ سبباً مهما يستحق الاهتمام في تشجيع ظهور الصوت ، واحتياج الفيلم الروائي لأن يصبح أكثر واقعية . وقد أدي تأثير الصوت المُقنع إلي استعادة جمهور السينما بين عامي (١٩٢٧- ١٩٢٩) ، وارتفعت أرباح شركات الإنتاج إلي نسبة ٤٠٠ % ، ودور العرض إلي ٢٥ % . كما أثر ظهور الصوت – كذلك – علي طرق تمويل الأفلام ؛ حيث بدأت صناعة السينما تلتحق بعالم (وول ستريت) ، وعالم صناعة الأجهزة الالكترونية . ولكن لا احد يستطيع أن ينكر : أن اكتشاف الصوت كان ثورة حقيقية ، ربما تفوق في أهميتها العديد من الاكتشافات السينمائية الأخرى .

وتنقسم الأصوات في الفيلم إلى قسمين أساسين هما :

١- **الأصوات الطبيعية** : وهي الأصوات المستمدة من الطبيعة نفسها ، مثل أصوات الريح والمطر وتغريد الطيور وصراخ الحيوانات .. وغيرها .

٢- **الأصوات البشرية** : وهي التي يصدرها الإنسان أو يشارك في صنعها ومنها :

أ- الحوار : وهو الكلمات المنطوقة التي تصاحب الصورة وهي جزء من جو الفيلم الحقيقي .

---

[1] – تاريخ السينما الروائية ، كوك ، ج١ ، ص٣١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب- الأصوات الآلية والميكانيكية : مثل الآلات والسيارات والضوضاء في الشوارع وباقي الأجهزة .

ج- الموسيقى : وهي كما يرى (مارسيل مارتين) صاحب كتاب اللغة السينمائية بأنها " عنصر صوتي يصنعه الفرد بنفسه "([1]). وهي تكون إما موسيقى تصويرية ، أو تعبيرية مصاحبة لتصوير الشخصية أو الحدث . للتعبير عن الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية ، أو مصاحبة للأغاني ، أو الرقصات .

" والموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم . ليست إضافة بسيطة إلى الصورة ، ولكنها تستخدم في الفيلم ، لكونها أصبحت عنصراً من عناصر الفيلم السينمائي ، منذ أصبح الفيلم ناطقاً بعد أن كان صامتاً ، وتعبر تعبيرا ًقوياً واضحاً عن حوادث الفيلم ، بحيث يشعر المتفرج أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم "([2]). وهي تضفي على العمل جواً يساعد المشاهد على الاندماج فيه ، وتسهم في مساعدة مهندسو الديكور ، والملابس .. وغيرهم ، في تصوير جو القصة ، وتجسيد أحداثها . والصوت في الفيلم يهدف إلى التآلف مع الصورة لإبراز معناها . كما تعتبر الموسيقى عنصراً مهماً من عناصر شريط الصوت ، وهي وسيلة تعبير تجريدية ، 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 "([1]). وهي تغني عالم الفيلم وتميزه ؛ بل إنها قد تصحح من مساره وتقوده ، وتتولى بناء مساره الزمني . وتستخدم لإثارة التباين والتأكيد ، وقد اشتهرت الكثير من المقطوعات الموسيقية من خلال استخدامها كموسيقى في الأعمال الدرامية . ولم تعد ذلك الحشو الذي كان يوضع في خلفية الفيلم . " وكان الناقد السينمائي (بول روثا) يرى : أن من الضروري أن يفسح المجال للموسيقى كي تسيطر على الصورة في بعض الأحيان ، ورغم ذلك كله ، فإن كثيراً من المخرجين ما زالوا يستخدمون الموسيقى كنوع من المعاون الحرفي للصورة .. وهي موسيقى وصفية أكثر منها تعبيرية "([2]). وقد اشتهر الكثير من الموسيقيين الذين عملوا في مجال تأليف الموسيقى للأعمال السينمائية من أمثال (موريس جار ، وجيري جولد سميث ، وفرانسيس لاي ، وهنري مانسيني ، وجون وليامز) .

---

[1] – اللغة السينمائية ، مارسيل مارتن ، ص١١٩ .

[2] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص١٣٢ .

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٤٣ .

[2] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١٤٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد تستخدم الموسيقي – في الفيلم – لوحدها ، أو قد تستخدم مدموجة مع المؤثرات الصوتية ؛ لإعطاء بعد أعمق لدلالات الصوت . " ففي فيلم للمخرج السويدي (رون هغبرغ) ، وهو (بعد الفجر) يقوم البطل الرئيسي للفيلم ، في نوبة جنون ، بقتل عشيقته ، والتي تطلق في صمت الليل صرخة رهيبة غير بشرية فعلاً ، وعند سؤال ممثلة الفيلم عن كيفية إطلاقها هذه الصرخة ، اعترفت بأن ذلك لم يكن صوتها . وقالت : لقد جربنا كل أنواع أصوات الحيوانات ، وأخيراً عثرنا على صوت الفقمة . وفي فيلم (ساشا غيتري – لآلئ التاج) تمكنت الممثلة الفرنسية (أرليتي) ، عن طريق تدوير المدرج الصوتي عكسياً ، من إعطاء الانطباع بأنها تتحدث بلغة الحبشة "([1]). و في فيلم (مُهدئ العاصفة _ ١٩٤٧) للمخرج الفرنسي (جان ايبشتاين) دمج عناصر صوت طبيعية وموسيقية ، وبواسطة إبطاء وتسريع المادة ، وتجميع جملة المؤثرات والأصوات المنفردة وتمكن من إخراج صوت العاصفة ضمن تأليف أوركسترالي رائع . وقد كتب المخرج الروسي (بودوفكين) عن فيلم (الهارب _ ١٩٣٣) وكيف عمل على إنتاج الأصوات في مشهد حوض السفن فيقول : " في مقطع حوض السفن استخدمت الأصوات الطبيعية فقط . المطارق الثقيلة ، وأصوات مثقاب الهواء المضغوط ضمن مسافات مختلفة ، وضجيج تثبيت المسامير المبرشمة ، وأجهزة الإنذار ، وسقوط السلاسل ، وقد سجلت هذه الأصوات كلها في مواقعها ، ثم مزجتها مغيراً استغراقها الزمني ، وكثافتها مثلما يجري في النغمات الموسيقية . وأخيراً أظهرت السفينة ، وهي تكاد تكتمل .. "([1]).

ويعتبر اختيار الموسيقى ونوعيتها ، وتحديد مؤلفها من اختصاصات المخرج . ولكن على المخرج أن يعي أن التأليف الموسيقي ، أو(السيناريو الموسيقي) هو عمل متخصص ليس من السهل لأي موسيقي القيام فيه ، حتى ولو كان من العباقرة في الارتجال ، أو العزف المنفرد على آلة معينة ، حيث أن الكتابة الموسيقية لها أصولها وبلاغتها ، وتحتاج إلى خبرة ودراية بأصول الكتابة الموسيقية .

تقنيات 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

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٣٧ .

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٣٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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) ، وتسمع عبر السماعات .

عناصر شريط الصوت : يحتوي شريط الصوت في السينما على أربعة عناصر هي :

١- الحوار أو التعليق

٢- الموسيقى

٣- المؤثرات الصوتية

٤- 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 .

معدات الصوت : هناك مجموعة من الأجهزة تساهم في صناعة الصوت نذكر من أهمها :

•**الميكروفون (مواصفاته وأنواعه) :** وهو أداة تسجيل الصوت المباشر الأولي ويتم وضعه على ذراع طويلة لتسجيل الحوار القائم مع مراعاة عدم ظهوره في الصور ومراعاة مسافة قربه أو ابتعاده عن مصدر الصوت . " والميكروفون ، مثله مثل العدسة ، له زاوية استجابة . وهناك ميكروفون يتجاوب مع جميع الاتجاهات ، ويلتقط كل الأصوات من حوله ، وهناك ميكروفونات أخرى ، لها اتجاهات بحيث لا تلتقط إلا الأصوات الصادرة من أمامها أو من خلفها "([1]). وهناك من الميكروفونات له زاوية التقاط محددة ، ويتم تثبيته على ذراع خاصة ، ويسمى (ميكروفون البندقية – Boom Gun) . وهو قادر على استبعاد كل الأصوات من حوله ، والتقاط الأصوات التي يتم التنشين عليها فقط . وتم تطوير ميكروفونات

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٣٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا سلكية يرتديه الممثل مختبئاً في ملابسه ، ولا يلتقط سوى صوت الممثل نفسه ، وهذا يعطي الممثل حرية في الحركة . ويمكن في بعض المشاهد استخدام أكثر من ميكروفون ، وأكثر من نوعية ، لالتقاط مصادر صوت مختلفة ومنوعة . مثل تسجيل الحوار وأصوات الأقدام وضوضاء الشارع أو زقزقة العصافير .. وغيرها . ومن مواصفات الميكروفون الأمثل في السينما والتلفزيون :

- أن تكون صغيرة بقدر الإمكان .
- أن تكون عالية الحساسية للأصوات المطلوبة .
- أن تكون قوية .
- أن تكون صالحة لاستخدام مع كل شخص .
- أن تكون لاسلكية لتخدم أغراض الحركة .

وهو ما يمكن أن نعبر عنه بصورة عملية حين نريد اختيار ميكروفون مناسب أن نراعي الاعتبارات التالية :- (الاستجابة الترددية . شكل الالتقاط . الحضور . الحجم) .

١- الاستجابة الترددية : ظاهرة الصوت عبارة عن اهتزاز للأجسام ، وندركها بواسطة حاسة السمع ، وسماع الصوت يعتمد على عدد الاهتزازات التي يحدثها الجسم المهتز في الثانية الواحدة ، أو ما يعرف بتردد الصوت ، وهي تقاس بما يعرف بالهيرتز (نسبة إلى العالم الفيزيائي هيرتز) ، والأذن البشرية تسمع الصوت إذا كان تردده أكثر من ٢٠ هيرتز وأقل من ١٨ ألف هيرتز . " وكلما زادت الاستجابة الترددية للميكروفون ، أو بمعنى آخر كلما زاد عدد الترددات التي يمكن للميكروفون أن يلتقطها ، كلما زادت الأمانة الصوتية لذلك الميكروفون ، بمعنى ضمان جودة الصوت الذي يعيد إنتاجه ، مع الوضع في الاعتبار جودة أجهزة التسجيل أيضاً "([1]).

٢- شكل الالتقاط : من المعروف أن الميكروفونات يتم تصميمها لتعمل بطريقة اتجاهية مختلفة ، وذلك لتساعد صانع الفيلم على الانتقائية . شكل الالتقاط للميكروفون يعرف

[1] - السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطا الله ، ص١٠٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بحساسية الميكروفون للأصوات التي تصدر أمامه ، أو بجانبه ، أو خلفه . وشكل الالتقاط إما يكون اتجاهي أو لا اتجاهي .

وهذه الميكروفونات أنواع منها :

أ – ميكروفون وحيد الاتجاه : وهو يلتقط إما أمامه مباشرة ، ولا يلتقط ما خلفه ، أو بجانبه ، أو الأصوات البعيدة .

ب – ميكروفون ثنائي الاتجاه : وهو حساس لالتقاط الأصوات من جانبين ، ولا يلتقط ما سواهما .

ج – ميكروفون لا اتجاهي : وهو حساس لكل الأصوات من حوله من جوانبه ، وليس له خاصية انتقائية ، وهو يصلح للأماكن المفتوحة ، والحوار الخارجي ، والمناقشات .

د – الميكروفون القلبي : وهو يجمع خصائص الميكروفون الاتجاهي و اللا اتجاهي ، وتكون استجابته للأصوات من أمامه ، ولكن يكون شعاعه متسعاً لالتقاط أصوات من كل جانب ، ويكون التقاطه على شكل قلب .

٣- الحضور : والحضور يعني هنا الكفاءة في إعادة إنتاج الصوت بدقة وبشكل مقبول . ومن أنواعه :

- الميكروفون الديناميكي .
- الميكروفون البلوري .
- الميكروفون الشريطي .
- الميكروفون المكثف .
- الميكروفون اللاسلكي .

ولا يتسع المجال هنا لتوضيح تركيبة كل منها ، وطبيعة وطريقة عمله ، ولكن يهمنا هنا أن نشير إلى مميزاتها حيث يعتبر الميكروفون المكثف ، و الميكروفون اللاسلكي ، هي أفضل ما يمكن أن يستخدم في السينما والتلفزيون .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤- حجم الميكروفون : حيث يفضل في الميكروفون أن يكون حجمه صغيراً ، ووزنه قليل ، ليسهل نقله ، أو إخفاؤه عند الضرورة حتى لا يلفت الأنظار .

فالصوت : هو من مفردات لغة التعبير السينمائي ، والاهتمام به ، ونقله بكفاءة ووضوح يساهم في جودة العمل . والصوت المشوش يهبط بجودة الصورة ، في حين أن الصوت الجيد يمكن أن يجبر بعض عيوب الصورة .

العمليات الفنية للصوت بعد التصوير :

١- **مونتاج الصوت – Sound Editing :** وكما يتم مونتاج الصورة فإنه يجري مونتاج للصوت ، حيث نستبدل صوتاً عالي الطبقة بآخر عميق ، أو نقابل صوت مثقاب الهواء بصوت الريح بين الأشجار ، أو أن تلي مقطوعة موسيقية سيمفونية ، بأخرى محلية أفريقية . " والمونتاج الصوتي بشكل عام هو : إما التشابه ، أو التباين بين أنماط الصوت المختلفة ، أو بين الصوت والصورة ، ويتم أحياناً بشكل متتابع ، وأحياناً بشكل مترافق ، وأحياناً أخرى بشكل متداخل (مترافق في بعضه ، ومنفصل في بعضه الآخر) "([1]).

في مونتاج الصورة ، نحن لا نرى على الشاشة أكثر من صورة واحدة – في الوقت نفسه – إلا في بعض حالات النماذج ، والمؤثرات الخاصة ، ولكن في الصوت نحن نستطيع أن نصغي إلى أكثر من صوت (حوار ، موسيقى ، ضجيج) ، لكن المهم أن يكون هناك تزامن بين الصورة والصوت ؛ لأن التزامن يضفي مظهراً طبيعياً فنياً وواقعياً على الفيلم . فنحن نرى شخصاً ما يحرك شفتيه ، وفي نفس الوقت نسمع صوته . " ويتيح المونتاج السمعي البصري المجال ؛ لاستخدام الصوت بشكل مستقل عن الصورة بأسلوب رمزي وذاتي معاً . وفي أفلام الصور المتحركة يمثل الصوت غالباً استعارة ، أو رمزاً بسيطين ، كأن يهتز ذيل (بلوتو) مثل شوكة رنانة ، أو يدور (دونالد دك) عند المنعطفات محدثاً صوت زعيق العجلات .. "([2]). وفي فيلم (القس ليون _ ١٩٦١) للمخرج الفرنسي (جان بيير ميلفيل) حيث استخدم مقاطع موسيقية ترمز إلى قوات الاحتلال الألماني . وفي الفيلم نفسه يستخدم المخرج موسيقى واقعية على البوق من أجل الإيطاليين . كما استخدام الصوت للتعبير عن الحالة الذهنية للشخصية نجد مثلاً : في فيلم (جان القمر _ ١٩٣١) للمخرج (جان شو) ، عندما تهرب البطلة مع شاب برازيلي تاركة حبيبها في باريس ، وفي المحطة تسمع التلاميذ يغنون أغنية (جان القمر) التي

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٤٠ .

[2] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٤٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تذكرها بحبيبها السابق ، ثم يغادر القطار ، وتبقى موسيقى الأغنية معها في رأسها ، فتتراجع عن هروبها ، وتعود لحبيبها في باريس . فالصوت أضحى بكافة أشكاله (حوار ، موسيقى ، صمت ، ضجيج) مكملاً من مكملات الفيلم المهمة ، وتخضع للقواعد والمبادئ العامة التي تحكم الصورة _ كذلك _ مثل التنظيم والتقييد والملاءمة والتنويع .. وغيرها .

٢- **الدوبلاج – Doublage** : وهو يقصد به في الأصل ، استبدال لغة الفيلم الأصلية بلغة أخرى ، لكن هناك من يطلقه على عملية تسجيل الحوار على بعض أجزاء الفيلم بعد التصوير . ونجد أن الناقد على أبو شادي يرى أن : " الدوبلاج هو النوع الثاني من التسجيل ، بعد التسجيل المباشر للصوت ، ويتم فيه تسجيل حوار الفيلم .. بعضه ، أو كله بعد تسجيل الصورة "([1]). وهي تتم بعد أن ينتهي (المونتير) من تقطيع الفيلم ؛ حيث يقوم الممثلون بإعادة تسجيل أصواتهم على الشريط ، بالاستعانة بالشريط المرشد ، الذي تم تسجيله أثناء التصوير ، ومحاولة إعادة الحوار بنفس طريقة الأداء ، ومطابقة اللفظ مع حركة الشفاه ، ويتم اللجوء لذلك بسبب أن التسجيل في مكان التصوير ، يتعرض لتشويهات وضوضاء ، أو لضعف الأداء الصوتي لأحد الممثلين ، أو لوجود خلل في الصوت الأصلي الذي تم تسجيله ، كما يتم اللجوء إليه عندما يراد تركيب صوت مغني آخر ، لأحد الممثلين الذين لا يغنّون الغناء في الأفلام الموسيقية ، وهذه الطريقة (إعادة التسجيل) ، هي السائدة في تسجيل الصوت للأفلام في اغلب الاستوديوهات في أوروبا وأمريكا ، بالأخص في الأفلام المصقولة ، والكوميديات العاطفية ، والدراما جيدة الصنع ، ولكن أصحاب المدرسة الواقعية كانوا يرون أن التسجيل المباشر هو الأفضل ؛ لأنه يتلاءم مع التمثيل المرتجل ، ويتكامل معه . " وقد اتجهت بعض الأفلام الروائية الأمريكية ، ضخمة التكاليف ، إلى استخدام كلتا الطريقتين في محاولة منها لتقليد مظهر السينما البسيطة الأليفة ، وذلك حين تعتمد – أيضاً – على الصوت المباشر المسجل أثناء العمل في موقع التصوير ، للاستفادة من الإحساس بأنه ينقل الحقيقة ، وأيضاً كي تحرر ممثلوهم ، ويرتجلون حواراتهم في تلقائية "([1]). ولكن اليوم مع التقدم التقني الحاصل على ميكروفونات الالتقاط ، والوسائل الرقمية لتسجيل الصوت وهندسته ، أصبحت الأمور كلها تخضع لعمل الإستديوهات الخاصة ، فقد صار يتم تسجيل الصوت مباشر بدقة ، وأناقة تقترب من تسجيلات الإستديو ، وأي خلل في الصوت يتم معالجته في الإستديو ، وفق برامج متطورة بشكل خيالي .

---

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ١٣٤ .

[1] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١٣٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والدوبلاج " كما يذكر معجم الفن السينمائي في مادة (الانطلاق ، والازدواج ، إعادة التسجيل) ، وهي الكلمات البديلة لكلمة (دوبلاج – Doublage) : عملية إعادة تسجيل الحوار أو التعليق ، بعد ترجمته من لغة الفيلم الأصلية إلى لغة أخرى ، والكلمة الدارجة هي (الدبلجة) ، أو (الدوبلاج) "([1]). وهي عملية جعل الأفلام الناطقة بلغة أجنبية ، تنطق باللغة المحلية للمنطقة التي تعرض فيها الأفلام ، بدلاً من الترجمة ، وقد صاحبت عملية الدوبلاج نشأة السينما منذ البداية ؛ حيث كانت الترجمة في حينها تعرض على شاشة مصاحبة . ولا يتم ترجمة الحوار كله ؛ بل يتم تلخيص أهم ما فيه ، ولم تكن بالدقة الكافية ، مما يفسد على المشاهد متعة متابعة الفيلم . وهناك بعض الدول – مثل إيطاليا – تعمل على أن لا يتم توزيع الأفلام فيها إلا بعد أن تنطق بلغتها ، ويعرض التلفزيون الإيطالي مئات الأفلام الأمريكية شهرياً ناطقة بالإيطالية . " وقد يرى البعض – أيضاً – أن عملية الدوبلاج تفقد المشهد الأصلي نسيجه الصوتي وإيحاءاته ، وأن الصوت المركب مهما كانت براعته ، وبراعة تركيبه يظل خارج دائرة الإقناع "([1]).

وهناك من الدول ترى : أن عملية الدوبلاج موقف قومي ، ينطلق من احترام اللغة الوطنية ، وتوفير فرص العمل لأبناء البلد العاملين في هذا المجال . والآن أصبح هناك استوديوهات خاصة بعمليات الدوبلاج ، تتوفر فيها كل الوسائل الفنية ، وقاعات التسجيل والمونتاج ، كما يوجد فيها أرشيف خاص بالأصوات ، محدد فيه درجة وطبقة ونوعية وعمر كل صوت ، ليسهل على العاملين في المجال اختيار الأصوات الملائمة للشخصيات ، والأقرب للشخصيات الأصلية .

" ولعمليات الدوبلاج قواعد وأصول يجب إتباعها بكل دقة ، من لحظة اختيار العمل المطلوب دبلجته ، ومشاهدته عدة مرات ، ثم الإطلاع على سيناريو الفيلم ، ومراجعة نص الحوار الكامل ، وفقاً لما هو موجود على الشاشة ، ثم العمل على استيعاب روح الفيلم .. ورصد الحركات ، والكلمات التي تعبر عن خصائص كل شخصية .. والجو العام للأحداث والمواقف "([2]). ثم تبدأ عملية التشطير للنص ، وتقدير فترة الصمت بين كل جملة وأخرى ، وتحديد المقاطع في كل جملة ، ومقارنتها بنص الحوار المنقول إليه ، بعد أن تكون قد تمت ترجمته ترجمة دقيقة ، دون اختصار على يد خبراء في الترجمة . ثم بعد ذلك يتم مراجعة

---

[1] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١٥٣ .

[1] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١٥٦ .

[2] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٥٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحوار المترجم مع النص الأصلي ، خلال مشاهدة الفيلم على جهاز المونتاج ، مع تدقيق التوقيت لكل الجمل بين الأصل والترجمة ، وتحديد حالات الصمت والكلام ، وإجراء ما يلزم من تعديلات ، لتناسب الحوار مع حركة الشفاه في الفيلم الأصلي . كما يراعي في الترجمة ؛ أن يتم ترجمة عبارات الاستعارة والكناية ، والأقوال المأثورة إلى ما يقربها من ثقافة وذهن المشاهد في البلد الآخر ، وبما يتناسب مع الواقع الفيلمي ، وأسلوب الأداء . وبعد ذلك يتم تقسيم الفيلم إلى لقطات صوتية ، تعرف باسم (Loop) أي الدائرة المقفلة ؛ حيث توضح هذه اللقطة بعد أن يتم لفها على شكل حلقة على آلة خاصة ، تعرف باسم جهاز الفيلم الدائري (Loop Machine) ، وتظل تعيد اللقطة بدون توقف ، ويتم اختيار الأصوات وفق عملية فنية ودقيقة ، وملاءمتها مع الأصوات الأصلية . وتجري للممثلين التدريبات اللازمة ، ثم تبدأ عملية التسجيل ، بإشراف مهندسي الصوت والمونتير والمخرج المنفذ ، ثم في غرفة المونتاج تبدأ عملية المطابقة ، وضبط التزامن بين الصوت والصورة ، ليصبح لدينا شريطاً جديداً للحوار ، متزامناً مع الصورة ، ليصبح لدينا شريطاً جديداً للحوار متزامناً مع الصورة ، ومع شريط الصوت الدولي الذي يسمى (Band International) ، وهو الشريط الذي يجمع الموسيقى التصورية ، والمؤثرات الصوتية ويخلو من الحوار . ومن ثم يقوم مهندس الصوت بمزج الصوت الجديد مع الشريط الدولي ، وعمل النسخة الجديدة للفيلم مدبلجاً . وأما في نظام التسجيل التلفزيوني ، والذي يعتمد التسجيل المغناطيسي ، فإن الصوت يتم تسجيله على فترات ، أو مسارات في داخل الشريط نفسه ؛ حيث أن الشريط التلفزيوني يتم التسجيل عليه : صوت وصورة وكذلك مسار التحكم أو ما يعرف (بالتايم كود – Tame Code) ، والصوت يكون على أكثر من مسار . وأنظمة التسجيل الحديثة تعتمد أسلوب التسجيل المعروف (بالتراكات – Tracks) ؛ حيث يتم تسجيل كل صوت على مسار ، ومن ثم يتم مزجها حسب الحاجة . حتى أن التسجيل الحديث اليوم للمقطوعات الموسيقية ، قد استغنى عن وجود الفرقة الموسيقية كلها ، لتعزف المقطوعة الموسيقية ؛ بل يتم تسجيل كل آلة لوحدها على تراك ، ومن ثم يتم مزجها في الإستديو للحصول على مقطوعة متكاملة ، بمشاركة كل الآلات ، وكأنها تم أداؤها مجتمعة .

٣- المؤثرات الصوتية (Sound Effects) :

" 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 "([1]).

[1] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١٣٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد تدخل في المقاطع التي لا يوجد فيها حوار ، وهي تسجل تسجيلاً خاصاً ، أو من بيئة الحدث مباشرة حسب الحاجة ، وجودة الصوت ، وملاءمته للصورة . 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 جداً لا يمكن الحصول عليها من الطبيعة ، وأصبح هناك فرق خاصة متخصصة في صناعة هذه المؤثرات . والتي 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 .

ويعرف 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 "([1]). فمنذ دخل الصوت إلى السينما ، لم يعد مهمة السينما بالنسبة للمشاهدين أن يرون فقط ؛ بل جعلهم يسمعون أيضاً .

" وقد منحتنا السينما الناطقة سماعاً أكثر حساسية ، وعلمتنا تقدير نوعية أصوات الريح بين أوراق الشجر ، نوعية الأصوات الطبيعية ، مثل أصوات الريح بين أوراق الشجر ، نوعية الأصوات الطبيعية ، والتنفس العميق لرجل نائم . وهناك لهاث الهاربين في الغابة الغارقة بالمياه في فيلم (كينج فيدور) – (هللويا – ١٩٢٩) ، وضجيج القطارات خلال القتال في فيلم (تحت أسقف باريس) ، والهدير الضاري للعاصفة في فيلم (المخبر – ١٩٣٥) من إخراج (جون فورد) "([2]).

والمؤثرات الصوتية هي من المكملات داخل المشهد الفيلمي . " وتلعب دوراً هاماً في عملية الإيحاء للمستمع بالمكان والحركة والزمان ، وتعتبر هي والموسيقى (عين) المستمع ، فمن خلالها يعطي الكاتب للمستمع وصفاً سمعياً تفصيلياً للصورة من خلال خياله "([3]).

والمؤثرات نوعان وهي :

---

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطا الله ، ص١٨٣ .

[2] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٣٥ .

[3] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ،ص٢٠٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

٢- 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 . " ويرى البعض أن دور المؤثرات الصوتية ينحصر في خلق الجو فقط ، إلا أنه من الممكن أن يكون لها دور كبير في تحديد معنى المشهد ، وتوضيح دلالاته ، وكأن يُعبّر _ مثلاً _ صوت موجات البحر الرتيبة .. والمملة عن التآكل الروحي لبطل الفيلم "([1]).

وشدة هذه المؤثرات ، أو حدتها ، أو انخفاض ذبذبتها يؤثر بصورة كبيرة على استجابة المشاهد ، فالأصوات الحادة (العالية) تحدث توتراً لدى المشاهد ، ولذلك تستخدم في لقطات التشويق . أما المؤثرات ذات الذبذبة المنخفضة ، فتعطي شعوراً أقل إثارة ، وتضفي الوقار على المشهد . وقد تعطي كذلك إيحاءا بالقلق والغموض .. وهكذا بالنسبة لشدة الأصوات وإيقاعها .

" في فيلم(البرتقالة الآلية) للمخرج الشهير (ستانلي كوبريك) _ سجل المخرج عن قصد – معظم الصوت من خلال شدة عالية .. معمقاً جو العنف والوحشية في عالم السينما .. ولو أن نفس الأصوات كانت قد سجلت بشدة ناعمة ، لفقدت ذلك التأثير الحاد "([1]). فكلما زادت شدة الصوت ، كلما شعر المشاهد بالإثارة أكثر ، وكلما أسرع الإيقاع زاد التوتر لدى المستمع . وفي الحياة الطبيعية نحن نسمع ما نصغي إليه ، ويكون سماعنا انتقائياً مثل رؤيتنا . أما في السينما ، فنحن نصغي إلى ما نسمعه ، ونسمع ما يريدنا المخرج أن نسمعه . " ويستطيع صانع الفيلم الاستفادة من العملية الاصطناعية لتسجيل الصوت ، ليس لمجرد انتقاء الأصوات التي يريدها ، وتخفيف ، أو حذف غير الضروري منها ، وإنما لمضاعفة الأصوات ، وتكثيفها ، وتحويلها ، وتنسيقها بما يشبه اختراع مادة موسيقية . فهناك مثلاً : الاستخدام المعبر جداً لحجرة الصدى في مشهد المكتبة ، من فيلم (المواطن كين – ١٩٤٠) وفي فيلم (أوليفيية) – (هاملت – ١٩٤٨) استخدمت تحريفات الكترونية لصوت الشبح "([2]).

---

[1] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١٤٠ .

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٤١ .

[2] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٣٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد تسهم أصوات المؤثرات القادمة من خارج الكادر في توسيع مضمون ومحتوى الصورة ، لأنها تجعل المشاهد يستحضر بخياله الجو الخارجي ، مثل صوت الرعد والمطر ، أو أصوات الرصاص القادمة من بعيد ، أو وقع الأقدام .. وغيرها . ويمكن أن تسهم في إثارة الرعب والتشويق والإثارة . وقد أبدع في استخدامها مخرجين مثل (هيتشكوك) . وقد يلجأ صانع العمل أحياناً إلى استخدام (موتيفات) صوتية متكررة ، لخلق إيحاء بشيء معين ، مثل تكرار صوت تكسير زجاج ، أو صوت احتكاك ملابس جلدية ، أو إيقاع خُطى معين ، لنكتشف في النهاية أنها تعود لشخص الشرير .

" وعادة يتم تكيف الصوت في الفيلم مع المكان .. فإذا كان هناك اختلاف شديد ، فإن النتيجة نكون مربكة . في فيلم (طارد الأرواح الشريرة) إخراج (فريدكين) .. تقمص الشيطان جسد فتاة شابة ، لكن الأصوات المنبعثة من هذا الجسد ذات صدى عال وضخم ، بحيث لا يمكن أن يكون مصدرها ذلك الجسد الضئيل .. وكأنه قد اتسع روحياً آلاف المرات ، كي يستوعب تلك الشياطين التي تسكنه "([1]). وهناك مخرجون من أمثال (جان لوك جودار) ، كانوا يصرون على الاحتفاظ بكل أصوات الطبيعة التي تم تسجيلها ، كجزء من المناداة بسينما الطبيعة ، والتي ترفض الأصوات المجهزة .

والمؤثرات الصوتية : هي الأصوات التي تمثل كل ما يحيط بنا في حياتنا اليومية من أصوات سيارات في الشوارع ، أو أبواب تغلق ، أو تليفونات تدق ، أو بواخر ، أو حيوانات أليفة أو شرسة ، وغير ذلك مما يعبر عن حقيقة المكان الذي يدور فيه الحدث ، أو يتحرك فيه الممثل ، وللمؤثرات الصوتية أهمية كبيرة حيث تساعد على ازدياد إحساس المتفرج بالمشهد ، وما يدور فيه . وتضاف المؤثرات الصوتية إلى الفيلم بعد الانتهاء منه، حيث من الصعب التحكم فيها لو أنها سجلت مع الحوار.

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) "([2]). ولكن تسميتها بالأصوات الطبيعية هي تسمية غير دقيقة ؛ لأننا حين استخدامها فإننا لا نتركها على طبيعتها ، وإنما نعمل على إعادة ترتيبها من جديد ، كما أننا ننتقيها انتقاءا ،

---

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص١٤٢ .

[2] – دراما الشاشة ، حسين حلمي المهندس ، ج١ ، ص٢٤٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا نأخذ الأصوات الطبيعية كما هي ، وعلى علاتها ، وحتى أننا حين نضع الميكروفون في مكان ما ، للتسجيل من الطبيعة مباشرة فإن طبيعة الميكروفون ، وطبيعة المكان الذي وضع فيه يتحكم في نوع هذه الأصوات ، ولا تكون بنفس واقعيتها في الطبيعة ، أو عشوائيتها ، بل هي أصوات منتقاة ، مما ينفي عنها صفتها الطبيعية . ولذلك فإن تسميتها بالمؤثرات الصوتية أنسب .

وهذه المؤثرات تعطي العمل لمسة واقعية ، والإحساس بالحياة ، وتساهم في خلق العمق في الصورة . " أما استخدام المؤثرات الصوتية في المسرح فهي نادراً ما تستخدم ، عكس الإذاعة التي تعتمد اعتماداً كلياً عليها ؛ لكونها وسيلة عمياء ، غير مبصرة ، تعتمد على الصوت فقط . وتستخدم المؤثرات الصوتية في المسرح ، للإيحاء بالواقع . ولتعميق الأثر الدرامي كلما أمكن "([1]).

وليس الحوار هو الوظيفة الوحيدة للصوت ، فهناك وظيفة أخرى يمكن أن تسمى بالضجة ، وأية حركة لا بد أن يصحبها نوع من الصخب ، ومن المستحيل أن نرى على الشاشة بندقية تطلق دون أن يسمع صوت الرصاصة ، أو أن نرى قطاراً دون أن نسمع صوت عجلاته على القضبان ، وليس هذا مثيراً في حد ذاته لأنه أمر بالغ الوضوح ، ولكن العملية تصبح شيئاً يستحق الدراسة إذا عكسناها . فهناك أنواع من الضجة تعبر عن ألوان من الحركة ، فإذا كان الصوت له طابع خاص أمكن أن نستنتج الحركة التي أنتجت ذلك الصوت ، والضجة لا تستمد قيمتها من مصاحبتها للصورة فقط ، ولكن لأن لها حياتها الخاصة ، وأهميتها الذاتية ، وحقل الصورة محدود ، ولا بد للصوت على الرغم من أنه مستقل بذاته ، أن يعطينا معلومات تتخطى هذا الحقل المحدود . وهنا تظهر قيمة المؤثرات الصوتية في السينما لأنها تقول لنا ما لا نراه ، أو تعطينا معلومات أكثر مما يمكننا رؤيته .

أقسام المؤثرات :

١ – أصوات واقعية : كأن نسمع صوت سقوط شخص عند وقوعه كما نسمعه في الواقع ، لا أن نسمع صوت يشبه انهيار المبنى عند سقوطه . أو كما نسمع في أفلام الملاكمات صوت الضربات غير واقعية . وكأنها أصوات مدافع .

[1] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص٧٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢ – أصوات متوافقة أو متوازنة : مثل أن نرى الحَكم ينفخ في صفارته ، وفي نفس الوقت (بالتوافق أو التوازي) نسمع صوت الصفارة . أما لو سمعنا بدل ذلك صوت صفارة إنذار ، فإن هذا صوت غير متوافق ، أو صوت غير متباين .

٣ – أصوات متزامنة أو غير متزامنة : حيث نرى الصورة ، ونسمع ما فيها من أصوات في نفس الوقت ، فهي متزامنة . أما إذا سمعنا أصوات أخرى فهي غير متزامنة ، مثل أن نرى البحر ، ونسمع الموج ، فهذا متزامن . أما لو كنا في حجرة ، وسمعنا صوت البحر ، فهذا صوت غير متزامن .

٤ – صوت مألوف وغير مألوف : والأصوات المألوفة مثل صوت العصافير ، القطار ، الساعة .. وغيرها . أما الغير مألوف : فهو صوت جديد مرتبط بعالم الفيلم ، أو من خارج مسرح الأحداث ؛ صوت مستعار ، أو غير مألوف ، ولم يسمع من قبل .

٥ – صوت ذاتي : وهو نسمعه من خلال إحدى الشخصيات ، ولكن يعبر عن دلالة معينة فيها ، مثل أن نسمع وقع أقدام الشخص كأنها مطارق ، لتعبر عن خوفه وتوحشه . أو يكون الصوت موضوعياً (واقعياً) نسمعه كما هو .

" وفي النهاية قد يكون الصوت كما يراه صانع الفيلم ، وكأنه (تعليق) ، أو (تفسير) يود أن يقدمه إلى المشاهد ، وهو بالضرورة يخرج عن الذاتية ، أو الموضوعية "([1]). وهذه المؤثرات المستخدمة ، وعلى اختلاف أنواعها ؛ فإن لصانع الفيلم الخيار في التعامل معها بما يخدم هدفه الدرامي ، فينوع في استخدامها ، أو يراكبها مع بعضها البعض ، أو يغير في شدتها ، فيبالغ فيها أحياناً ،و يضعفها أحياناً أخرى ، أو حتى يلغيها في بعض المواقف ، أو يستخدمها بشكل رمزي ، أو يقوم بتكرار صوت دال (موتيف) حسب الحاجة .

فالمؤثرات الصوتية تعطي مجالاً واسعاً للتعبير ، وعالم رحب من الدلالات ، وتمنح العمل حيوية وحياة ، بالإضافة إلى كونها لغة عالمية . وهي ترفع من قدر الصورة ودلالاتها . بعكس الحوار الذي يضعف من شأن الصورة .

فائدة المؤثرات الصوتية :

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج١ ، ص٢٥١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١ – تحديد المكان : كأن نرى إحدى الشخصيات تجلس في ديوان صغير ، ونسمع صوت القطار ، فنعلم أنها مسافرة داخل قطار دون أن نرى القطار من الخارج .

٢ – تحديد الزمان : كأن يكون شخص في فراشه ، ونحن نسمع صوت صراصير الليل ، ونقيق الضفادع . فنعرف أننا في الليل . أما لو سمعنا صوت العصافير ؛ فإن النهار قد بزغ .

٣ – مرور الوقت : وكأن نرى الزوجة تنام على المقعد في صالة البيت بانتظار زوجها ، ثم نسمع صوت أطفال المدارس في الخارج وهم يذهبون إلى مدارسهم ، فنعلم أنه قد مر الوقت حتى أصبح الصباح .

٤ – تقوية التأثير والمزاج النفسي : كالمبالغة في صوت اللكمات ، وإعطاء صدى مرتفع لصوت وقع الأقدام ، أو ارتفاع صوت دقات الساعة في صمت الليل .

٥ – إضفاء الدلالة الرمزية : فصوت صفارة الإنذار (السارينة) ، ترمز إلى سيارة الإسعاف حتى ولو لم نراها ، أو أن نرى أسرة في مخبأ ، ونسمع أصوات الإنفجارات والغارات الجوية ، وأصوات تهدم البيوت ، فنفهم ما يحدث دون الحاجة لرؤية الطائرات ، وسقوط القنابل فكل هذه الأصوات رمزية .

٦ – الإيجاز : ويتم للتركيز ، أو التذكر ؛ حيث يتم حذف الأصوات الواقعية المصاحبة ، والإبقاء على صوت واحد يهم الشخصية سماعه . كأن يكون أحدهم يجلس في مقهى ، ونسمع أصوات أحجار النرد ، وصوت (الأرجيلة) ، وأصوات الزبائن ، ثم تتلاشى كلها ، ويحل محلها أصوات من الماضي ، وحين تنتهي هذه الأصوات ، أو الحوار من الماضي ، تعود الأصوات السابقة بالبروز مرة أخرى .

وقد يوظف الصوت الإنساني كمؤثرات صوتية ، مثل سماع أصوات الجماهير الغاضبة في مظاهرة تتقدم من بعيد ، وأصوات الزحام ، وصوت شخير النائم .. وغيرها . ولا يمكن أن نجد عملاً فنياً يمكن أن يخلو من المؤثرات الصوتية إطلاقاً . لذلك على كاتب السيناريو أن يشير أثناء كتابته إلى ما يلزم منها ، ويخدم سير الأحداث ، ويعمق دلالات الصورة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصمت في الفيلم :

" أتاح إحداث الصوت في الفيلم المجال للفنان كي يستخدم الصمت في فيلمه ، كمؤثر درامي إيجابي ، وقد طورّ (بيلا بالاتس) هذا الجانب بشكل كامل "([1]). ولكن الصمت رغم أنه يعتبر ذا دلالة ، وقيمة درامية في السينما والتلفزيون ؛ إلا أنه في الإذاعة والمسرح لا يتضمن قيمة ايجابية . ففي الفيلم بإمكان مؤثر الصمت أن يكون حيوياً ، ومتنوعاً إلى درجة كبيرة ، فلحظة صمت ربما تكون في دلالتها أكبر من مجلدات من الحوار . ونجد مثال ذلك في فيلم (الوهم الكبير _ ١٩٣٧) للمخرج الفرنسي (جان رنوار) . " ففي أحد المشاهد نرى مجموعة من الرجال مجتمعين ، وهم يفتحون حقيبة أرسلت إليهم في سجنهم الألماني ، ويتوقعون أن تحتوي على بعض الأطعمة الشهية ، ويخيم جو من الاهتياج الصاخب ، والهذر والإثارة والترقب ، ثم ينفتح الغطاء بقوة ، وتبدو الحقيبة مملوءة بالكتب . وفجأة يعم صمت كامل أبلغ من أي تعليق ، وهو صمت سوف يفسره كل مشاهد بشكل مختلف يتفق مع نفسه "([1]).

كما استخدام المخرج (آبل غانس) الصمت بشكل أوضح في فيلم (حب بتهوفن الكبير _ ١٩٣٦) ، وذلك لإظهار صمم بتهوفن . فهذا الصمت يوصل أغرب المعاني ، وأكثرها تنوعاً . " وهو يعبر عن حالات مختلفة من الشهوة ، والضجر ، وذهول السكر ، والتعاسة المعذبة ، وغرابة الطفولة ، وإذعان الشيخوخة "([2]).

فالصمت له دور هام في الفيلم الناطق ، 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 – ربما – إلى النقيض . " فأي مساحة صامتة في الفيلم توجد إحساساً بوجود شيء ما معلق ، أو على وشك الحدوث .. في فيلم (برجمان) (الصمت) ، فإن المناطق الصامتة بين سطور الحوار أكثر عمقاً ، ومغزى من الحوار نفسه . فهي توحي بالقلق والخوف والشك ، أو توحي في لحظات أخرى بالغضب والإنهاك .. "([3]).

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٣٣ .

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٣٣ .

[2] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٣٤ .

[3] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٥١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهناك من المخرجين من رمز بالصمت للحدث . فنرى مخرجاً مثل المخرج (كيروساوا) في فيلم (أن نحيا) . " بعد أن علم البطل أنه سيموت بالسرطان ، يستغرق البطل العجوز تماماً بحقيقة الموت ، ويخرج من المستشفى إلى الشارع يصاحبه صمت مطلق ، وتكاد سيارة أن تصدمه ، فينطلق المجرى الصوتي فجأة بضجيج المدينة ، ويعود البطل مرة ثانية إلى عالم الأحياء ، وقد استخدم (كيروساوا) – أيضاً – مناطق الصمت مقابل ضجيج الحرب ، ليخلق نوعاً من الإيقاع الخاص ، والمميز في فيلمه (كاجيموشا) "([1]).

ثانيا : الموسيقى

الموسيقى علم قائم بذاته يرتكز إلى قوانين وقواعد خاصة ، والمكتبة العربية غنية بالمراجع والدراسات ، والرسائل المختصرة ، والمقالات منها العربي الصرف ، والأغلب مترجم ، وهي علم مرتبط بآلاته ويتطور بتطور هذه الآلات . والبحث هنا ليس بصدد دراسة الموسيقى من ناحية كونها علماً منفرداً وخاصاً ، بل من جهة مشاركة هذا العلم ، أو بالأدق هذا الفن في صناعة الصورة المرئية وتعزيز دراميتها ، والمساهمة في تحقيق التأثير الجمالي والنفسي لدى المشاهد .

فالموسيقى – كما يقال – غذاء للروح ، وترويح عن النفس ، وتفريج للأحزان وشاحذة للهمم ، ومحفزة للإلهام .. يطرب لسماعها الجميع ، من كل الأجناس ، وكل الأعمار وجميع المستويات ، وهي لغة عالمية عرفتها الشعوب منذ ولادتها وتاريخها السحيق ، كيف لا ؟! وقد خلق الله لكل شيء في الطبيعة لحنه الخاص ، من زقزقة العصافير إلى خرير المياه فخفيف الأشجار ، وهزيم الرعد ، وهديل الحمام . وقد سمع الإنسان هذه الألحان السماوية فوعاها ، وأدركها ، وقلدها ، وزاوج بينها ، واكتشف موسيقاه الخاصة ، واخترع أدواته الصوتية الخاصة التي تريحه من عناء التقليد ، وتساعده في أداء تقليده ، وتعينه على الدمج بين صوته ، والأصوات الأخرى لتصبح له فيما بعد موسيقاه الخاصة . " وهكذا فإن الموسيقى قديمة قدم الإنسان ، عرفتها جميع الشعوب منذ عصور التاريخ السحيقة ، وما قبل التاريخ . فهي من مستلزمات الحياة الفردية والاجتماعية ؛ لا يكاد يخلو منها زمان أو مكان . وقد أجمعت

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٥٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدراسات النفسية في كل العصور ، على أن الموسيقى تلطف المشاعر ، وترهف الأحاسيس ، وتسمو بالنفوس ، وتبعث فيها البسمة والنشوة "([1]).

تعريف الموسيقى :

لقد عَّرفها (على بن الحسين المسعودي) صاحب كتاب (مروج الذهب) بقوله : " إن علم الموسيقى غذاء للنفس ، ومطرب لها وملهبها ، نتهيَّج عند سماعه ، ونحنُّ إلى تأليفه أو صناعته ، وقد نطقت الحكماء بشرفه ، ونبهت على نفاسة محله ، فقال الإسكندر : من فهم الألحان استغنى عن سائر اللذات "([2]).

وقد ذكر الكندي ، فيلسوف العرب ، ورائد الموسيقى العربية في رسالته (في أجزاء خبرية في الموسيقى) ، أقوالاً لبعض الفلاسفة في تعريف الموسيقى وفوائدها ، فقال على لسان بعض الفلاسفة : " الغناء فضيلة تعذرت على النطق في قدرته ، ولم يقدر على إخراجها فأخرجتها النفس لحناً ، فلما ظهرت سُرتّ بها ، وطربت إليها ، فاسمعوا في النفس ، وناجوها وراعوا مناجاة الطبيعة ، والأمل لها . وقال آخر : فضل الموسيقى يأتلف مع كل آلة ، كالرجل الأديب المؤتلف مع البشر . وكان أحد الفلاسفة إذا جلس على التراب يقول للموسيقى : حرك النفس نحو قواها الشريفة من الحِلم والبِرّ والشجاعة والعدل . وقال آخر : النفس إذا خلت ترنمت بألحان حزينة وتذكرت عالمها الشريف . فإذا رأت ذلك الطبيعة وعرفته تعرضت لها بجميع أشكالها وعرضتها عليها واحداً حتى تردها ، فتدع ما كانت فيه من أمر ذاتها ، وتأخذ في الحان الطبيعة فتولف التوليف الشريف وتزين الألحان المتقنة ، وتمضي فيه مع الطبيعة ، ولا تزال كذلك حتى تُرى غائصة في بحرها "([1]).

أما الفارابي فيشير إلى أن كلمة موسيقى في استعمالات اللغة العادية تدل على الألحان ، واللحن هو : " كل مجموعة من النغم رتبت ترتيباً محدداً منفردة ، أو مقترنة بالكلام . ولكن الموسيقى من حيث هي صناعة ، أو فن شامل تشتمل على الألحان ، والمبادئ التي بها تلتئم ،

---

[1] – تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها ، منى سنجقدار شعراني ، سلسلة الكتب العلمية ١، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٧، ص١٤

[2] – مروج الذهب ، على بن الحسين بن على السعودي ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٧٢ ، مجلد (٢,١) ، ص٣٥٥ .

[1] – تاريخ الموسيقى الشرقية ، سليم الحلو ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص٢٥١ ، ص٢٦٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبها تصير أكمل وأجود ، وليست صناعة الموسيقى إذا صناعة ألحان فحسب ، وإنما تشمل أيضا على الأسس النظرية التي تبني عليها جودة الألحان وكمالها "([1]).

التذوق الموسيقي :

ارتبطت الموسيقى بالإنسان منذ فجر رحلته الأولى ، وعلى مدى الأجيال ، وهي جزء مهم من حضارة الإنسان ، وقد اعتبرها (أفلاطون) أحد المحركات الرئيسية السامية للبشر ، ومختلف عناصر الحياة في المجتمع الواحد ، وبين المجتمعات المختلفة ، وتمكنت من التعبير عن الفرد ، وعن الجماعة في تنسيق ووحدة "([2]) .

ارتبطت الموسيقى في الحضارات القديمة ، بالعبادة والربط بين البشر والآلهة ، واستخدمت كذلك في الحروب لشحذ الهمم ، وتوحيد المشاعر ، وتنظيم الصفوف ، وقد اقترنت بالرقص والذي كان – كذلك – طقساً عبادياً ، وتقليداً اجتماعياً . " وقد عرف الإنسان الأول المقامات والإيقاعات .. وتفوقت المدنيات القديمة في هذين العنصرين .. ولقد ظلا حتى الآن يمثلان أهم عناصر الموسيقى . في كافة البقاع ، وفي كل الأساليب الموسيقية حتى بداية القرن العشرين . وقد بدأت الحضارة الموسيقية في مصر القديمة – كما نعرفها حتى الآن – منذ ما يقرب من أربعة آلاف سنة قبل الميلاد .. بينما تركز اهتمام الغرب على الحضارة اليونانية القديمة (التي تطورت عنها الأساليب الموسيقية المختلفة ، في بلاد الغرب حتى يومنا هذا) فيما بين عامي (١٢٠٠ و ١٤٦ ق . م) "([1]).

الأصوات في الموسيقي تقابل الكلمات في اللغة ، فهي تحمل الفكر والمعنى . وبالتالي فإن الأصوات الموسيقية تشارك اللغة في هذه الصفة ، وعلى ذلك فإن الألحان الموسيقية تحمل المعاني ، أو ما يسمى بالمواضيع ، أو الأفكار الموسيقية التي يقوم عليها العمل الموسيقي . وهذه الألحان والأفكار تتكامل في نسيج لحني انفعالي ، لتكون الموضوع العام الذي يحس به المؤلف الموسيقي ، ويريد أن يعبر عنه في عمل متكامل . " والتجاوب البشري للأداء الموسيقي يرتبط بنوعية الأداء ويختلف باختلاف الظروف المحيطة بالمستمع ؛ لأن العنصر العاطفي للتجاوب الإنساني مع الموسيقي ؛ هو عامل هام في تعميق أحاسيس مفاهيم البشر ، وفي

---

[1] – تاريخ الموسيقى العربية ، منى شعراني ، ص١٨٩ .

[2] – دعوة إلى الموسيقى ، يوسف السيسي ، سلسلة عالم المعرفة ٤٦ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص٤ .

[1] – دعوة إلى الموسيقى ، يوسف السيسي ، ص١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحريك مشاعرهم ، وسرعة استدعائها من أعماق نفوسهم .. وكل ذلك يـزداد قـوة ، وعمقـاً باطراد زيادة الخبرة في الاستماع ، والتذوق الموسيقي. "([1]).

ولكل عصر قوالبه المميزة ، والمعبرة عن روح العصر ، وفكـر المجتمـع ، وتقاليـده ونظمه الدينية والسياسية السائدة . ولكل قالب موسيقي وسائل أدائه الخاصة به ، والتي هي تعبر عن مدى التطور الموسيقي العلمي ، وأدواته الموسيقية ونوعياتها . " وبعـض هـذه القوالـب (الموتت – Motet) ، و (القداس – Mass) ، و (الأغنية الشعبية) ، و (الترنميـة – Hymn) ، و (المادريجال – Madrigal) ، تكتب أساساً للصوت البشري ، وبعضها الآخر مثل الأوبرا الغنائية (الكنتانا) ، و (الاوراتوريو) ، تكتـب لمـزيج مـن الآلات الموسـيقية والأصوات . أما القوالب الآلية الصرفة فتتضمن (السـيمفونية ، السـوناته ، الفوجـه ، الكونشرتو ، المتتالية ، والتوكاتا .. وغيرها) ومن خلال هذه القوالب يفـرغ المؤلـف شـحنة أفكاره الموسيقية في صورة مواد لحنية متعارضة ، أي ذات عالقة ذهنية فكرية حوارية "([1]).

الموسيقى الدرامية :

الموسيقى هي فن العقلاء ، وقمة الفكر النهائي ، والشعور والإحساس . " وهي الحركـة في الزمن ، وهي التي تحرك الصورة (اللوحة) الساكنة في المسـاحة والفـراغ إلـى رؤيـة موسيقية .. ورؤية متحركة .. أو بمعنى آخر رؤية جمالية ذات إحساس كامل متحرك ومعبر ، وهذا ما جعل الاهتمام يتزايد بمصاحبة الصورة المعبرة بالصوت ، فالمزج الفني بين مـا هـو مرئي ، وعقلي وسمعي ، يجعل الحقيقة أكثر تكاملاً .. والحس البشري أكثر نضجاً .. وأقـرب إلى الطبيعة الأم .. إلى الحقيقة ذاتها "([2]).

وكانت المحاولات الأولى للربط بين الصوت ، والمظاهر الفنية الأخرى هي : محاولات الربط الأولى بين الصوت واللون ، والتي بدأت منذ عصور حضارية قديمـة ؛ حيـث نجـد جذورها لدى العالم السكندري العظيم (بطليموس) ، منذ القرن الثاني بعد الميلاد ، وقد ارتبط اللون بالموسيقى – تماما – كما ارتبط بفنون النحت والعمارة .. وغيرها . وقد قابل العاملون في فن اللون بينه وبين المقامات الموسيقية ، فجعلوا لكل مقام موسيقي ما يقابله من ألـوان .. وكل آلة موسيقية تتماثل في طبيعتها مع لون خاص ، يحدث نفس التعبير ، أو ما يشاكله ؛ لأنهم

---

[1] – دعوة إلى الموسيقى ، يوسف السيسي ، ص١٣، ص١٤ .

[1] – دعوة إلى الموسيقى ، يوسف السيسي ، ص١٥ .

[2] – دعوة إلى الموسيقى ، يوسف السيسي ، ص٣٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اعتبروا أن : " الموسيقى عبارة عن مجموعة أصوات ، وكل صوت عبارة عن تردد معين لعدد محدد من الذبذبات في الثانية الواحدة ، واللون أيضاً .. عبارة عن عدد معين ، ومحدد من الذبذبات في الثانية الواحدة ، ولكنها ذبذبات كثيرة العدد تفوق قدرة السمع .. ووفقاً لذلك بدأت المحاولات العلمية العديدة ، للربط بين اللون والصوت .. بين العين والأذن ، وذلك بعزف موسيقي مع عرض الألوان التي تتقابل معها "([1]).

ربط الموسيقيون العظماء بين المقامات الموسيقية (السلم الموسيقي) – وجدانياً – وبين الألوان . فنجد أن بتهوفن كان يشعر بأن مقام (سي صغير) يوحي باللون الأسود . كما أن بعض الموسيقيين ، يرى أن عزف الأصوات السبعة الخاصة بالسلم الموسيقي في نفس الوقت ، ينتج عنه تآلف هارموني شديد التنافر ، وكذلك الحال حين جمع ألوان الطيف السبعة في نفس الوقت ، وخلطها معاً مما ينتج عنه اللون الأبيض ، وهو أكثر الأوان تنافراً مع البصر ، كما نرى حين النظر إلى قرص الشمس . " ولقد ثبت بالتجربة أن الأشخاص الذين يفتقدون إمكانية تمييز طبقات الأصوات الموسيقية يكونون مرضى الألوان ، أي مصابون بعمى الألوان ، أو ما يقرب من ذلك "([1]). وقد تواصلت التجارب لاختراع آلات موسيقية تعزف وتنتج ألوان ؛ فاخترع الدنماركي (فيلفريد) آلة خاصة تنتج موسيقى للعين باستخدام الألوان فقط ، وتعمل بنفس طرق وقوالب التأليف الموسيقي ، وهي : آلة (الكلافيلوكس – Clavilux) .

ومن الجدير ذكره أن الفنان (والت ديزني) قد استخدم هذه العلاقة الموسيقية ، واللون في فيلم (فانتازيا – عام ١٩٣٧) . ويعتبر الموسيقي الألماني (فيلهلم ريتشارد فاجنر ، ١٨١٣ – ١٨٨٣) هو رائد التجارب الموسيقية الفريدة في مجال تجسيد (وحدة الفنون) ؛ حيث دارت رسالته الموسيقية حول ارتباط الفنون ، وتكاملها في وحدة واحدة ، وحدة فكر وحركة وتعبير .. ووهب حياته للموسيقى المسرحية في إطار ما سماه الدراما الموسيقية بدلاً من تسمية الأوبرا . وقد استعمل فاجنر اللحن الدال في أعماله ، حيث رمز لكل شخصية بلحن ، أو عدد من الألحان الدالة .. " وكانت هذه الألحان تتكرر ، وتتداخل في حوار وصراع درامي عظيم ، فاللحن الدال يدل على الشخصية ، ويفسر انفعالاتها .. وكان تطويره لألحانه الدالة وسيلة يستخدمها كمؤشر نفسي ، لتطور شخصية البطل الذي يدل عليه اللحن .. فهو يضع اللحن في التوزيع الآلي ، أو الغنائي ، وفي كليهما معاً ليتلاءم مع الحدث الدرامي .. واللحن

---

[1] – دعوة إلي الموسيقي ، يوسف السيسي ، ص٣٣ ، ص٣٤ .

[1] – دعوة إلي الموسيقي ، السيسي ، ص٣٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدال عبارة عن لحن صغير جداً .. له شخصية إيقاعية ، مما يجعله قابلاً للنماء والمعالجة الموسيقية "([1]).

وساعدت الموسيقى بمصاحبتها للفيلم الصامت بزيادة التقبل الانفعالي للمشاهد ، وإن لم تكن مخصصة _ حينها _ لذلك ، وإنما كانت الهدف منها تثبيت صفة الصمت للفيلم ، فهي كانت مجرد شيء ثانوي ، والصورة هي الأهم . ولذلك في كثير من الأحيان كان الاختيار السيئ للموسيقى ؛ يسيء إلى الفيلم إن لم يشكل على الأقل مصدر إزعاج للمشاهد . " أما موسيقى الأفلام في يومنا هذا ، فقد أصبحت أفضل بكثير جداً ، ولأن المدرج الصوتي جزء مكمل للفيلم الناطق ، فإن الموسيقى يمكن وضعها بصورة أسهل على أنها جزء من المفهوم العام للفيلم ، وقد تكون نتاج مؤلف موسيقي كبير . كذلك ليس من الضروري أن تكون الموسيقى متواصلة ، وقد تعلم المخرجون قيمة التحفظ ، وفي غالبية الأفلام اليوم تستخدم الموسيقى بصورة متقطعة لإظهار الحالة النفسية في المواضع الأساسية "([1]).

الافتتاحات الموسيقية :

وهي مقطوعات موسيقية افتتاحية تعمل كمقدمة للمسرحية ، أو العمل الفني ؛ " حتى تمهد للمشاهدين ، وتروى لهم بالأنغام المضمون الدرامي للمسرحية .. ومن النماذج البارزة .. في هذا المجال افتتاحية (مندلسون) لرواية شكسبير (حلم ليلة صيف) "([2]). وقد كتب بتهوفن مجموعة من الافتتاحات الموسيقية المرفوعة لبعض المسرحيات مثل افتتاحية (أجمونت ، وكوريولان) .

وفي بداية القرن التاسع عشر كانت النزعة الرومنتيكية قد غمرت كل أوروبا في كل مجالات الفنون ، ونمت القوالب الموسيقية الحرة الجديدة ، ودخلت تجارب جديدة موسيقية مبتكرة عبر مزج الآلات ، والأساليب الموسيقية المختلفة . وتطورت الأوبرا ، واندمجت بها الفنون الأخرى مثل الشعر ، والدراما ، والفلسفة ، والغناء ، والموسيقى في بوتقة (الدراما الموسيقية) ، التي تزعمها فاجنر ، والذي سخر إمكانياته في الكتابة الموسيقية ، ليحقق الوحدة بين فنون الدراما مستعيناً بالألحان الدالة .

---

[1] – دعوة إلى الموسيقى ، السيسي ، ص٨٥ .

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٣٠ .

[2] – دعوة إلى الموسيقى ، السيسي ، ص١١٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأما في القرن العشرين ، فقد بدأ عباقرة الموسيقى تغيير آلاتهم التقليدية ، وإعادة ضبطها للحصول على أصوات جديدة ، ومساحات صوتية أكبر .. للحصول على أصوات ضخمة ، وكبيرة عبر وسائل الكترونية ، " وكان لتطوير استخدام الموسيقى لمصاحبة العروض المسرحية ، أثره على البحث عن مصادر جديدة للصوت بآلات غير تقليدية .. ففي بالية بعنوان (البالية الميكانيك – لجورج أنثيل) ، نجد استخداماً لصوت طائرة مروحية (هليوكوبتر) يخدم العرض المسرحي ، ويقدم ما لا تتمكن الآلات التقليدية من التعبيرعنه بطرق مادية واقعية تتفق مع روح القرن العشرين ، " وفي موسيقى العمل المسرحي (ماتش) نجد الموسيقى (كيجيل) ، يستخدم صفارة البوليس بشكل واقعي ، لإثبات الحركة المسرحية حين إطلاقها . كما سمعت أصوات ألعاب الأطفال في موسيقى (لاجارين هيلر) في الآلة ، وهذا ربما يكون هو انطلاق ما عرف بعد ذلك باسم المؤثرات الصوتية . وظهر كذلك ما سمي بالسلسلة التوافقية في آلات النفخ ، لاستخراج أصوات الطبيعة ، وقد خدمت الاكتشافات العلمية الموسيقى في مجال التأليف ، و الأداء ، والاستماع ، وتطورت الأجهزة الاليكترونية الموسيقية ، ونشأت مدارس ، ومذاهب للتأليف الموسيقي الالكتروني ، واستطاعت الإمكانيات المهولة لنوعيات الموسيقى الاليكترونية ، أن تؤدي ما عجزت عنه الآلات الموسيقية التقليدية ، وإمكانيات الصوت البشري ، واشتهر مؤلفوها ، ونشأت لها استوديوهات خاصة .

الموسيقى والمسرح :

لقد ارتبط المسرح بالموسيقى منذ آلاف السنين ، وكان هو البوتقة التي انصهرت فيه أغلب الفنون من موسيقى ورقص وغناء ، و كان للمسرح أثرا واضحا في تصوير ، وابتكار العديد من الابتكارات الموسيقية والغنائية ، والبحث عن مصادر جديدة للصوت بآلات غير تقليدية ، " ففي باليه بعنوان (الباليه الميكانيك – لجورج انثيل) ، نجد استخداما لصوت طائرة مروحية (هليوكوبتر) يخدم العرض المسرحي ، ويقدم ما لا تتمكن الآلات التقليدية من التعبير عنه بطرق مادية واقعية تتفق مع روح القرن العشرين "([1]).

كما استخدمت بعض العروض صفارة البوليس لإيقاف الحركة المسرحية ، وفى مجال الغناء لجأ المؤلفون الموسيقيون إلى وسائل كثيرة لتطوير أصوات الكورال ، فنجد منهم من دمج بين الأداء التلقائي والغنائي ؛ حيث ابتكر وسيلة الإلقاء نصف الغنائي ، كما لدى (شونبرج) في الغرب ، والأخوين (رحبانى) في الشرق .

---

[1] – دعوة إلى الموسيقى ، يوسف السيسي ، ص١٧٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وصار يتم استخراج الأصوات الطبيعية من آلات النفخ ، ونشأ كذلك ما يعرف بالموسيقى الالكترونية ، والتي صارت شائعة الاستخدام في مجال الإذاعة والتلفزيون والسينما والإعلانات ، وصارت تعطينا ما لا تتمكن الآلات التقليدية من إعطائه لنا سواء من خلال تعدد عمليات مزج الأصوات ، والتحكم في السرعة ، ومناسبتها مع الزمن بدقة متناهية ، وصار بالإمكان تسجيل كل خط لحني لوحده ، ومن ثم جمعها في خط واحد لإنتاج اللحن النهائي . وتستخدم الموسيقى في المسرح لتحقيق مجموعة من الأغراض منها :

- للدلالة على أحداث الفصل ، أو المشهد الذي سيبدأ .
- للربط بين المناظر ، أو التعبير عن الزمان والمكان .
- في خلفية الشخصيات لإشباع الجو المسرحي العام ، مثل المارشات العسكرية و الأغاني .
- تدعيم مناطق الضعف ، وإثارة خيال المشاهد ، ومساعدة الممثل على تدعيم اجتياز اللحظات المحرجة .
- تجسيد أبعاد الشخصية ، فالشخصية التي تستمع للمزمار البلدي ، تختلف عن التي تستمع للسيمفونيات .

" وقد انتشر الصوت الإلكتروني – الآن – ليعم أنشطة الإذاعة والتليفزيون والسينما والإعلانات المذاعة ، كوسيلة تطعيم حديثة ، كما انتشر الصوت الالكتروني– أيضا – في موسيقى الأطفال والأساطير "([1]). وساهمت في توليد أحداث ، وتسجيل أخرى من مؤثرات غير موسيقية ، مثل : أصوات تكسير الزجاج والصفير والعبث بالأسلاك وصوت صنبور المياه .. وغيرها .

أثر الموسيقى النفسي وفوائدها :

ويغلب على الظن ؛ أن الرازي قد استخدم الموسيقى في أغراض العلاج ، وتسكين الآلام . ويعتبر الكندي (أبو يوسف يعقوب بن اسحق بن الصباح الكندي ، ٨٠١ – ٨٦٦) ، " أول من أدخل الموسيقى إلى الثقافة العربية ، فأصبحت من ضمن مناهج التدريس العلمية ،

[1] – دعوة إلى الموسيقى ، يوسف السيسي ، ص١٨٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجزءاً من الفلسفة الرياضية ، وكان هذا – بطبيعة الحال – نتيجة التأثر بالمدرسة الإغريقية .. فصارت كلمة (الموسيقى) باللغة العربية تعني : (علم الموسيقى – Musicology) بينما كلمة (الغناء) التي كانت قديماً تعني أداء الألحان والموسيقى بصورة عامة ؛ صارت تطلق على الفن العلمي فقط "([1]). ويسهب الكندي في توضيح أثر الموسيقى في نفوس الكائنات الحية فيقول : " إن الفلاسفة صنعوا آلات كثيرة تناسب تأليف الأجساد الحيوانية ، ويظهر منها أصوات مشاكلة للتركيب الإنسي ، ليظهروا بذلك مقدار شرف الحكمة وفضلها . ثم يذكروا أمثلة لذلك ، فالدلفين والتمساح إذا سمعت الزمر ، وصوت البوق فإنها تطرب ، وتخرج من الماء ، والخيول والغزلان تلذها أصوات الأوتار . والطواويس عندما تسمع الألحان ، تنشر أجنحتها ، وتختال علامة الفرح ، والطيور عامة تعجبها الأصوات الحنونة ، فتقف مصغية "([1]). ويرى الكندي – كذلك – أن لها تأثيراً واضحاً على الإنسان ، غير أن هناك من الألحان ما يفرح ، وما يحزن ، ومنها ما يبعث على الشجاعة والإقدام ، أو يبعث على الهدوء والنوم .

وقد أعطى الكندي تعريفاً شاملاً للموسيقى ، ومزج هذا الفن مع الألوان ، وعطر الأزهار ، وأعطى أثره على الحواس ، وقد ذكر في رسالته ما يلي : " أما كمية عدد الأوتار فأربعة وهي : البَمّ والمثلث والمثنى والزير .. ثم يقول : وقد يلزم حركات النفس ، وانتقالها من حال إلى حال بخواص حركات الأوتار من طبعها ، أو مناسبتها ما يكون ظاهراً للحس منطبعاً في النفس ، فمما يظهر بحركات الزير : في أفعال النفس الفرحية ، والعزية ، والقلبية وقساوة القلب ، والجرأة .. وما أشبهها . ومما يلزم المثنى من ذلك : الأفعال السرورية ، والجودية ، والكرمية ، والتعاطف ، والرقة .. وما أشبه ذلك . ومما يلزم المثلث من تلك : الأفعال الخبيثة ، والمراثي ، والحزن من أنواع البكاء ، وأشكال التضرع .. وما أشبه . ومما يلزم البَمّ من تلك الأفعال : السرورية تارة ، والفرحية تارة ، والحنين ، والمحبة .. وما أشبه ذلك "([2]). وفي كتاب الموسيقى الكبير ، حصر الفارابي (وهو من أكبر المنظرين العرب في علم الموسيقى ، وكان موسيقياً ضالعاً ، وعازفاً بارعاً ، ومخترعاً لبعض آلاتها ، كالرباب والقانون) ، حصر أصناف الألحان وغاياتها في ثلاثة أنواع هي([3]) :

---

[1] – تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها ، منى شعراني ، ص١٨٤ .

[1] – تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها ، منى شعراني ، ص١٨٥ .

[2] – من رسالة الكندي (في أجزاء خبرية في الموسيقى) المنشورة في كتاب تاريخ الموسيقى الشرقية ، سليم الحلو ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٧٥ ، ص٢٦٤ .

[3] – انظر : كتاب ، نظرية الفارابي في الموسيقى ، أديب نايف دياب ، منشورات وزارة الإعلام في العراق ، ١٩٧٥ ، ص١٧، ص٢٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الألحان المُلِذّة : وهي التي تكسب النفس لذة ، وأفقاً مسموعاً دون أن يكون لها صنع آخر في النفس .

- الألحان المخيّلة : وهي التي تفيد النفس تخيلات ، وتأملات ، وتوقع فيها تصورات مختلفة الألوان والظلال ، وحالها في ذلك حال التزاويق ، والتماثيل المحسوسة بالبصر .

- الألحان الانفعالية : وهي التي تحدث في الانفعالات النفسية ما يزيدها ، أو ينقصها ، وبعبارة أخرى تهدئها ، أو تثيرها .

- الألحان الغنائية : وهي توافق غريزة طبيعية في طلب اللذة ، أو التمثيل ، أو الانفعال ، وهذه كلها من غايات الألحان .

أنواع الموسيقى :

تعتبر الموسيقى اليوم جزءاً مكملاً لصناعة الفيلم ، ولذلك على كل من الكاتب ، والمخرج أن يعود نفسه على أنها عنصر مهم في صناعة الفيلم . فالموسيقى الجيدة قد تكون إحدى وسائل إنقاذ السيناريو السيئ . ويمكن للموسيقى السيئة أن تهدم فيلماً جيداً . وهي تعتبر عنصراً مكملاً للكلمات . وعلى صانع الفيلم أن يحاول الاستفادة من إمكاناتها قدر الإمكان لخدمة عمله . وهناك نمطان للموسيقى وهما :

١- **موسيقى الحبكة (الفواصل الموسيقية والأغاني)** : وهي الموسيقى التي تدخل إلى العمل كجزء من الحدث نفسه ، مثل الأغنية التي يغنيها البطل ، أو الموسيقى التي تعزفها الفرقة في النادي الليلي ، أو المستخدمة في مشاهد الرقص ، و الاستعراض ، والكرنفالات ، والسيرك . وعادة ما تكتب هذه الموسيقى قبل التصوير ، ويتم عمل تسجيلات لها في إستديو خاص ، لتستخدم أثناء تصوير المشاهد . والفواصل الموسيقية هي ظاهرة شائعة في الأفلام منذ بدء استخدام الصوت ، كمثل أن يدخل البطل أحد الملاهي ، وينقطع الحدث بينما هو يستمع إلى المغني حيث ينتهي من الأغنية ، وهناك بعض الأفلام _ بالأخص التجارية منها تكثر من هذه الفواصل وتضيف إليها رقصات كفاصل موسيقي .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" والأغنية هي مادة موسيقية تفرضها طبيعة الموضوع ، كما في الأفلام الأجنبية (قصة الحي الغربي _ صوت الموسيقى) ، أو الأفلام العربية (سمع هس) ، أو تكون بسبب مطرب ، أو مطربة يقوم بدور البطولة (مثل عبد الوهاب ، وفريد الأطرش ، وأم كلثوم ، وعبد الحليم حافظ ، وصباح ..) وقد ظلت الأغنية عنصراً مهماً في الفيلم المصري لفترة طويلة ، وكان نجاح الفيلم يتوقف على مدى نجاح أغنية أو سقوطها "([1]). لكن على المخرج أن يراعي : وجوب وجود ترابط بين الموسيقى في الفيلم عامة وأسلوبها ، وبين الأغاني المستخدمة ، وأن يربط بينهما خط لحني ، أو فكرة موسيقية . وعليه أن يعي أن الأغنية في السينما ، أو التلفزيون تختلف عنها في الإذاعة ، أو (الكاسيت) ؛ لأنها أغنية موجهة إلى حاسة السمع والبصر ؛ وليس السمع لوحده .. ولذلك عليه أن يراعي كتابة سيناريو خاص بالأغنية ، ويحدد من خلاله المقياس الزمني للملحن ليعمل وفقاً لذلك .

وللموسيقى أيضاً دور هام في توصيل التيمات الكبرى للفيلم ، فاختيار الأغاني والألحان التي تقوم بالتعليق على الحدث ، تساهم – في كثير من الأحيان – في الإضافة لأبعاد الصورة المرئية التي قد لا تحمل _ كصورة _ ذلك المعنى الذي يقصده المخرج.. مثل أغاني وألحان فيلمي (العصفور ، وعودة الابن الضال) ليوسف شاهين "([1]). وهناك نوع خاص من الأفلام يسمى (الأفلام الموسيقية _ Music Movie) ، وهذه سادت في الأربعينيات وهي تعتمد بصورة أساسية على الأغاني والرقصات المصاحبة ، والتي تشكل هي بحد ذاتها عصب الفيلم ، وتعتبر جزءاً من بنيته الأساسية ، والتي يقوم عليها البناء الفيلمي ؛ مثل أفلام : (جون ترافولتا ومادونا) ، والأفلام الهندية بصفة عامة .

٢- **الموسيقى التصويرية** (Back ground Music) : وهي الموسيقى التي تصاحب المشاهد ، أو تكون خلفية للحوارات القائمة . وهى موسيقى مهمة في خدمة الفيلم ، ولذلك على صانع الفيلم أن يهتم بها اهتماماً خاصاً ، ولا يلجأ إلى الأنماط الموسيقية المألوفة ، أو المستخدمة ، و أن يجاهد من أجل تجنب الأكليشيهات النمطية ، وأن يهتم بها بشكل حيوي ، فيجب أن تكون أصيلة وغير مألوفة . وهي عادة ما تغطي وقتاً يتراوح من أربعين إلى تسعين دقيقة . " وهي موسيقى خافتة ، تسمع في خلفية الصوت في الفيلم ، أو التمثيلية التلفزيونية ، أو

---

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٤٨ ، ص١٤٩ .

[1] – سحر السينما ، أبو شادي ، ص١٥٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البرنامج ، تصاحب التعليق ، أو الحوار ، أو المؤثرات الصوتية ، وتعتبر أحد العوامل المساعدة في التعبير الفني "([1]).

فمنذ بداية السينما رافقت الموسيقى الفيلم ، وحتى حين كانت السينما صامتة ، كان غالباً يتم اختيار موسيقى خاصة ، أو تأليف موسيقى خاصة بذلك ، مع العلم أن العديد من الصالات الكبيرة كانت لها فرقها الموسيقية ، والتي كانت تعزف مقطوعات من اختيارها . " وأغلب المقطوعات الموسيقية كانت مبتذلة ، وبعيدة عن الخيال ، ومُرهِقة أحياناً ، ولم يكن ذلك يهم كثيراً ، كما يمكن أن يتصور المرء . وكما يقول (كراكاور) في كتابه (طبيعة الفيلم السينمائي) : إن الحياة الحقيقية تمتلئ بالأصوات ، والسينما الصامتة تماماً يمكن أن تسبب الارتباك "([1]). فالموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم ليست إضافة بسيطة إلى الصورة ، ولكنها عنصر مهم من عناصر الفيلم السينمائي، لأنها تعبر تعبيراً قوياً واضحاً عن حوادث الفيلم ، بحيث يشعر المتفرج أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم . والموسيقى التصويرية أيضا هي عامل مساعد في التعبير عن المواقف وسير الأحداث ، فمن خلالها يستطيع المتفرج أن يحيا حياة أبطاله في الفيلم ، وأن يدرك مشاعرهم . والموسيقى التصويرية جزء لا يتجزأ من شريط الصوت ، ولكنها ليست جزءاً من القصة ، ودليل ذلك أن مؤلفي الموسيقى لا يستشارون عند كتابة السيناريو ، فالفيلم يقدم إليهم كاملاً ، ويطلب إليهم تأليف موسيقى تناسب القصة ، وإن كانوا لا يرضون بهذا الوضع دائما . والمتفرج العادي يستوعب الموسيقى التصويرية لا شعورياً، ويندر أن ينتبه إلى ما يسمعه ، بل إنه قد لا يتذكر بعد خروجه من السينما اللحن الأساسي ، أو الرئيسي ، ما لم يكن أحد الممثلين قد غنى هذا اللحن في أغنية ، فالموسيقى التصويرية تشترك اشتراكاً أساسياً في تقديم القصة ، وبالرغم من أن المؤلف الموسيقي يقدر أن يلفت المتفرج إلى وجودها ، إلا أنها إذا افتقدت شعر المتفرج بغيابها بشكل ملحوظ .

ولذلك على كاتب وصانع الفيلم أن يتأكد أن الموسيقى التصويرية تتوافق مع الحدث القائم والحوار . وقد رأينا كيف أن المخرج (لين) مخرج فيلم (أولفر تويست) ، كيف حدد ما يريده لمَشاهد الفيلم تحديداً دقيقاً فكتب يقول : " أود أن تصاحب الموسيقى مشهد (فاجن) كله ، وهو يرتدي قبعة ، ويتناول عصا المشي .. أنني أظن أن على الموسيقى أن تبدأ في الحال بعد

---

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، عطا الله ، ص١٦٩ .

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٢٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صيحة (إلى العمل) ، وتنتهي عند المزج على (أوليفر) ، وقد رقد نائماً . فإن هذا بالنسبة لي تقريباً أهم قطعة موسيقى للغاية ، وأحب أن تحول المشهد إلى بالية كوميدي "([1]).

ويمكن اعتبار الموسيقى التصويرية مصدراً للمعلومات في الفيلم ، لكن المعلومات التي تنقلها ليست مباشرة كما في القصة أو الصورة ، ويمكن القول إنها تعبر عن المعلومات في بعد ثالث أي بالعواطف وبالجو ، وبهذا المعنى تكاد الموسيقى التصويرية أن تكون لها قوة الكشف ، إن لم يكن عن أفكار الممثلين فعن عواطفهم . وبهذا تتغلب على عيوب السينما.

وظائف الموسيقى التصورية :

الموسيقي التصويرية للفيلم توفر للمتلقي ؛ معلومة إضافية ، وتزيد المضمون العاطفي والدرامي حدة ، وتساهم في بناء المشهد والتتابع ، وتوضيح الأفكار ، ويمكن أن تحدد هوية الشخصية وطبيعة المكان والزمان . وهذا يتم من خلال التعاون المشترك بين كل من كاتب السيناريو ، والمخرج ، ومؤلف الموسيقى ، لتقدير الاحتياجات الموسيقية للفيلم . " فنحن عندما نسمع جيداً إلى الموسيقى ، فإننا نحصل على المتعة بصور متعددة ، فمثلاً تستهوينا البراعة الفائقة التي يؤدي بها عازف منفرد جملة موسيقية معقدة . فننفعل ونشعر بالانبهار . ونشارك الفنان العازف شعوره بالخوف ، والحذر أثناء الأداء . كما تغمرنا بالسعادة .. عندما نتابع بناء لجملة موسيقية ، ينمو باللحن مطردا نحو ذروة يبلغ فيها التعبير ، والانفعال قمته .. فنشارك بنبضات قلوبنا هذا البناء لذروة الانفعال ؛ الذي يتجلى واضحاً قرب ختام الأعمال الكبرى ، كالسيمفونيات مثلاً "([1]).

ويمكن للموسيقى أن تقوم بالإيحاء بالجو العام للفيلم ، والعصر الذي تدور فيه أو المكان والبيئة الاجتماعية ..وعلى سبيل المثال ، فقد رأينا العديد من المخرجين يستخدمون أنماطا عديدة من الموسيقى لإثراء العمل الدرامي : " مثل الموتيفات التي كان يستخدمها (صلاح أبو سيف) مع (فؤاد الظاهري) من توزيعات لأغاني سيد درويش ، وأشهرها (آه يا زين العابدين) للإيحاء بالجو الشعبي .. أو الموتيفات المأخوذة من الفلكلور الصعيدي .. التي توحي

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٣٥٩ .

[1] – دعوة إلى الموسيقى ، يوسف السيسي ، ص١٢ ، ص١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالمكان في الريف المصري .. أو السينما الأجنبية حيث كانت أغاني (الروك) تعكس ثقافة إدمان المخدرات التي يعاني منها الأبطال "([1]).

كما تسهم الموسيقى في إثارة التشويق لدى المشاهد ، كما كان يفعل (هيتشكوك) في استخدام موسيقى قلقة في مشاهد عادية ، أو يستخدم موسيقى متصاعدة مزمجرة لتضع المشاهد في أجواء الإثارة والرعب ، وتجعله يتحفز لما هو قادم . وهي تحاول تحسين عواطف الأبطال المكبوتة ، وتوحي بها أو تقوم بالسخرية من المتناقضات ، أو التعليق الساخر على الأحداث .

كما تسهم أيضاً في تحديد معالم الشخصية ؛ من خلال استخدام الألحان المتكررة التي تصاحب الشخصية كلما ظهرت . وقد تعمل الموسيقى أحياناً في إسعاف الحوار الرديء ، أو التمثيل الرديء ، مثل استخدام الكمان في مشاهد الحب الضعيفة .

وهي تنقسم إلى :

أ- **موسيقى تصويرية إخبارية :** يستفاد من الموسيقى التصويرية : أن تعمل على توفير معلومة إضافية حيث تقوم الموسيقى بتقليد جزء معين من الأحداث . " ففي مشهد الاستيقاظ في فيلم (المخبر) على سبيل المثال ، جرت كتابة الموسيقى ؛ بحيث قامت بتقلد شكل موسيقى رنين قطع النقود الفضية ، وهي تسقط على الأرض من جيب (ماكلاجن) . وفي مرة أخرى قامت الموسيقى بشكل مقنع بتقليد صوت انسياب بيرة (جونيس) أثناء ابتلاع (ماكلاجن) لها "([1]).

ب - **موسيقى تصويرية إيحائية :** وتستخدم للإيحاء بالأحداث القادمة ، كأن تستخدم موسيقى مقام منخفض ، لتوحي بهزيمة جيش يستعد لخوض معركة مع قوة أخرى تتفوق عليه .

ج - **موسيقى التضخيم :** حيث تعمل الموسيقى على تضخيم المضمون العاطفي ، " فالموسيقى الصريحة بلا لجاجة ، المستخدمة في المشهد الافتتاحي لفيلم (وادي القرار) من إخراج (تاي جارنيت - ١٩٤٥) ، عكست السيطرة الطاغية لمصانع الصلب على حياة العمال ، وفي الوقت نفسه أضفت صفة سائدة على شخصيات رؤساء الصلب "([2]).

---

[1] - سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١٤٦ ، ص١٤٧ .

[1] - الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٣٦٠ .

[2] - الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٣٦١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

د – موسيقى التحديد : وهي تستخدم لتحديد الشخصيات ؛ حيث يتم إضافة موسيقى عند ظهور شخصية ما كلما ظهرت ، أو توشك على الظهور ، بحيث يمكن مثلاً : تقديم شخصية كوميدية عن طريق (تيمة) موسيقية خفيفة رشيقة ، أو تمييز رجل وقور بموسيقى ذات إيقاع بطئ ، وطبقة منخفضة .

ش – الموسيقى السيكولوجية : حيث يمكن استخدام مقطوعات موسيقية لتضيف وصفاً تصويرياً ، وموضوعياً للاختلافات الشعورية ، والحالات السيكولوجية المتغيرة . كأن يكون الشخص فرحاً ، ويمشي متفائلاً ، فتصاحبه موسيقى خفيفة رشيقة ، وفجأة عند وصوله إلى هدفه يصاب بخيبة أمل ، فتتحول الموسيقى إلى موسيقى كئيبة متفاجئة . فالمعنى الموسيقى يتحقق ، " ويتضح للمستمع من خلال الأحاسيس .. التي تكمن بين ثنايا الأنماط الموسيقية المختلفة ، وتختلف باختلاف نوعياتها ، وباختلاف العلاقات بين الأصوات والتركيبات السمعية .. ويتباين ثراؤها وفقاً لتباين التنظيم الداخلي للأفكار الموسيقية ، أي وفقاً للقوالب الموسيقية المختلفة "([1]).

و – الموسيقى الدرامية : وهي موسيقى تصويرية ، تستخدم لإعلاء التأثير الدرامي ، أو لتغطية مشهد درامي . مثل استخدام نغمة نشاز لتناسب مثلاً المدة الدرامية التي تصاحب الصدمة التي وقعت للشخصية عند علمه مثلاً بانتحار حبيبته . وهي تعرف باسم اللدغات .

ز – موسيقى المطاردات : حيث تستخدم مقطوعات موسيقية ، تدعم المشاهد الكوميدية بموسيقى مناسبة ، بالأخص في المطاردات الكوميدية ، كاستخدام صوت آلة (التشللو) ليصاحب مشهد مطاردة رجل سمين يحاول الإمساك بقطة . أو العكس حين استخدامها بمقام أصغر ، لتوحي بالتعاطف مع شخصية يتعاطف معها المشاهد ، من أخرى شريرة ، فتساعد على إعلاء التأثير الدرامي ، وسرعة الإيقاع .

ح – موسيقى الأجواء : ووظيفتها تحديد الوقت والمكان ، أو تحديد الفترة التاريخية ؛ بحيث نستدل على طبيعة الوقت والمكان في سماعنا لصوت الموسيقى ، دون وجود صورة دالة ، مثل صوت الطبل الإفريقي الذي يحدد أن المكان إفريقي ، أو صوت النفير المستخدم في الجيوش في القرن السابع والثامن عشر ، أو صوت النحاسيات الملائمة للسيرك .. وهكذا .

---

[1] – دعوة إلى الموسيقى ، يوسف السيسي ، ص١٤ . .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ط – موسيقى التدعيم : حيث يتم من خلالها " إضفاء الحيوية والحرارة في المشاهد التي ليست درامية بالقدر الكافي – كما في المشاهد المضطرة للشرح – بشكل كبير ، عن طريق الموسيقى التصويرية المناسبة ، التي يمكن أن تدفع الحدث البطيء إلى الأمام "([1]). ويتم من خلالها ملء النقاط الخالية بين المشاهد ، بخلفية موسيقية محايدة تسترعي انتباه الجمهور .

ى – موسيقى الانتقال : وهي تستخدم مكان جمل الحوار ، للانتقال والربط بين المشاهد المنفصلة ، والتي تم إهمالها في كتابة السيناريو ، أو حين التصوير . وتستخدم كذلك للتخفيف من الانتقالات البصرية .

ك – الموسيقى التعليقية : حيث تستخدم الموسيقى التصويرية ، للتعليق على مضمون بصري بشكل ساخر ، أو مثل استخدام موسيقى القانون الحزين المترددة ، كمعلق خارج الحدث الذي دعمته .

م – الموسيقى البديلة للحوار : وهي الموسيقى التي تصاحب الحدث الذي يدور في صمت ولا حوار فيه . كما في فيلم (مسيو فيردو) لشارلي شابلن ؛ حيث يذهب إلى غرفة النوم مع زوجته ، وقفت الكاميرا خارج باب غرفة النوم ، وتبدأ الموسيقى توحي بما يحدث داخل الغرفة ، فتعزف في البداية لحناً يوحي بالسعادة الزوجية ، ثم تتحول إلى عزف رنان ، لتوحي بممارسة الفعل ، ثم بموسيقى(رابسودية) مؤثرة توحي بزوال العواطف ، ثم يخرج شارلي من الغرفة منتعشاً .

يعتبر استخدام الموسيقى مهماً جداً في حالة إبعاد الأصوات ، أو إزالتها ؛ لأن فترات الصمت إن طالت تبعث على الملل والضيق ، ويصعب احتمالها . ولذا يتم استخدام الموسيقى لتغطية هذا الصمت . " لأن الموسيقى كانت هي الأسلوب الوحيد الذي تم استخدامه ليشغل هذا الصمت قبل عام ١٩٢٩ ، ولا زالت الموسيقى تلعب دوراً مهماً في عرض الفيلم .

والموسيقى تكون مفضلة عن الأصوات التي تكون قبيحة ، أو غير مستحبة ، أو تؤدي إلى التطويل . وكمثال فإن الفيلم (الكسندر نيفسكي) الذي أخرجه (أيزنشتاين – عام ١٩٣٩) ، عندما خاض المحاربون الروس المعركة ضد فرسان (التوتونيك) ، كانت موسيقى (بروكفييف) أقوى تأثيراً من صوت وقع آلاف الأقدام "([1]).

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٣٦٥ .

[1] – دينامية الفيلم ، هيرمان ، ص١٨٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأفضل الموسيقى تلك التي تنبعث من طبيعة الحدث ، وتتواءم معه ، ويمكن استخدامها لإبراز إيقاع متكرر ، مثل جري الحصان ، أو تعزيز أصوات الضجيج ، مثل هتاف الجماهير الغاضبة ، أو أصوات مثل صراخ سجين يتعذب ، بحيث تذوب هذه الصرخة مع أصوات الموسيقى . " ففي فيلم كوميدي أمريكي أخرجه (غارسون كانين) ، وهو (زوجتي المفضلة _١٩٤٠) ، تستخدم الموسيقى كتقليد ساخر لصرخة صبي .. وفي فيلم (أضواء المدينة ١٩٣١) يتحول حديث طنَّان إلى أصوات يصدرها السكوفون "([1]). وأفضل الموسيقى تلك التي ينتجها فنان متخصص مرهف الحس ، ولكن الأهم أن تكون ملائمة للفيلم .

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص٢٣٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المونتاج (Montage - Editing)

تعريف المونتاج :

من المعروف أن الفيلم السينمائي يرتكز على ثلاث دعائم أساسية إذا توفرت بقوة ومتانة أسهمت باكتمال الفيلم فنياً وتعبيرياً . وهذه الدعامات الثلاث هي : السيناريو الجيد المحكم البناء . الإخراج القوي . المونتاج . ويعرف المونتاج بأنه : " عملية فنية خلاقة تهدف إلى الجمع بين الصورة والصوت ، ويعتبر المونتاج أحياناً تعديلاً للواقع . كما تطلق الكلمة أيضاً على الجمع الفني بين أجزاء متفرقة من الطبيعة ، لتكوين شكل خيالي ، ليس له مقابل في الطبيعة ذاتها "([1]). وهو يُعتبر من أهم العناصر الثلاثة إن لم يكن أهمها على الإطلاق . " إذ لا فائدة في الصورة المتقنة ، والمشاهد الرائعة ، والقصة المحبوكة ، والتمثيل الجيد ، والإخراج الممتاز .. إذا تمت عملية المونتاج على شكل خاطئ ، أو بشكل مشوه ، غير فني "([2]).

فإذا افترضنا أن اللقطة السينمائية هي (الكلمة) ، وأن المنظر والمشهد هو (الجملة) ؛ فإن تركيب اللقطات ووضعها في أماكنها المناسبة ، هو ما نستطيع أن نعتبرها قواعد (اللغة والإعراب) في المفهوم السينمائي . " لأن المونتاج هو أسلوب في التعبير ، وهو قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات) ، يختص بها الفن السينمائي وحده (وبالطبع التلفزيوني) ، وله أهمية كبرى ، وضرورة ملحة ، وذلك بسبب الخصائص المادية والمعنوية ، التي يتميز بها العرض السينمائي ذاته "([1]).

وكلمة مونتاج يقابلها بالعربية كلمة توليف ، وهي من مادة توالف الشيء إذا ائتلف بعضه لبعض ، وهو لا يقتصر على عملية تقطيع وتوصيل وتجميع اللقطات المصورة . ولكن المونتاج بمعناه الفني " هو عملية تركيب خلاق لجزيئات الفيلم من حيث تكوين الأفكار ، والمعاني ، والأحاسيس ، والمشاعر ، والإيقاع والحركة ... وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم ككل "([2]).

والمتفرج على الفيلم يرى سياق متتابع من الصور ، واللقطات دون أن يتنبه إلى أي قطع ، أو توقف في تتابع الصور واللقطات المعروضة . مع أن هذا القطع موجود بالفعل ،

---

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطا لله ، ص١٨٠ .

[2] – الموسوعة السينمائية ، محي الدين القابسي ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ج٢ ، ص٨٠ .

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص٣٨ .

[2] – سحر السينما ،علي أبو شادي ، ص١٦٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولكن طريقة وصل وتوليف اللقطات ، وتركيبها السلس هو الذي يشعره بهذا التتابع . وبطريقة تجعل لها معنى ومفهوم ، وهذا ما يعرف بالتوليف . ويستطيع أي شخص لديه شيء من الموهبة والفن أن يتعلمها بالتدريب والمران . " والمونتاج هو وسيلة التحكم في الإيقاع الخارجي للفيلم عن طريق تجميع اللقطات التي تم تصويرها ، بالترتيب الذي ذكره السيناريست في سيناريو الفيلم ؛ بل ويمكن استبدال لقطة لتحل محل لقطة أخرى ، عن طريق تقديم لقطة عن لقطة ، أو تأخير لقطة عن لقطة ، وذلك من أجل المحافظة على إيقاع الفيلم من ناحية ، ومن أجل إحداث الأثر الدرامي المطلوب من ناحية أخرى "([1]).

فكلمة (المونتاج – Montage) كلمة فرنسية ، ويعادلها بالإنجليزية كلمة (Editing) : وتعني ترتيب لقطات ومشاهد الفيلم المصورة وفق شروط معينة للتتابع وللزمن ، ولا شك أن قيمة الفيلم تعتمد إلى حد كبير على قيمة المونتاج . " أما في بريطانيا فتنقسم العملية إلى ثلاث مراحل : الأولى : مرحلة قطع القطات ولصقها ويطلق عليها (cutting) . أما الثانية : وهي مرحلة ضبط اللقطات من حيث طول كل منهما ، ومكانها وتوقيتها فتسمى (التركيب – editing) . والمرحلة الثالثة : أو العملية الفنية ، أو الإبداعية فيطلق عليها اللفظ الشائع مونتاج "([1]). وقد ظهرت أولى عمليات التسلسل السينمائي منذ الأخوين لوميير ، ثم تطورت مع أفلام (جورج مليس) ، لتنطلق إلى افقها الأوسع مع (جريفيث) ، والروسيين (بودوفيكين وايزنشتاين) ، ولتصبح 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]).

ويتكون الفيلم في بنائه الفني من لقطات ومشاهد و فصول ، وبعد انتهاء التصوير نجد أنفسنا أمام آلاف الأمتار من الصور المطبوعة ، أو مئات من الأشرطة المصورة ، وهذه الأفلام ، أو الأشرطة تحتوي آلاف اللقطات المختلفة الأحجام لوجوه وأشياء ، ولقطات عامة وتفصيلية لمشاهد داخلية وخارجية ، ومتمثلة في أوضاع وحوارات ومعارك وغيرها . ومع كل

---

[1] – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، عادل النادي ، ص١٤٠ .

[1] – سحر السينما ،علي أبو شادي،ص١٦٤

[2] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص٤١ ، ص٤٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا الكم الهائل من الصور هناك الصوت والحوار ، وتسجيلات الموسيقى ، والمؤثرات الصوتية ، هذا الكم المتراكم من الصورة والصوت نحن بحاجة لأن نقوم بمزج ذلك بعناية ، وتطبع على شريط واحد بتوافق وانسجام وتتابع ، ونجمع شتات اللقطات معاً لنبني الفيلم . وباختصار فإن اللقطات السينمائية التي قد تمّ اختيارها بدقة وتمّ تصويرها من الزوايا الصحيحة التي أختارها المخرج، وتحديد الطول الملائم لها الذي يجب ألا يزيد أو ينقص عنه، فهي تعتبر وحدة متكاملة وهذا ما نسميه بالمونتاج أي العملية التي تخضع في تكوينها لليد . وتبدأ مرحلة المونتاج بعد اكتمال مرحلة التصوير ، والتي يجب أن يكون المخرج والمصور ملمين بها ، من حيث أحجام اللقطات ، والتكوينات داخل كل لقطة ، وزوايا التصوير. ويمكن تعريف اللقطة بأنها هي : " الوحدة الأساسية في تشكيل السرد السينمائي . أو هي : وحدة العناصر داخل اللقطة . وهى كما أشار (آيزنشتاين) : الخلية الأولى للمونتاج "([1]).

وبفضل 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 "([1]).

فالمونتاج في أبسط تعريفاته هو : " ربط شريحة فيلمية بشريحة أخرى . أو ما يسمى بعملية وصل اللقطات بعضها ببعض ، لتكون مشاهد ، ثم تربط المشاهد ببعضها ليتكون منها الفيلم النهائي "([2]). والتوليف هو الأسلوب الذي اعتمد عليه جريفيث في كل أعماله . وبالإجمال فإن التوليف هو عبارة عن : وصل اللقطات ببعضها تعطي بطريقة تعطي لها معنى . ومن خلال التوليف (المونتاج) نستطيع الجمع بين الزمان الماضي والحاضر، وذلك باستخدام الأرشيف الفيلمي ، كما أننا نستطيع أن نعود للزمان والمكان الذي نريد .

ويوجد شرطان للتوليف الصحيح :

- أن تتوالى اللقطات في نظام مفهوم ومنطقي .

---

[1] – التفضيل الجمالي ، عبد الحميد شاكر ، ص٣٦٤ .

[1] –التفضيل الجمالي ، عبد الحميد شاكر ، ص٢٦٤ .

[2] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٦٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أن يتم تحديد زمن كل لقطة على الشاشة حتى يتمكن المتفرج من إدراك معناها .

" وهناك رأي عام متفق عليه ، بين الكتاب بالنسبة لفن الفيلم يقول : إن هذا هو المنطق السينمائي ، يعرف باسم التوليف (المونتاج) ، واللفظ مونتاج مصطلح عام يختص به فن الفيلم ، ولا يوجد له مثيل في فن الأدب النظري ، أو النقدي لأي فن آخر . ويعتبر من أهم المعالم المميزة للفن السينمائي "([1]). ورغم كثرة الدراسات والمقالات التي تناولت تعريفه ؛ إلا أنه لا زال يحيط به الغموض والإبهام ، ومن اليسير تحديد مفهومه ، أو وضعه في طبقة محددة بمجرد تعريفة ؛ بل إن ذلك يحتاج منا إلى دراسة مطولة قد تمتد لأعوام .

فالتوليف هو جوهرة الفيلم وهو القاعدة الأساسية التي يرتكز عليها الفن السينمائي . و " لعل التوليف (اختبار وتقطيع وتركيب 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 _ ١٨٩٢) و(سيرجي أيزنشتاين _ ١٨٩٨) ، قد جعلت من المونتاج قضية جمالية لها اصطلاحاتها ، وأبعادها المفهومية الدقيقة ، ومقارباتها النظرية والإبداعية . ومن ثم فقد كان لها منظروها ، ومؤيدوها المتحمسون ، وخلافاتهم واتفاقاتهم ، كما كان لها معارضوها المتحمسون أيضا "([1]).

وظائف المونتاج :

للمونتاج وظائف أساسية يقوم المونتير بتنفيذها ، وأولى هذه الوظائف :

- تغيير المنظر : حيث يقوم المونتير بتغيير المنظر وفقا للسيناريو ، سواء بإنهاء الحدث وإظهار حدث جديد ، أو الانتقال من مكان لآخر ، ومن زمن لآخر ٠ لضرورة درامية ، أو لتطبيق الحدث المتغير ٠

- الوظيفة الثانية : هي الحذف والاختصار " وتعني في جوهرها حذف كل ما لا يضيف جديداً إلى تطور الحدث ، أو بمعنى آخر حسن اختيار الجزء الذي يضيف شيئا للبناء الدرامي "([2]). فعلى سبيل المثال لو أردنا عرض حياة شخصية عاشت٧٠ عاما ؛ هذا

---

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص٤٣ .

[1] – الرواية العربية ممكنات السرد ، (من ندوة جهاد نعيسة ، الرواية والسرود السمعية البصرية : الرواية والسينما .. مسارات مقارنة) ، ص١٧٦ ، ص١٧٧ .

[2] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص١٦٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعني أننا يجب أن نجلس أمام الشاشة بطول عمر هذه الشخصية ، لكن بالمونتاج نحذف ونختصر كل ما هو زائد ، أو غير ضروري ، مهما كان طول المادة المصورة . وهذه مسالة ليست سهلة ؛ لان عواقبها تكون وخيمة ما لم يحسن استخدامها ، لان بعض الحذف قد يحدث خللا في الدراما ، أو نقص في المعلومة ، أو إحداث ربكة في الإيقاع .

- ومن أهم وظائف المونتاج – كذلك – " قدرته على خلق صورة ، أو صور ذهنية ناتجة عن طريق وصل وتركيب اللقطات والمشاهد ، وتتابعها بحيث يقوم المشاهد بتخليق هذه الصور لأشياء لا يراها على الشاشة في صورتها الكاملة ، وربما كانت هذه الأشياء أماكن أو أحداث "([1]). فالمتفرج يخلق صورة ذهنية من خلال الربط بين اللقطات وبعضها ، أو من خلال رؤيته للقطات قريبة لمكان ما ؛ أن يخلق صورة ذهنية لهذا المكان رغم انه لم يره كاملا ، وكذلك من خلال بعض الأجزاء التي تظهر أثناء حركة الممثل يبني المتفرج تصوره عن المكان كله . وفي اللقطات التي تصور في الإستديو لاماكن تاريخية ، أو قرية ما ، فان الكاميرا تظهر منها زوايا محددة ، لكن المتفرج يتوهم أن الأحداث تحدث في المكان الطبيعي نفسه .

فالمونتاج يلعب دورا مهما في جعل المشاهد يخلق المشهد بنفسه عن طريق ترتيب وتركيب اللقطات . وقد قام المخرج الروسي (كوليشوف) بتجربة حول ذلك وصارت نموذجا لهذه المسالة . " فقد قطع كليشوف بين لقطة قريبة لرجل يخلو وجهه من أي تعبير.. ولقطات لأشياء متعددة بينما لم تتغير لقطة الرجل٠ وكانت الأشياء الأخرى–وعاء به حساء ،فتاة صغيرة تلعب،تابوت . وكان يبدو للمتفرجين في كل مرة أن الرجل ينظر إلى ذلك الشيء ، وان وجهه يعبر عن حالته ٠فامام طبق الحساء رأوه يعبر عن الجوع ، وعن السعادة حين شاهد الفتاة ، وعن الحزن أمام التابوت "([1]) . وبالطبع فان هذه العواطف خلقها المشاهد نتيجة للربط بين هذه اللقطات .

[1] – سحر السينما،علي أبو شادي،ص ١٧١ .

[1] – سحر السينما ،علي أبو شادي،ص١٧٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنواع المونتاج :

حاول أيزنشتاين في مقالاته النقدية أن يميز بين خمسة أنماط ، أو طرق مختلفة للمونتاج ، ويمكن استخدامها منفردة ، أو مجتمعة في مشهد . وهي([1]) :

١- **المونتاج الطولي** : وهو ذلك المونتاج الذي يهتم فقط بسرعة التوليف ، أو القطع بصرف النظر عن مضمون اللقطات ، أساس هذا التوليف هو طول اللقطة ، أو زمن عرضها على الشاشة ، وفي هذه الطريقة يستخدم التوازي بين لقطات ذات أطوال معينة ، ولقطات أخرى من نفس الطول ، ويمكن أيضا استخدام التزايد ، أو التناقص المضطرد مع تقدم المشهد . ولكن تظل العلاقة النسبية بين طول كل لقطة وأخرى ثابتة داخل المشهد الواحد . ويمكن أن نرى مثالها في المطاردات ذات التوليف المتوازي في أفلام جريفيث ، في لأفلام الغرب الأمريكي .

٢- **المونتاج الإيقاعي** : ويصف أيزنشتاين (المونتاج الإيقاعي) بأنه : طريقة أكثر تعقيداً 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. إن هذا الإيقاع يمكن أن يستخدم لتعزيز ، وتقوية الإحساس بنبض وسرعة المونتاج الطولي داخل المشهد ، لكن يمكن أن يستخدم أيضا لكي يصبح نقيضا له . ومثال هذا التناقض : في مشهد سلالم أوديسا ، في فيلم (المدرعة بوتمكين _ لأيزنشتاين) ؛ حيث نرى إيقاعاً ثابتاً لأقدام الجنود ، وهم يهبطون درجات السلم ، وهذا الإيقاع المتزايد في سرعته للمونتاج الطولي الذي يصور هروب المواطنين .

٣- **المونتاج النغمي** : ويمثل المونتاج النغمي عند أيزنشتاين مرحلة تتجاوز المونتاج الإيقاعي ؛ حيث تسيطر على المشهد كله نغمة سائدة ، (أو طابع أو مزاج وجداني خاص) ، ويصف أيزنشتاين الفرق بين الطريقتين بقوله : في المونتاج الإيقاعي تصبح الحركة داخل الكادر ، هي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من كادر لكادر ، وهذه الحركة تكون أشياء متحركة في الكادر ، أو حركة عين المتفرج التي تقودها العناصر التشكيلية في الكادر. لكن الحركة في (المونتاج النغمي) تعني شيئاً أكثر اتساعاً في مضمونه ، فالحركة هنا تتضمن كل العناصر الوجدانية ، و الدرامية داخل اللقطة ، فالمونتاج النغمي يعتمد على المسحة العاطفية

[1] – انظر : تاريخ السينما الروائية ، كوك ، من ص٢١٨ – ص٢٢٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السائدة في المشهد كله ، ومثاله لدى أيزنشتاين : هو مشهد الضباب في فيلم (بوتمكين) ؛ حيث أن النغمة الأساسية السائدة في اللقطات هي نوعية الضوء الذي يتراوح بين الضبابية والشفافية .

٤- مونتاج التوافق النغمي أو (الهارموني) : وهو يعتمد على تفاعل الطرائق الثلاث السابقة في المونتاج معا ، وهو مونتاج يتحقق في ذهن المتفرج أكثر من تحققه خلال عملية التوليف . وأيزنشتاين يستمد هذا النوع من فن الموسيقى ، فهو أقرب إلى ما يسمى (البوليفونية) التي نسمع فيها لحنين ، أو أكثر في نفس الوقت ، ورغم استقلال كل لحن منهما ؛ فإن سماعهما معا يخلق إحساساً بالتوافق النغمي ، أو (الهارموني) التي تسمع معا . وبهذا فإن مونتاج التوافق النغمي ليس نوعاً خاصاً من المونتاج ، وإنما هو : طريقة في النظر إلى المونتاج النغمي .. لذلك فهو يتولد من خلال عملية التفاعل بين المتفرج ، وما يراه على الشاشة .

٥- المونتاج الذهني أو الإيديولوجي : وهو ما عرف بطريقة (أيزنشتاين) ؛ حيث رأي أن أسلوب جريفيث هو أسلوب تقليدي ، ويجب البحث عن اجتهادات أخرى . وكان معاصره (بودفكين) قد بدأ يسعى لاستنباط نظريات أخرى في المونتاج ، وقدم في كتابة (الفن السينمائي) شرحا لنظريته (المونتاج البنائي) . يقول : " إذا بحثنا عن المخرج السينمائي ، فإننا نجد مادته الرئيسية ليست إلا قطع من السليولويد سجلت عليها من عدة زوايا منفصلة من الحركة ، ومن مجموع هذه القطع تتكون الصورة السينمائية للحادثة كما يرويها الفيلم على الشاشة ،وتخضع قطع السليولويد هذه ، خضوعا تاما لإرادة المخرج أثناء علمية التركيب ، وفي إمكانه عند تركيب هذه اللقطات أن يحذف جميع الفترات التي ليست لها صلة مباشرة بموضوع القصة ، بهذا يركز الحوادث ، من ناحية الوقت إلي أكبر حد ممكن "([1]).

فبودفكين يحاول أن يوصل السرد إلي المتفرج ، عن طريق تركيب المشاهد من مجموعة من التفاصيل المرتبة بعناية ، في حين جريفيث يحاول توصيله عن طريق سلوك الممثلين وحركاتهم ، ولذلك كان جريفيث يهتم بالصراع الإنساني ، أما بودفكين فكان يهتم بالنواحي الجانبية عن الصراع الرئيسي ، ويرى أن العلاقة بين اللقطات : هي ارتباط الفكرة أو العاطفة ، وهذا يقترب من أيزنشتاين ، والذي كان يرى : " أن الأهمية الأولى لوظيفة المونتاج هي : إعطاء الأولوية للأفكار ، لا لمجرد تنظيم السرد القصصي . كان يفضل أن يتميز التركيب بخاصية التصادم والتعارض .. وهو أسلوب يختلف بالقطع عن أسلوب التتابع الذي يحقق

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢٠٥ ، ص٢٠٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النعومة والسلاسة ، دون أن يشعر بوجوده أحد "([1]). ويعتبر أيزنشتاين أن المونتاج الفكري هو : أهم أنواع المونتاج التي افتتن بها ، حيث أن ما كان يفكر فيه أيزنشتاين : هو أن المونتاج 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 المحتوى البصري المتناقض ، أو بكلمات أخرى : فإنه يعتمد على الجدل ، أو الصراع ، أو التفاعل بين العناصر البصرية ، في لقطات متتابعة يمكن أن يخلق أفكار مجردة ، فالتوليف المتوازي والمتداخل في مشهد النهاية من فيلم (الإضراب) بين لقطات لمذبحة العمال ، ولقطات لذبح ثور في السلخانة ، يعتبر مثالاً واضحاً على المونتاج الذهني . فالمونتاج الذهني يخلق نوعاً من المجاز أو التشبيه .

٦- **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]).

وتأخذ العلاقة بين اللقطات أشكالاً متعددة ، والتي تشكل العلاقات الأيديولوجية أكثر عمقاً ، ففي الفيلم بخلاف الواقع ، وبفضل التوليف ، نجد أن الإنسان يمكن أن يتواجد في مكانين مختلفين في نفس اللحظة . ومن خصائص الفيلم المميزة – كذلك – أنه يستطيع تصوير الحوادث التي تقع في وقت واحد ، وعرض الحقيقة بدقة ، وعن طريق القطع الفني الدقيق ، مما يثير في نفوسنا أن هناك علاقة بين الحدثين . مثل أن يتم القطع بالتوازن بين حادث احتراق منزل ، وخروج عربة المطافئ للإطفاء . فتنقل لنا الكاميرا في لقطات متقاطعة ما يحدث في الحريق ، وسير عربة المطافئ في طريقها لإطفاء الحريق ، وما يفعله رجال المطافئ من تجهيزات ، وحالة الطريق التي تسير بها عربة المطافئ ، وفي نفس الوقت ما يحدث في مكان الحريق .وهذا ما يعرف فنياً بالتوليف المتوازي . ومن أشهر استخداماته في لقطات المطاردة .

---

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢٠٧ .

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص٦٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهو : " يحدث حين يتداخل منظر مع منظر آخر يحدث في نفس الوقت ، في مكان آخر ، وهو بديل لجملة (وفي أثناء ذلك) ، فحين يهرب اللص من الشرطي – مثلا – تبدأ المطاردة "([1]).

وقد استعملت الرواية في القرن التاسع عشر أسلوب السرد غير المكتمل ؛ حيث كانت تترك الحدث غير مكتمل لتنقلنا إلى حدث آخر ، ثم تعود إلى الحدث الأول مرة أخرى . والمونتاج المتوازي يعترض التدفق المتسلسل للزمن ، وهو جزء من واقعية السينما ، وقدرتها علي إيهام المتفرج . ويعتبر هذا التوليف من أبرز الخصائص التي تميز الفيلم ؛ حيث أننا من خلاله نعرض الواقع بصورة أكثر واقعية ، وأقوى تأثيراً من الواقع نفسه ، فهو يقوم بتوضيح أي عملية تجري في الحياة مهما كانت بالغة الدقة والتعقيد ، وتطبيق فكرة محددة سواء تعليمية أو جغرافية أو دينية أو أخلاقية ، وتقوية الصراعات العاطفية في القصة لخلق عنصر التشويق والإثارة . ومفهوم التوليف المتوازي في حقيقته أكثر عمقاً من المفهوم البسيط الذي وصفه به (بورتر) ، " والذي يعني أننا إذا قطعنا من اللقطة الأولى إلى اللقطة الثانية في فيلم من الأفلام ؛ فإن المشاهد يدرك أن اللقطتين ، تصوران حدثين مواقتين ، أي يقعان في وقت واحد . وهذا المبدأ في الغالب يكون مجرد تأثير آلي . ولكن مفهوم التوليف المتوازي أكثر عمقاً من ذلك ، لأنه يتضمن تفسيراً ، وحسن تعليل للأحداث التي وقعت في وقت واحد ، بطريقة غير معروفة من قبل ، ويستحيل استخدامها في أي فن من الفنون الأقدم "([1]).

نظريات المونتاج وأساليبه :

عملية المونتاج هي عملية ابتكار وإبداع ، لكن هذا لا يعني عدم الالتزام بقواعد ونظم عمل معينة ؛ بل إن عملية المونتاج لكادرات الفيلم يجب أن تكون على أسس وقواعد نظامية ، فهناك من المخرجين المبدعين من يحددون بدقة التركيبة النهائية للمونتاج قبل البدء بالتصوير ، وحينما ينتهون من التصوير لا يستغرق المونتاج طويلا ، لذلك فالمونتاج لدى البعض هو عبارة عن : مرحلة مهمة لتجميل وتحسين الفكر للفيلم . وربط أجزاء الفيلم المختلفة التي يتم تصويرها مع بعضها . " فهناك حدود لحرية المونتاج ، فالحرية المطلقة يمكن أن تسبب التشويش ، ويعتمد هذا كله على الفيلم وما يعرضه .. وهناك قواعد تحدد حرية المونتاج ، لكنها تختلف من صورة إلى أخرى ، بحسب مفهوم الواقع الذي يقرره موضوع الفيلم وأسلوبه "([2]).

---

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢٠٤ .

[1] – دينامية الفيلم ، فيلدمان ، ص٦٩ .

[2] – السينما فنا ، ستيفنسون ودوبري ، ص١٥٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فمع بداية السينما استطاع الأمريكي (أدوين أس. بورتر – عـام ١٩٠٢ ، ١٩٠٣) أن يطور طريقة بسيطة لتسلسل الحركة داخل الفيلم ، وذلك في فيلمـه (حيـاة رجـل مطـافئ أمريكي) ، و(سرقة القطار الكبرى) .. " وأثبت فيها أن اللقطة الواحدة المسجل عليها جـزء غير كامل من الحركة ، هي الوحدة التي يجب أن يتكون منها الفيلم "([1]). وقـد ظلـت تقنيـة (بورتر) هذه سائدة حتى الآن تقريبا ، لكن بورتر لم يكن يملك الوسيلة التي يستطيع أن يتحكم فيها بطريقة العرض بشكل أفضل .

لكن(د.و جريفيث) والذي يعتبر هو رائد هذا الفن ، فقد استطاع في أفلامه (مولد أمـه ١٩١٥) و (التعصب ١٩١٦) أن يحول تسلسل الحركة البسيط ، الذي توصل إليه بورتر إلى تسلسل ناضج يتحكم فيه لخلق الصراع الدرامي . وبدلاً من اعتماد بورتر علي القطع لأسـباب مادية ، وحينما يصعب استيعاب الأحداث ؛ صار جريفيث نادرا ما يستمر بالحركة من لقطة إلي أخرى . وأصبح القطع عنده لأسباب درامية ، ولكن يعرض علي المتفرج تفاصـيل جديـدة ، وصار المشهد يتم بناؤه من خلال سلسلة من التفاصيل ، مما يمكن من خلـق إحسـاس بعمـق الرواية . " لقد كان اكتشاف (جريفيث) الأساسي هو أن : المشهد السينمائي يجب أن يتركـب من لقطات غير كاملة ، تتحكم الضرورة الدرامية في ترتيبها واختيارها "([1]). وبذلك صـارت الكاميرا عنصرا فعالا في عملية السرد ، وتقسيم الحدث إلي أجزاء ، وتصوير كل جـزء مـن زاوية مناسبة ، واهتم (جريفيث) كذلك باللقطة العربية ، والتي تحمل شحنة عاطفية كبيـرة ، وابتكر كذلك أسلوب الصورة للماضي (Flash Back) ، وكان هو كذلك أول من طور مـا يعرف بالمونتاج المتوازي.

والمونتاج لا يعني مجرد تركيب وإلصاق كادر بأخر حتى النهاية ، بل هو فـن إبـداعي تفكيري ، يهدف إلى الكشف عن الرؤية الفنية والإبداعية لمحتوى الفـيلم ، وإظهـار الإبـداع الشخصي للمؤلف ، وهو فن معبر عن فكر العاملين بـالفيلم ، عـاكس لاتجاهـاتهم وميـولهم للموضوع ، فالمونتاج وسيلة تعبيرية للكشف عن المنطق في تحليل الأفلام أو البرامج ، وعكس الاتجاهات والأفكار . وتنطلق دراسة المونتاج من اعتباره تقنية رئيسية في صناعة الفيلم ، فهي تحدد الأشكال المتنوعة لعنصري الزمان والمكان ، وتشكيل وسيلة فنية متماسكة ؛ بحيث يـتم ربط اللقطات المنفصلة لتكوين سياق له معنى ، ووحدة فنية متكاملة . فالكاميرا تصور مئـات الأميال وآلاف اللقطات ، ليصبح لدينا تلال من المواد ، والتي لم تلتقط الحدث الأساس فقط ؛ بل

---

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢٠٣ .

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢٠٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقطات وأحداث أخرى هامشية وسخيفة ومضحكة ، ومهمتنا أن ننتقي و ننتخب ما هو موجود ، لنصنع فيلماً له معنى . ويجب أن يكون كل شخص يعملُ بالسينما لديه على الأقل بعض المعرفة لعمل ونظام الآخرين ، وعلى وجه الخصوص كتّاب السيناريو والمخرجين والمصورين ، هؤلاء يكون لزاماً عليهم المعرفة الكاملة بعملية المونتاج .

وسيحاول البحث أن يتعرض باختصار ؛ لكيفية تجمع اللقطات لتشكيل وحدة متكاملة ، وأن ينظر إلى هذه العملية على أنها : عملية توليف ، وسيطلق عليها اسم (montage) بدلاً من (cutting) ، اشتقاقاً من الكلمة الفرنسية (monter) التي تعني يُجّمع أو يُركبّ . ويميز (مارسيل مارتان) في كتابه (اللغة السينمائية) بين المونتاج السردي والمونتاج التعبيري . فهو يرى أن : " المونتاج السردي – بأبسط أشكاله – هو وضع لقطات منفردة مع بعضها بعضاً ضمن ترتيب زمني لتحكي قصة . أما المونتاج التعبيري : فهو وضع اللقطات مع بعضها بعضاً بهدف إحداث مؤثر فوري خاص عن طريق التعارض بين صورتين "([1]). ويعتبر المونتاج السردي أقل حيوية وأقل صنعة ، وغير مرئي ، ولا يحتوي غالباً على التشكيل الأخَّاذ للمفاهيم الجديدة ، وإن كان يبدو طبيعياً أكثر من التعبيري . ويستخدم وجهة نظر سريعة الاستجابة ، أما التعبيري فهو يضيف بهجة وحياة على الفيلم . " أما تجارب (بودوفكين) التي تغير معنى اللقطات القريبة بتغير ترتيبها في مرحلة المونتاج ، فقد أصبحت مألوفة وعادية . فرجل ينظر إلى الحساء الموضوع أمامه هو رجل شره ، بينما إذا نظر إلى جثة امرأة بنفس الابتسامة فهو متهكم . لقد أضحت هذه الألعاب تافهة "([1]).

وقد استخدم أيزنشتاين فكرة التصادم بين لقطتين في كل أفلامه ، التي من بينها فيلمه الأشهر في تاريخ السينما ، (المدرعة بوتمكين – ١٩٢٦) ، والذي يتضمن أحد أشهر المشاهد في تاريخ السينما مشهد (سلالم أوديسا) ، وهو أشهر مثال على القدرة المونتاجية في السينما الصامتة . وسينما أيزنشتاين كانت تسير بعكس اتجاه السينما التجارية . ووصل الاعتماد على المونتاج علي يديه إلي ذروته ، وعلي الجانب الآخر كان هنالك الناقد الفرنسي (اندريه بازان) صاحب مجلة (كراسات السينما) الشهيرة ، والذي كان يرى " أن المونتاج : مجرد عنصر من عناصر تقنية كثيرة ، يستطيع المخرج استخدامها في صنع الأفلام . كما كان يعتقد : أن المونتاج في حالات كثيرة ، يمكن أن يحطم فعلا التأثير الذي يقدمه المشهد ، وخاصة في مجال العلاقات الحميمة ، فبمجرد القيام بالقطع يحدث نوع من الانفصال في المشاعر ؛ حتى ولو كان

---

[1] – السينما فنا ، ستيفنسون .. ، ص١٦١ .

[1] – بناء الرؤية ، أنطونيوني ، ترجمة أبية حمزاوي ، ص٥٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذلك عن طريق استخدام اللقطات الكبيرة "([1]). ويعتبر بازان هو فيلسوف نظرية الأصالة ، والموضوعية في المونتاج السينمائي ، وهي مستمدة من فهمه لواقعية السينما ، وله مقالات كثيرة في فن المونتاج . وقد ظهرت الكثير من أفكار (بازان) في أفلام لمخرجين ، كما في فيلم (الملكة الأفريقية) للمخرج الأمريكي (جون هيوستون) ،والذي استخدم حركة الكاميرا بديلاً عن القطع . فقد كان بازان يرى : أن تقنيات المونتاج تغيرت مع تطور تكنولوجيا صناعة الفيلم ، كالصوت ، والعدسات ، واستخدم عمق المجال في التصوير ، وكان فيلم (المواطن كين – ١٩٤١) من أوائل الأفلام التي قللت من قيمة المونتاج ، وذلك باعتماده علي عمق المجال ، والذي اكسبه محافظة علي وحدة الزمان والمكان الحقيقيين . وقد ساهم كل من رائدي الواقعية الإيطالية (روسيلليني ، ودي سيكا) في التقليل من أهمية المونتاج ، والاعتماد عليه إلي الحد الأدنى ، واعتماد استخدام عمق المجال ، واللقطات البعيدة ، وحركة الكاميرا المستمرة ، والتقليل من اللقطات المكبرة .

ومن بين أصابع (المونتير) يمكن أن يخرج الفيلم مشوهاً كسيحاً ، أو قوياً مترابطاً ناجحاً . فباستطاعة المونتير أن يجعل من العمل الذي ساهمت فيه العناصر الفنية الأخرى ؛ من ممثلين ومصوّرين وعمال إضاءة وصوت .. وغيرهم ؛ عملاً بارعاً يبرز فيه مجهوداتهم الكبيرة التي بذلوها لإخراج هذا العمل في أجمل وجه ؛ بل إن في قدرته أن يضيف إلى هذا أبعاداً أخرى من عنده ، تمنح العمل أصالة وجودة ، كما في قدرته أن يفسد ويشوه هذه المجهودات وكأنها لم تكن . ويمكن من خلال الفيلم أن نتعرف على أسلوب المونتير الخاص ، أو المدرسة التابع لها ، فنجد مثلاً : أن الفيلم الأمريكي سريع وملئ بالحركة ، حيث في أمريكا يستلزم الأمر الاهتمام بقيمة التمثيل ودقة الحركة ؛ حيث يتم قطع اللقطات بدقة ، ووصلها الواحدة بالأخرى دون أدنى إحساس ميكانيكي . أما الفيلم الفرنسي فنجد أن المونتير (وكذلك المخرج) يهتم بتعبير الممثلين . في حين نجد أن الأفلام اليابانية والهندية ناعما ولياً للغاية . " ومن الممكن الحصول على الإيقاع في الفيلم بطرق مختلفة . هناك الإيقاع الداخلي الذي نحصل عليه أثناء تصوير الفيلم من أداء الممثلين ، وحركة الكاميرا وطريقة تجنب (الزمن الميت) في داخل اللقطة نفسها ، ولا يستطيع المونتير شيئاً في هذا ، وهناك الإيقاع الخارجي الذي يمكن الحصول عليه بالمونتاج ، والتوافق المتناسق بين أجزاء الفيلم المختلفة "([1]).

---

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢٠٨ .

[1] – فنون السينما ، عبد القادر التلمساني ، ص٣٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في حديث دار مع المونتير الفرنسي (هنري كولبي) ، والذي أصبح فيما بعد مخرجا يقول حين سئل عن كيف يصبح المرء مونتيراً ؟ يقول : " تبعاً للوائح النقابة ، في فرنسا ، يجب على (صبي المونتير) أن يتمرن ستة أشهر في أحد المعامل .. وهنا يصبح له الحق رسميا أن يحمل بطاقته المهنية . وعملياً نستطيع أن نميز بين نوعين من المونتير : الذين يلصقون لقطات الفيلم بعضها ببعض ، ويؤدون عملهم هذا ببراعة حرفية (تكنيكية) ، وبطريقة آلية . والمونتير الموهوب صاحب الإحساس الفني "([1]).

وأما المخرج الإيطالي (روبرتور روسيلليني) فإنه يرى أن : " الشيء الوحيد المهم هو الإيقاع . وهذا لا يُدرّس . إن المرء يحمله في داخله إن اعتقد في أهمية المشهد . إنه يُحسم وينتهي دائماً في نقطة . وعادة يميل السينمائي إلى أن يطور هذه النقطة .. أما فيما يختص بي ، فإني أعتقد أن تلك غلطة درامية . إن الواقعية الجديدة عبارة عن تتبع كائن بشري (بحب) في كل اكتشافاته ، وفي كل تفاعلاته وانطباعاته "([2]). ثم ظهرت الموجة الجديدة الفرنسية ، والتي ساد بين أصحابها تعبير (الكاميرا – قلم) ، والذي يقابل مصطلح (المخرج المؤلف) ، وكان أسلوب الموجة الجديدة يعتمد علي بناء أسلوب في المونتاج يضاد الأسلوب الهيوليوودي العام . وساهم هذا التيار في نشر فكرة : أن ما يقوله الفيلم مرتبط بكيف يقوله . وبنوا أسلوبهم علي منطق عدم الاهتمام بالقصة ، والاهتمام بالفكرة ، وخلق إيقاع جديد للأفلام ، وتحطيم الزمن داخلها ، واعتمدوا أسلوب القطع القافز ، والذي كان يعطي إيقاعا مربكا للمشاهد ، وتركوا الكاميرا تدور لفترة طويلة بعد أن تنتهي من مهمة السرد . وكان من رواد هذه المدرسة (تريفو و جودار) .

وقد ظل المونتاج هو العامل الأقوى في الفيلم إلى أن تحركت الكاميرا ، وتطورت العدسات ، واستخدمت الشاشة العريضة ، وصار بالإمكان تصوير اللقطات بمختلف أحجامها دون أي قطع ، بالكاميرا لوحدها . وظل المونتاج في تطوير مستمر من الناحية السيكولوجية والدرامية . " وأصبحت هناك قواعد أساسية لعمليات تركيب الفيلم يجب مراعاتها مبدئيا في أثناء قطع اللقطات وتوصيلها ، بغرض تكوين نوع من التسلسل الواضح الذي يعتمد على السلاسة وسهولة الفكرة ، ومن هذه القواعد مثلا : ضرورة توافق الحركات المتتالية ، تغيير حجم

---

[1] – فنون السينما ، التلمساني ، ص٣٤ .

[2] – فنون السينما ، التلمساني ، ص٩٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصورة ، وزاوية التصوير بطريقة مناسبة لا تحدث ارتباكا لدى الملتقى ، والمحافظة على الإحساس بالاتجاه ...هكذا "([1]).

قواعد المونتاج :

خلال عمر السينما ظل المونتاج في تطور مستمر وصارت له قواعده ، وأساسياته التي تعتمد على أسلوب تركيب الفيلم الروائي بما يخدم السرد القصصي ، وتكوين نوع التسلسل الواضح الذي يعتمد على السلاسة وسهولة التلقي . وصارت من قواعده الأساسية :

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

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

٣ - مراعاة تغيير زاوية التصوير .

٤- المحافظة على الإحساس بالاتجاه وعدم عكسه .

٥- المحافظة على وضوح التسلسل في حجم اللقطات .

٦- المحافظة على إحساس المتفرج الدائم بالمكان .

٧- الاهتمام بوجود التوافق في الدرجات اللونية للقطات المتتابعة .

٨- مراعاة درجة الانسجام الصوتي من ناحية السرعة والشدة .

٩- المحافظة على تتابع السرد الروائي وتصاعده دون كسر التوافق .

الانتقالات والتتابع في عملية المونتاج :

تعتبر عمليات مرور الزمن مظهرا مهما من مظاهر الانتقال السينمائي ، وهي تتعلق بمشكلة التتابع . ويعتبر الانتقال من أعظم عمليات التتابع ، وبدون الانتقالات الملائمة والناعمة لن يكون هناك تتابع ، أو تدفق للحركة ، أو حتى ربط بين المشهد والآخر ، أو تدعيم فيما بين

[1] - التفضيل الجمالي ، شاكر عبد الحميد ، ص٣٦٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اللقطات ، أو الانتقال من فصل إلى آخر ، وسينعدم الإحساس بالكلية والاكتمال ، وكذلك التوازن . أي لن يكون هناك فيلم . لأن الفيلم لا يكون إلا بتناسق مئات الأجزاء ، وارتباطها مع بعضها لتكون قصة بالصور ، وفق تتابع درامي موحد ، وسهل التدفق . ويتم التتابع بين اللقطات الفردية ، " عن طريق استخدام موفق لمسافة الكاميرا وزاويتها ، والإضاءة ، والصوت ، وحدث الشخصية ، والجو النفسي والحوار ، ومن الموازنة بين اللقطات تقوم حالة نفسية تم تدعيمها مقام الدافع إلى الأمام "([1]). فعلى سبيل المثال : يمكن لإضاءة المتوازنة أن تقوم بربط اللقطات ، فظل ستارة ضخمة يمكن أن يربط لقطة متوسطة . وأخرى كبيرة . وإهمال الانتقالات في العمل ينتج تصدع في التتابع ، وكذلك يفضل في الانتقالات الزمنية عدم اللجوء للطرق المبتذلة ، مثل تساقط أوراق نتيجة الحائط .

١. **انتقال القطع المباشر :** وأبسط أنواع الانتقالات هو القطع المباشر ، كأن نرى شخصية واحدة من زاوية ، ثم من خلال القطع المباشر نراها وهي تدخل حجرة الاستقبال من زاوية أخرى . ونلجأ للقطع المباشر لأغراض الحيلة ، ودعم التوتر ، كأن يطارد قاتل ضحية ، فنعرض لقطات متتابعة للقاتل وهو ينتقل من حجرة لحجرة ، ويصعد السلالم ، ويبحث هنا وهناك مع عرض لقطة اعتراضية عابرة للضحية . إلى أن يصل القاتل إلى هدفه .

٢. **انتقال المسح :** وإن لم يكن هناك داعٍ للتوتر ، فإننا نلجأ إلى عمليات المسح ؛ حيث نقدم القاتل يدخل من الباب الأول ثم الانتقال بالمسح إلى هدفه النهائي .

٣. **الانتقال التفصيلي :** نلجأ للانتقال التفصيلي لخلق حالة التوتر – كما أسلفنا – لكنه ليس من الضروري في أغلب الأحيان تقديم كافة التفاصيل في انتقال الشخصية ؛ إلا في حال تدعيم نقطة في القصة ، أو خلق حالة نفسية معينة . ولا بد للانتقال التفصيلي أن يكون مبرراً بطريقة ما ، أو بأخرى ، ويفضل الاكتفاء بأقل ما يمكن من الانتقالات ، في حالة خلق انتقال مؤثر .

٤. **انتقال الحوار :** ويمكن كذلك خلق انتقال ما عبر الحوار : كأن تقول الشخصية في حديثها (حسناً سأتجه الآن إلى المكتب) ثم يتبعها مزج وظهور الشخص في جالس في مكتبه .

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ص٢٢٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥. **انتقال المزج المتوازي :** هو أن يتم توازي الحدث في الكادرات الأخيرة لإحدى اللقطات – خاصة المثيرة – حدث آخر في الكادرات الأولى للقطة التالية ، وتتم عبر مزج بعدي حيث تبدأ الكادرات الأخيرة بالاختفاء ، وتظهر الأولى من اللقطة الثانية ، مما يؤدي إلى ربط ناعم . كأن نمزج بين عجلات قطار مع سيارة مع طائرة .. وغيرها ، لتصوير رحلة حول العالم . فالمزج المتوازي مرضياً ، ومثيراً من الناحية البصرية ، ويمكن تطبيقه عالمياً لكن بدون الإسراف في استخدامه .

٦. **انتقال العلامة الإضافية :** وهي من أقدم الانتقالات ، وتعتبر مفيدة عندما يكون المكان في النصف الثاني من المزج مؤسسة عامة (مستشفى ، مصنع ، فندق ..) ، كما يحصل مثلاً في حالة بحث أحدهم عن مفقود له في المستشفيات ، وأقسام الشرطة . بحيث يتم ذلك عن طريق استخدام مشهد مزج بين أسماء المستشفيات والأقسام ، سواء من خلال اليافطات ، أو غيرها .

٧. **انتقال اللقطات الأرشيفية وبطاقات العنوان :** بحيث يتم استخدام لقطات من الأرشيف لمعالم رمزية مثل : برج إيفيل ، أو الأهرام ، أو غيرها . أو يتم استخدام بطاقة العنوان مثل (باريس _ ١٨٥٠) .. وهكذا .

٨. **الانتقال عبر الاختفاء ، أو الظهور التدريجي (Fade) :** حيث يتم مزج آخر كادرات في اللقطة مع شاشة سوداء (Fadeout) ؛ بحيث يتم إظلام الكادر كله لحظياً ، ثم ظهور المشهد الجديد ، وخاصة في مشاهد المطاردة المختلفة

٩. **الانتقالات المتداخلة (Dissolve) :** كأن نرى شخص يدخل سيارة ، ونمزجه بمشهد تال ، وهو يصل إلى غايته .

١٠. **انتقالات المؤثر الصوتي :** مثل استمرار صوت وسيلة المواصلات التي يتم تصويرها في سلسلة من التداخلات ، والقطع في اللقطات الداخلية ، كما يحصل في مشاهد تصوير داخل القطار . حيث يتم نقل صوت العجلات ، و صافرة الإنذار ، وتضمينها في اللقطات الخارجية والداخلية .

١١. **انتقالات المشهد المخالف :** وهي مسألة ليست سهلة ، فمثلاً يحتاج الأمر إلى حنكة ، وحسن تصرف للنقل من مشهد في مكتبة هادئة ، إلى أخرى في سوق صاخب . وكذلك

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ليس من السهل الانتقال من مشاهد النهار ، إلى الليل ، وبالأخص في الأفلام التلفزيونية ، لذلك علينا اختيار آلية مناسبة لذلك ، ومحاولة الدخول عبر تدرج مدروس .

١٢. **انتقالات الصوت الموازي :** كأن يتم توليف الصوت البشري مع أصوات أخرى مشابهة ، " ولقد سمعنا واحدة من أعظم الانتقالات السمعية تأثيرا وشيوعاً في فيلم (هيتشكوك – ٢٩ درجة) حيث تلاشت صرخة السيدة الأجيرة ، عندما اكتشفت الجثة في صراخ صفارة الإنذار لقطار قريب "([1]).

١٣. **الانتقالات الصوتية والمرئية :** حيث يستخدم الصوت بالارتباط مع الانتقالات المرئية ؛ مثل تقديم صوت صفارات المراكب البعيدة ، وعوامات الإرشاد الطافية في خلفية المشهد التقديمي ، ومن ثم تنقلها إلى اللقطات التالية للربط بينها .

١٤. **انتقالات الخطاب :** كأن ننتقل من شخص يقرأ الخطاب بصوته ، ليزدوج مع صوت الشخص الذي كتب الخطاب ، وهو يقرأ الخطاب الذي كتبه ، ونتبعه بمزج على هذا الشخص في لقطة كبيرة ، وننوع في اللقطات للشخص ، وهو يكتب الخطاب ، ثم لقطة للخطاب ، ثم ازدواج على صوت الذي تسلم الخطاب .. وهكذا .

١٥. **الانتقالات البسيطة :** وهي انتقالات بسيطة وعادية ، دون خصائص معينة ، عن طريق مزج بسيط ، دون استخدام العناصر المرئية ، أو الصوتية المتوازية ، وذلك عبر الانتقال من مشهد إلى آخر ، عبر قوة الحدث المباشر ، والتدفق المطرد ، دون أن يكون الانتقال حاداً ، أو مخلاً بالتتابع .

لكلمة مونتاج في أمريكا معنى مختلف عنه تماماً في أوروبا ؛ حيث تستخدم هنا " للإشارة إلى مجموعة واحدة من اللقطات السريعة جداً المستخدمة لضغط الوقت ، أو لمناقصة الفراغ "([1]). وهذا النوع يتم تصويره في بلاتوه الإخراج ، أو في مكان خارجي ، أو في إستديو المؤثرات الخاصة .

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٢٣٥ .

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، هيرمان ، ص٢٣٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنماط وأساليب المونتاج :

١. **مونتاج القطع المباشر :** وهو عبارة عن سلسلة من اللقطات السريعة موصولة ببعضها ، تثير من خلال تتابعها انطباعاً لدى الجمهور ، وتستخدم في حالة عدم الحاجة إلى مرور الزمن .

٢. **مونتاج المزج :** وهو يستخدم لربط لقطات الحدث للإشارة إلى تغير المكان ، وعبر فترة ممتدة . ليتم تحقيق علاقة متداخلة .

٣. **المونتاج التاريخي :** ويستخدم في الأفلام التاريخية للدلالة على مرور أحداث ، أو لاختصار فترات تاريخية معينة .

٤. **مونتاج المسح :** ويستخدم لوصل سلسلة من اللقطات السريعة ؛ للدلالة على حركة أناس ، أو وسائل مواصلات في أماكن مختلفة .

٥. **مونتاج الازدواج :** ويستخدم لعرض تيار وعي مصور ؛ بحيث يتم تصوير لقطة قريبة جداً للشخص ، ثم يتم ربطها بلقطات سريعة متنوعة توضح ما يدور في عقله ، إما عبر القطع المباشر ، أو المزج . وذلك من خلال عرض مزدوج لهذه اللقطة ، واللقطات الأخرى ؛ بحيث تكون اللقطتان متقاربتان فوق بعضهما بشكل شفاف . وتستخدم للانتقالات الجغرافية .

٦. **مونتاج مرور الزمن والتواريخ :** مثل استخدام عناوين الصحف الرئيسية تمتزج متراكمة على بعضها ، أو تساقط أوراق نتيجة الحائط في شكل متتابع ، أو تغيرات الفصول من ربيع إلى صيف إلى خريف وشتاء .. وهكذا .

٧. **مونتاج الإجراءات :** ويستخدم لتوضيح حالة نفسية للعقل ، كأن يتم تصوير مستشفى للأمراض العقلية ، كرمز لجحر الثعبان . فنرى مشهد فعلى لجحر الثعبان مع تراجع الكاميرا عن النزلاء في المستشفى ، وهم يطوحون بأيديهم ، وتظهر أيديهم مثل الثعابين في جحر عميق .

وحتى تنجح في خلق نموذج مشوق من المونتاج : تجنب استخدام الأنماط البالية في مونتاج مرور الزمن ، وحاول البحث عن طرق مبتكرة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المونتاج التلفزيوني :

نشأ المونتاج مع نشأة السينما ، وهو عملية أساسية بدونها لا يكون فيلم ، وجاء التلفزيون ، واقتبس من السينما كل تقنياتها وفنونها ، ومن بينها المونتاج . والمونتاج في التلفزيون ثلاثة أنواع وهي :-

١- المونتاج الإلكتروني الحي :

وهو المستخدم في البرامج الحية التي تذاع على الهواء مباشرة ، مثل : نشرات الأخبار ، والبرامج المباشرة ، والمباريات الرياضية . وهذه تتم فيها عملية المونتاج أثناء إذاعة البرامج مباشرة ، وفيه يتم استخدام نفس عمليات المونتاج في السينما ، مثل : القطع والمزج والاختفاء والظهور .

٢ - المونتاج السينمائي :

وهو يستعمل في إنتاج الأفلام التسجيلية ، والأفلام التلفزيونية ، والمسلسلات ، حيث يتم التصوير على دفعات ، ثم يتم تجميع ما تم تصويره مبعثراً ، ويتم ترتيبها لتكون في مجموعها موضوعاً متكاملاً في تتابع معين ، للتأثير على جمهور المتفرجين .

٣ – مونتاج الفيديو :

وهو في معناه العام مثل مونتاج السينما ، ولكن الاختلاف بينهما أن السينما تعتمد على قص ولصق اللقطات ، بينما الفيديو يعتمد على إعادة تسجيل المادة ، ونسخها على شريط المونتاج . وقد عرف مونتاج الفيديو في أمريكا ، وأوروبا باسم الإنتاج اللاحق (Post Production) ٠ " ومونتاج الفيديو شأن مونتاج السينما ليس مجرد إعادة ترتيب اللقطات المسجلة ترتيباً منطقياً ، ثم إضافة الصوت ، والمؤثرات الصوتية ، ولكنه يحتاج إلى المهارة ، وروح الخلق الفني التي لا يمكن تعلمها بسهولة "([1]). وهناك ثلاثة أساليب لمونتاج الفيديو وهي :

١- المونتاج بالكاميرا أثناء التصوير ، وترتيب اللقطات المصورة وفق التتابع المخطط له على الشريط الرئيسي .

---

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطا الله ، ص١٢١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- أسلوب المونتاج بالكاميرات المتعددة ، واستخدام جهاز مازج الصورة (Mixer) لتنفيذ العمليات المونتاجية من قطع ، ومزج ، واختفاء ، أو ظهور للقطع بين الكاميرات المختلفة ، وتسجيل ذلك على الشريط الرئيسي ، وهو شبيه بالمونتاج الالكتروني الحي .

٣- أسلوب المونتاج اللاحق : وهو يتم بعد انتهاء التصوير ، وهو من أهم أساليب مونتاج الفيديو ، بل يعتبر هو المقصود بمونتاج الفيديو ؛ حيث تستخدم فيه وحدة مونتاج فيديو عبر التحكم الآلي (الكومبيوتر) ، وهي تكون معقدة ، أو بسيطة . وتحتوي على وحدة إدخال تتكون من جهاز فيديو عرض (Player) ، والثاني للتسجيل (Recorder) ، وهذه أبسط طرقها . أما الطريقة الأمثل فيتم فيها استخدام أكثر من جهاز للعرض ، أو وسائل الإدخال من فيديوهات ، وكاميرات ، وجهاز كمبيوتر .. غيرها . ويتم ربطها بجهاز مازج للصورة (Mixer) ، وينقل بين العمليات المونتاجية المختلفة ، ويختار من المصادر بحسب الترتيب المطلوب ، ويتم ربط الوحدة بوحدة خاصة للتحكم ، لعمل التزامن المطلوب بين الأجهزة ، ويمكن أن يرتبط بالوحدة العديد من الأجهزة مثل : جهاز (الكروماكي) ، أو جهاز عرض الصور الثابتة ، أو جهاز (التليسين) لعرض أفلام السينما ، وأجهزة الصوت ، والمؤثرات الصوتية ، والمؤثرات الخاصة .. وغيرها . ولكن المشكلة الأساسية التي يعاني منها مونتاج الفيديو هي : مشكلة الفقد في جودة الصورة ، وخاصة بعد الجيل الأول من الأشرطة ، وهو الشريط الرئيسي الذي يتم إنتاجه أولاً ، والذي كلما نسخ عنه عانى الجيل الجديد من جودة أقل .. وهكذا . وهذا كله يتوقف أيضاً على نوع الأشرطة ، ونظام الأجهزة المستخدمة ، وجودتها .

وعلى فني المونتاج مراعاة مسار التحكم (الزمن الكودي - Time Code) ، والذي يتيح تفريغ اللقطات بأطوالها الحقيقية ، عن طريق حساب الساعات والدقائق والثواني والكوادر ، (فالثانية تضم ٤٤ كادراً) ، وهذه عند ضبطها تساعد في ضبط التزامن ، واختيار اللقطات بدقة ، ومواءمة الصورة مع الصوت .

والآن أصبحت جميع الأجهزة الالكترونية تستخدم الزمن الكودي للتوقيت ، ولأنه الآن أحد إشارات الكمبيوتر ، وهو يسجل على أحد مسارات الشريط مع مسارات الصوت ، أو على مسار مستقل ، وهو يساعد العاملين على التفريغ أثناء عملية المونتاج ؛ لأنه يوفر لهم قراءة رقمية لمحتوى الشريط . " وهناك العديد من محطات التلفزيون ، واستوديوهات إنتاج الفيديو - حالياً - يلجأون إلى إتباع أسلوب يعرف بأسلوب خارج الخط ، (المونتاج اللاخطي - of line) ، وعلى الخط (المونتاج الخطي - on line) ، وهو أسلوب أكثر تكلفة ، ولكنه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يحمي الأشرطة ، كما يحمي الأجهزة ، ويحقق فرصاً لأداء مونتاج أكثر جودة وأكثر دقة "([1]). وفي مرحلة المونتاج اللاخطي يتم نسخ المادة المصورة بأكملها على شريط عادي من نوع (V.H.S) ، مع مراعاة (التايم كود) ، وذلك لعمل تجربة للمونتاج على أشرطة رخيصة ، دون التعرض للأشرطة الأصلية التي تستخدم في المونتاج النهائي ، أو ما يسمى بالمونتاج الخطي (on line) ، وذلك بالاسترشاد بشريط مونتاج التجربة ، أو المونتاج الأولي ، المونتاج اللاخطي (off line) .

وشريط الفيديو عادة يحتوي على عدد من المسارات وهي مسار للصورة ، ومسار التحكم (Time code) ومسارين للصوت . ولذلك يتوجب على المخرج أثناء عملية التصوير ، أن يقوم ببعض الاحتياطات منها أن يطلب من المصور تشغيل الكاميرا . وتسجيل جزء صغير حوالي عشر ثوان لتسجيل ما يعرف أعمدة اللون (الكلربار – Colure Par) ، قبل البدء بتصوير المنظر المقصود . وأن يتأكد من وجود مسار التحكم على الشريط الرئيسي الذي يستخدمه في التصوير ، وكذلك في شريط المونتاج ، وذلك بتسجيله على الشريط قبل العمل ، أو مراعاة عدم انقطاعه أثناء التصوير ، وتوقف الكاميرا ، والعودة بالتصوير – في حال توقف الكاميرا – دائماً إلى آخر كادر في الشريط ، ووصله بما بعده .

وهناك نوعان من مونتاج الفيديو تستطيع الأجهزة الحديثة أداؤها هما :

١- **مونتاج التجميع (Assemble) :** وهو عبارة عن تجميع اللقطات في توال مرتب حسب الترتيب ، أو التتابع المطلوب ، ويتم فيه تسجيل الصورة والصوت معاً ؛ على أن يكون مسار التحكم موجود على الشريط .

٢- **مونتاج الإقحام أو التلقيم أو التسقيط (Insert) :** وفيه يتم إعادة تسجيل مادة جديدة بدلاً من المادة المسجلة ، مع وجوب وجود مسار تحكم سليم ، وفيه يتم إضافة معلومات جديدة على الشريط الذي يتم تجميعه ، ويمكن مونتاج الصوت والصورة معاً ، أو على الصورة فقط ، أو على الصوت وحده . وهو يتيح أمام المونتير إمكانيات كثيرة ، ويحسن جودة المونتاج ، وضبط إيقاع العمل . ولتحقيق عدم الانقطاع في مسار التحكم ، والحصول على صورة مستقرة دون اهتزاز أو تشويش . " فإننا نقوم بتسجيل مسار تحكم منفرد ومتصل على الشريط النهائي ، دون صور أو صوت . وتسمى هذه العملية : عملية (تسويد الشريط – Blacking) ، وهذه العملية تعني ببساطة : تسجيل شريط دون كاميرا ، أو أي مادة صوتية ،

[1] – السينما وفنون التلفزيون ، محمود عطا الله ، ص١٢٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو مرئية عليه . (وذلك عبر استخدام اللون الأسود سواء بتغطية عدسة الكاميرا ، أو أي مصدر للون الأسود في وحدة المونتاج) . في هذه الحالة سوف نسجل فقط مسار التحكم "([1]).

واليوم مع دخول الفيديو الرقمي (الديجيتال) ، أصبحت عملية الفقد في الصورة تكاد تكون معروفة تماماً ، وأصبح كذلك مونتاج الفيديو اللاخطي من السهل تنفيذه ؛ حيث صار بالإمكان مع نظام الفيديو الرقمي إدخال التعديلات في تتابع الصورة بالإضافة ، أو الحذف ؛ دون أن يؤثر ذلك على مسار الصورة ، أو الصوت في الشريط ، ودونما تأثير في المادة المسجلة بالتتابع المطلوب ، وبذلك اكتسب مونتاج الفيديو نفس المرونة التي يتم بها المونتاج السينمائي ، وهذا أتاح إمكانية كبيرة لمونتاج الفيديو ، والذي أصبح أكثر جودة وأكثر إبداعا . والعمل في المونتاج ليس بالعمل السهل ؛ لأنه يحتاج إلى الممارسة ، والمران ، واليقظة والإحساس المرهف ، والأهم الموهبة المصقولة بالدراسة ، لأنه هو صانع البلاغة في اللغة البصرية .

عملية المزج الصوتي (المكساج- mixing) :

وهي آخر خطوات المونتاج ؛ حيث يقوم بها مهندس الصوت بالتعاون مع المونتير ، وبحضور المخرج ، وهي من اشق العمليات ، وتحتاج إلى دقة شديدة ، وحرص للوصول إلى نسخة العرض(standard) . ومن ثم إلى شريط (الصوت الضوئي- optical) ، وفيها يتم مواءمة الصوت والصورة ، وإضافته إليها ، وتنسيق الصوت مع حركة الشفاه ، وإضافة المؤثرات الصوتية ، وتحديد مستويات الصوت ، والظهور والاختفاء التدريجي ، أو الدخول والخروج المفاجئ للأصوات المختلفة .

الهجوم على المونتاج :

كانت ولادة المونتاج في العام (١٩٠٣) على يد المخرج الأمريكي الايطالي الجنسية (أدوين بورتر) ، والذي رأى انه من الضروري أن يقوم بلصق قطعتين من الفيلم معا ليبني فيلمه (سرقة القطار الكبرى) . وفي البداية اعتبر أن المونتاج إجراء ميكانيكي للحفاظ على الترابط داخل الفيلم . لكن مع تجارب (جريفيث) الرائدة اتضح انه يحتوي على إمكانات جمالية .

---

[1] – فن تعليم وضبط التصوير بكاميرا الفيديو ، محمد عادل مهدي ، كتبة ابن سينا للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص٨٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد ساهم الروس في تطويره ، وابتكار نظريات له ، واستخدمه الألمان في العشرينات بشكل خلاق . " أما هوليوود فقد احتوت هذه الأدلة الفنية ، ووضعتها في قالب ثابت دون أن تستغل ، أو تستفيد من إمكانياتها الهائلة اللامحدودة . والنتيجة كانت ترسيخ (ميثولوجيا المونتاج) ، ومن ثم تكريس قانون عام دولي يشتمل على مجموعة من القواعد ، والمبادئ التي أطاعها ونفذها صانعو الأفلام ، والمشرفون على عمليات التوليف بدقة وحرص شديدين . هذه القواعد – من وجهة نظرهم – كانت منطقية ، وتعبر عن انتصار الفطرة السليمة في السينما "([1]) . " إن تطور أساليب المونتاج ، وانبعاث أساليب قديمة ، وشحوب أساليب أخري ، يؤكد في النهاية أن التقاليد السينمائية عمرها محدود ، وأنها ليست قواعد جامدة وقاطعة ، وتؤكد في النهاية – أيضا – سيطرة الفيلم الروائي "([2]).

لكن خرجت مجموعات المخرجين المتمردين . الذين حطموا مجمل هذه القواعد المعهودة ، من أمثال (جودار و برتولوتشي) فكسروا قوانين ترتيب اللقطات المعهودة ، والانتقالات المعهودة ، والاستمرارية الصارمة ، ولجأوا إلى القطع المباشر ، والانتقال المفاجئ في أسلوب مدروس وبقصد ، لرج المشاهد ، ونقله إلى مكان وزمان آخر دون تمهيد لإقحامه داخل الغموض . فنجد أن (تريفو) في أول أفلامه الطويلة (٤٠٠ ضربة) ، " استخدم اللقطات الطويلة ، والميزانسين ، وآلة التصوير المتحركة المستمرة ، وهي سمات واقعية يظهر فيها تأثر تريفو بأفلام رينوار ونظريات بازان "([1]).

وأما جودار فقد بدأ الثورة السينمائية في أواخر الخمسينات ، في فيلمه الشهير (علي آخر نفس) ، مستخدما فيه المونتاج العصبي و القفزات المقصودة . " وجاء أسلوب جودار العصبي في المونتاج ، متناسبا مع محاولة تجسيد الإحساس بقلق الشباب وتمرده ، ويؤكد التمزق الذي تعاني منه الحياة المعاصرة ، وقد استخدم أسلوب المونتاج العصبي في معظم الأفلام التي تعالج موضوعات الشباب "([2]). وقد استخدم (جودار) القطع المفاجئ بأسلوب إبداعي في فيلمه (على آخر نفس) . وقد أصبح هذا التمرد على النمطية ، والرتابة هو سمة مميزة للسينما الجديدة ، حتى إن الحوار أو الموسيقى أو المؤثرات الصوتية ، والتي كانت – حسب الأصول التقليدية – ينتهي بانتهاء المشهد . فقد أصبحت مع تقنيات المونتاج الجديدة متشابكة ، ولا

---

[1] _السينما التدميرية ، ا٠فوغل ،ص٧٦

[2] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢١٧ .

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢١٦ .

[2] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢١٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تستخدم كحلقة اتصال فقط ؛ بل صارت تستخدم كوسيلة من وسائل المجاز السينمائي أو الطباق .

لم يقف الأمر بالسينما الجديدة عند هذا الحد ؛ بل جاوزتها إلى تكثيف الزمن إلى أبعد حد ، ومزجت الزمن والوهم والحقيقة ، وأحيانا أخرى تعمل على تجميد الحدث تجميدا تاما ، واستطاعت أن تفرض نفسها " كسينما ذات صفة ، أو روح شعرية . الحالة الإبداعية حلت محل التتابع ، أو السياق الناعم الأملس " ([1]). وكان هدف هؤلاء المخرجين من الهجوم على قواعد المونتاج المأمونة : هو محاولة تعزيز المباشرة ، وشد المتفرج بالغموض ، وإرغامه على الاستجابة الفعلية والنفسية ، وانتزاعه من عالمه الخاص المريح ، ليصنع لنفسه عالما جديدا ؛ بل لقد وصل الحد في البعض الآخر إلى رفض المونتاج نفسه ، " وهذا يتضح في بعض تجارب (براكهيج ، وماركو بلوس) ؛ حيث عملية توليف الفيلم تتم في الكاميرا أثناء التصوير دون اللجوء إلى المونتاج " ([2]).

وماذا بعد ؟ ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ " أنها دعوة لأن يتأمل المشاهد يفكر فيما يراه ويشاهده ، وهو ما يناهضه المنتجون الأمريكيون ، ويحرصون علي أن يتم شرح كل شيء ؛ حتى لا يحاول المتفرج أن يتعرف ، أو يفكر ، فهم يقومون له بكل شيء .. حتى لا يبذل أي جهد .. ومن ثم تتعطل لديه ملكة التفكير .. وينحو إلي السلبية ، والتواكل .. وهناك بالطبع كثير من الأسباب .. والدوافع الاقتصادية والثقافية والاجتماعية والسياسية وراء ذلك "([1]).

---

[1] – السينما التدميرية ،٠١فوغل ،ص٧٨ .

[2] – السينما التدميرية ، ٠١ فوغل ،ص٧٩ .

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢١٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل السادس

النظرة الكلية للعمل

وتحليله

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل السادس

النظرة الكلية للعمل وتحليله

بعد أن تعرض البحث للحديث عن الدراما المرئية (دراما الشاشة) ، وتوضيح عناصرها المختلفة ، عبر مراحل إنتاجها من صورة وصوت ، وبعد الحديث عن الأجزاء جاء الوقت ليبحث العمل ككل ؛ سواء من ناحية التلقي بالنسبة للمشاهد ، أو من ناحية الدلالات بالنسبة لمكونات العمل ذاته . آخذين بعين الاعتبار كل ما فصله البحث من أجزاء مكونة للعمل فيما سبق . لنصل من خلالها إلى مضامين العمل الكلية ، وما يشف عنه من معاني إضافية ، آخذين بعين الاعتبار نظرة المشاهد للعمل ، وما يخلقه خياله من رؤى يكمل بها ما هو موجود على الشاشة . لكن علينا في خضم ذلك أن نتنبه إلى مجموعة من المشكلات وهي :

١- كيفية التعامل مع الكم الكبير من عناصر الصوت والصورة : فكل عنصر من هذه العناصر له دلالته ، وأهميته سواء كان لوحده ، أو علاقته بغيره من العناصر الأخرى . ويتأثر بموقعه وترتيبه من السياق . و " لعلنا جميعا نتفق : بان العمل الفني في (الفنون البصرية – Visual Arts) يخاطب (الحواس – Sensory) ، كما أن له شكل أو (هيئة – Formal) ويتضمن صنعه ، أو (تقنية – Technical) ، إلى جانب أنه يحتوي على العديد من التركيبات ، وله تاريخ ، وكذلك ما يسمى بالمنبع أو المصدر "([1]).

٢- إشكالية تحديد الجزء من الكل : فقد يصبح الكل في لحظة ما جزءا من كل ، أو العكس . وهذا ينطبق على الصورة والصوت ؛ حيث تخفت أصوات مهموسة في لحظة ، وتعلو أخرى كانت صامته . وقد نتحيّر أحيانا في تحديد أن يكون العنصر هو كل ، أو جزء من كل . وكذلك تأثير التزاوج بين الصورة والصوت .

٣- مسالة تبادل العلاقة بين الشكل و الأرضية : فالرجل في الصورة يعتبر شكلا ، بينما الأشجار من خلفه أرضية ، في حين أن الأشجار تعتبر شكلا ، والسماء أرضية . ومن المعروف أن الشكل هو مركز اهتمامنا ، لكن قد يحصل ما يقلب الموازين لدواعي السياق ، فيتغير مركز اهتمامنا لحصول شيء ضمن السياق ؛ كأن يختبئ مجرم في الأشجار فتصبح هي الشكل ، وما عداها يصبح هو الأرضية .

---

[1] – قياس العمل الفني، نبيل الحسيني، ص٦١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤- مشكلة الحركة بأنواعها ، وبما تحويه من عناصر إثارة ، ولفت انتباه ، وإيحاءات مختلفة يصعب التكهن بها .

٥- مشكلة التعامل مع ذاكرة المشاهد : آخذين بعين الاعتبار عوامل الزمن ، وأساليب التحضير الدرامي ، والتكوين حين الانتقال من لقطة إلى لقطة ، ولذلك يجب التعامل مع ذاكرة المشاهد ، والتي لا غنى عنها لمتابعة العمل ؛ بعدم التقصير ، أو التزيد والإطالة المملة ، وبالأخص في المسلسلات التلفزيونية .

٦- مسالة النظرة للعمل من منظور الظن أو القطع : فعملنا بالأغلب ظني الدلالة والأثر ، وذلك لتعدد العناصر التي تشارك في صنعه ، وما يكتنف هذه العناصر من غموض ومراوغة ، وطبيعة اختلاف الجمهور المشاهد مما ينتج عنه اختلاف في التفسير ، وهذا التفسير الظني للعمل يضفي عليه إثارة وتشويقا ، ولكن المهم هو تقصير المسافة بين الظن والقطع .

٧- مسالة موقف الكاتب وأسلوبه في تناول العمل : وهو يضع في اعتباره ، محاولة الصدق في محاكاة الواقع ، وحسن استغلاله لمفردات لغة الصورة لتحقيق هدفه . وهو في ذلك إما يركز على ذلك ويجعل المشاهد في المرتبة الثانية ، أو أن يجعل المشاهد هو مركز اهتمامه الأول ، ويجعل كل ما سبق وسيط بينه وبين المشاهد ، للوصول إلى التأثير فيه ؛ بغض النظر عن الصدق في محاكاة الواقع .

قياس العمل الفني :

الفن فطرة وخبرة إنسانية ترتبط بالإنسان منذ خلقه ، وهو ميدان فسيح يستوعب كل البشر . وميدان الفن يتضمن جانبان : أحدهما غامض تماما ، وهو المتعلق بعملية الإبداع التي يفاجئنا بها الفنان ، والآخر واضح جلي وهو المتعلق بتقبل العمل الفني من المشاهد ، والذي يبدي رأيه فيه بصراحة ودون خوف . وفي اغلب الأحيان يتم نقد العمل الفني بعيدا عن الموضوعية ، ولا يتوغل داخل العمل ، وإنما يقيس في الكثير من الأحوال شعور الناقد الذاتي (Personal Feeling) تجاه الفنان ، أو الجمهور ، ونادرا ما يتعمق داخل العمل ذاته ليحلل علاقاته ومظاهره المختلفة . يمتاز الفن بأنه من الميادين الغامضة التي يصعب فهم أسرارها ، وكيفية إنتاجه ؛ لكن هذا الغموض يقابله سهولة ويسر من قبل المشاهد في الحكم على العمل وتذوقه .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والعمل الفني لا يعكس واقع الفنان فحسب ؛ بل كذلك خبرته ، ومحصلة تجاربه على مدار حياته ، وثقافته . " وليس في وسع الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدم له عصره وظروفه الاجتماعية . ومن هنا فذاتية الفنان لا تتمثل في كون تجربته تختلف في أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وإنما في كونها أقوى منها ، وأوضح في الوعي ، وأشد تركيزا "([1]). فالفن غامض إذا حاولنا أن نعرف كيف توصل الفنان إلى بناء هذا العمل ، وواضح حينما نقبل عليه نحن المشاهدين نتقبله ونصدر حكمنا عليه . فالعمل الفني يصبح ملكا للجمهور بعد أن يتمه الفنان ، وهذا الجمهور له مطلق الحرية في الحكم على هذا العمل ، وتقبله أو رفضه . " وأي فنان لن يستطيع إنتاج أي عمل فني جيد ؛ ما لم ينظر إلي موضوعه نظرة جادة "([2]). وهذا بخلاف ما كان سائدا في أواخر القرن التاسع عشر ؛ حيث كان الكثيرون يرون أن الفن يعتمد علي خصائصه التقنية ، وليس موضوعه .

" وهناك شرط واحد إذا توفر أمكن المرء أن يحسن إلي كل من السياسة والفن معا . وهذا الشرط : هو اعتبار الكشف عن انفعالات المرء السياسية ، والتعبير عنها أمرا مفيدا للسياسة ، ولو وجد أي نظام سياسي كانت من مستلزمات تحقيق أغراضه تكميم الأفواه ، فلن يستطيع أحد في هذه الحالة خدمة هذا النظام ، وخدمة الفن في الوقت نفسه "([1]).

ومعيار التذوق الجمالي لأي عمل فني يرتبط بصورة أساسية بثقافة المتلقي ، وطبيعة حياته . مما يصعب على الفنان مهمته في محاولة إرضاء جمهور المتلقين. وهذا الأمر يستدعي منا : أن نحاول وضع مجموعة من الأسس التي يمكن الاهتداء بها في محاولة التقييم الموضوعي لأي عمل فني ، والتي ما هي إلا أرضية نقف عليها للانطلاق ؛ لأننا نعلم أن لكل إنسان حريته الكاملة في كيفية النظر للعمل وتذوقه . " لعلنا نستطيع القول بان العمل الفني في مجال الفنون البصرية شكل مرئي مجسد محسوس وملموس ، يشغل حيزا من الفراغ ، ويحتوي على صفات ومظاهر تعرض نفسها على الفرد المشاهد ، والمتذوق له ، والذي بصدد إصدار الحكم عليه "([2]). وهذا يعني إننا حين نريد الحكم على العمل علينا أن نتناوله من جانبين أساسين وهما :

---

[1] – ضرورة الفن ، إرنست فيشر ، ص٦٦ .

[2] – مبادئ الفن ، روبين جورج كولنجوود ، ص٢٨١ .

[1] – مبادئ الفن ، روبين جورج كولنجوود ، ص٢٨٢ .

[2] – قياس العمل الفني ، نبيل الحسيني، الناشر مكتبة الانجلو المصرية (القاهرة) ، الطبعة الأولى، ١٩٨٦،ص٣٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- المتلقي وطبيعة استجابته الوصفية للعمل وحكمه عليه .

٢- العمل ذاته وما يحتويه من صفات ومظاهر تؤثر في المتلقي ، وتدفعه لإصدار حكمه عليه .

ونحن حين نريد الحكم على العمل فإننا غالبا ما نتبع طريقتين وهما :

أولا: الحكم

حيث ننظر للعمل ونصدر حكما انطباعيا عليه ؛ من خلال انه جميل أم رديء ، نحبه أو لا نحبه .. وهكذا . أو حكما قيميا من خلال النظر إلى عناصر تحمل قيمة (أحبه) لأنه يقدم شيء ، أو يحتوي على شيء ، أي نذكر سبب هذا الحب أو الكره . أو حكما تقويميا يستند على التقويم ، وذلك من خلال تحليل عناصر العمل ، والعلاقة بين مظاهره المختلفة . وأما الشكل الرابع من أشكال الحكم ؛ فهو مقدرة الفنان على صياغة عمله الفني ، ومقدار مهاراته في استخدام أدواته ، وإبهار المتفرج بإبداعاته .

ثانيا: الوصف

" وهو ما يسمى بأسلوب الاستجابة الوصفية للفرد ، وله دور هام ؛ حيث أن الفرد يكون هو المحور و الأساس "([١]). ومن الأسس التي يمكن للفرد أن يستخدمها في وصفة للعمل الفني هي :

١- رفض العمل الفني وعدم الاستجابة له .

٢- ربط بين العمل بحكاية أو نادرة .

٣- قياس العمل الفني ومناظرته بعمل فني آخر من جنسه .

٤- تحليل خصائصه وعناصره .

٥- الوصف العاطفي المتأثر من خلال اثر العمل على الشخص ذاته .

---

[١] - قياس العمل الفني ،نبيل الحسيني ،ص٣٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول

مشكلات التراكب للعمل الفني وكيفية التعامل معها

كل عمل فني يتم بناؤه من خلال وحده ، أو وحدات (Mottfs) ، وهذه الوحدة ، أو الوحدات هي التي تعتبر الأساس في عناصر تكوين العمل ، وهذا التكوين يؤثر في الشكل والهيئة العامة للعمل . ولذلك فان تحليل العمل الفني يرتكز على ثلاثة نقاط أساسية وهي :

١- منبع الوحدة : حيث يتم تشريح العمل وتحليله إلى أجزاء صغيرة مميزة ومحدودة ، " وذلك عن طريق تصنيف الوحدات المستخدمة في بنائه ، ومعرفة منابعها الأولية ، ومن أي مصدر من المصادر استقاها الفنان ، أو منتج العمل الفني "([1]) .

٢-عناصر التكوين : وهو الجانب الثاني الذي يمكن قياسه ، وهو يتصل بطريقة ترتيب وتنظيم العناصر المكونة للعمل الفني داخل الإطار التعبيري الخاص به ، " وعناصر التكوين تتأثر كثيرا بمنبع الوحدة ، وشكلها ، فالوحدة تلعب دورا هاما في نمو التكوين "([1]).

٣- المنبع أو الهيئة العامة للعمل الفني (Overall Source) : وهو أن نقوم بقياس العمل الفني " كشكل أو كهيئة عامة لها صفاتها ومميزاتها ، ونوعيتها الفريدة ، والتي غالبا ما ترتبط بمنبع من المنابع الفنية العديدة ؛ حيث تتبعث روح هذا المنبع الفني ، وينعكس تأثيرها على هذا العمل "([2]).

وللوصول إلى حل للتعامل مع هذه المشكلات في إطار نظرتنا الكلية للعمل ، مع بعض التداخل من التخصصات الأخرى ، يدفعنا هذا إلى الحديث حول مفاهيم الدلالة ومفاهيم التلقي ، ومحاولة التفرقة بين منظور تفاعل الشاشة مع الواقع ، ومنظور تفاعل الشاشة مع المشاهد . وكل ذلك لا يمكن أن يتم تحقيقه ؛ إلا إذا افترضنا أن السياق الدرامي للعمل كان سليما ، وقد استخدم صانع العمل وسائل التعبير الملائمة لكل حدث .

---

[1] – قياس العمل الفني ، نبيل الحسيني ، ص ٦٣ .

[1] – قياس العمل الفني ، نبيل الحسيني ، ص٨٦ .

[2] – قياس العمل الفني ، نبيل الحسيني ، ص ١٠٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذا يعني أننا يجب أن نتناول بالحديث مجموعة من العناصر المهمة في إطار حكمنا على العمل بصورة كلية ، والتي من أهمها : توجيه الانتباه ، الوحدة ، الإيقاع .

١- توجيه الانتباه

يعتبر الانتباه عاملاً أساسياً في متابعة العمل متابعة جادة ، ولا يقصد به هنا مثيرات الانتباه التي تخص البنية الدرامية للقصة من توحد ،وامتزاج وجداني ، وتعاطف .. وغيرها . ولكن نعني به : " الاهتمام الموضعي اللحظي بمركب الصورة والصوت ، وتواليه أثناء السياق .. وليس معني انتباهنا إلي عنصر ما من عناصر الصورة ، أو الصوت ، أو بعض (العناصر التي تشكل وحدة معينة) عدم وعينا بما عداه ، بل إن العناصر الأخرى تظل موجودة بنسب متفاوتة ، وتأثيرات ووظائف متباينة ، ويصبح ما اعتبرناه مثيرا للاهتمام : هو الذي يحظي بالنصيب الأكبر ، أو هو ما يقع في بؤرة الاهتمام "([1]). أو (دائرة الانتباه الحاد) يثير الانتباه أكثر من ذلك العنصر الذي يقع في (دائرة الانتباه الضبابي) ، وإن كانت الصورة والصوت تثير الانتباه في عمومها .

أنواع الانتباه :

ويمكن تقسيم الانتباه إلي أنواع منها :

١- الانتباه العام أو الانتباه الشفاف : وهو الانتباه الذي يشف على كل ما في العمل بصورة شمولية .

٢- الانتباه المتزامن : وفيه يتم متابعة ، وتفهم أكثر من عنصر في وقت واحد .

٣- الانتباه المتبادل : حيث يتم التأرجح السريع في تبادل الانتباه بين عنصرين ، ويكمل المشاهد بخياله ما ينقص من المشهد ، أثناء غياب العنصر عن بؤرة الاهتمام .

وصانع العمل الفني قد يلجأ إلى أحد الأسلوبين وهما : عدم التدخل في توجيه انتباه المشاهد ، وتركه يجول داخل الصورة حسب إرادته ، واستخلاص ما يشاء من المعاني . أو أن يعمل علي التدخل في توجيه انتباه المشاهد – وهو الأغلب – فيحرك الكاميرا ، ويحدد موضوعها ، ويرسم حركة الممثلين ، ويحدد آليات الكلام ، وطريقة الفعل بطريقة واعية

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص١٧٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وصريحة ، واختيار منظم (توجيه صريح) ، وليوجه انتباه المشاهد إلي ما يريد ؛ بغض النظر عن درجة هذا التدخل ، وحجم هذا التوجيه ؛ بحيث يعمل الانتقال من لقطة إلي أخرى ، مع تأييد الصوت بقوة وبلا مواربة ؛ بحيث لا يضل المشاهد طريقة ، أو يحتار فيما يريد صانع العمل ، أو قد يتدخل بطريقة (التوجيه المستتر) ، و " ذلك باستخدام وسائل توجيه الانتباه بلباقة ، وفي غير اعتساف ظاهر ، وكأن الأمور تسير بطريقة تلقائية ، وعندئذ تؤدي الوسائل إلي الغرض الذي نتوخاه ، بينما يتصور المشاهد – في الأغلب الأعم – أنه هو الذي يوجه نفسه بنفسه "([1]). والعبرة في العنصر للفت الانتباه والدلالة ، لا بالحجم والانتشار ، ففراشة صغيرة في الحقل الأخضر الكبير تجلب الانتباه أكثر من الحقل .

أيضا من الأمور المهمة في (لفت الانتباه) : تحديد مدخل المشاهد إلي الشاشة ؛ بحيث يدخل بصورة كلية ، ويدرك عموم الصورة والصوت في إطار الانتباه العام ، أم تقوم بتوجيهه مباشرة إلي جزء من الصورة أو الصوت ، ثم التحول إلي جزء آخر .. وهكذا . وهذا يتحدد حسب طبيعة المواضيع ، والحدث في العمل الفني الذي نتناوله ، لكن علينا أن نراعي : أن تكون درجة التوجيه أكثر بروزا مع الأحداث الرئيسية ، وأركان التشويق ، وما شابهها ، وأن تكون درجة التوجيه متوسطة مع المواضيع الخاصة بالرسالة ، أو مضمون العمل ، وأما بقية العناصر الداخلية للعمل علينا أن نراعي : أن يكون توجيه الانتباه بأقل درجة ممكنة من الشدة .

عوامل توجيه الانتباه :

هناك مجموعة من العوامل التي تسهم في توجيه الانتباه ، ومنها ما هو تقليدي ،ومنها ما هو غير تقليدي .

أولا : عوامل توجيه الانتباه التقليدي : وهي كثيرة منها :

- أن تخالف حركة موضوع الانتباه ، وتضاد في اتجاهها الحركة العامة . أو أن يقف منفردا وسط الحشود .
- أن يكون موضوع الانتباه أكثر إضاءة ، وأكثر سطوعاً ، أو تكون ملابسه ساخنة الألوان وسط آخرين ألوان ملابسهم باردة .

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص١٧٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أن يكون وضعه داخل الإطار يهدد بخلخلة التوازن ، أو أن يكون أكبر حجما من غيره ، أو أثقل كتلة ، أو أشد وضوحا .. وهكذا .
- أن تكون خطوط النظر تتجه إلي الموضوع ، وأن يكون هو الشكل ،وما عداه هو الأرضية .
- أن يكون أكثر العناصر داخل المشاهد المصورة تأثرا بحركة الطبيعة .
- أن يكون صوته مميزا بين بقية الأصوات ، أو وسط الصمت .

وغيرها الكثير من الوسائل التي يمكن لنا استخدامها ، لنضع ما نريد من عناصر في بؤرة الاهتمام .

ثانيا : عوامل توجيه الانتباه غير التقليدية :

وهي العوامل التي يكون لها تأثير جذري علي العوامل التقليدية السابقة ، مثل : طبيعة الانفعال الذي يحفز الانتباه ويغذيه (خوف ، شفقة ، إعجاب ، شهوة ، غضب ..) ومنها :

- مركب التوجيه الشامل : حيث تتعاون مجموعة كبيرة من العناصر المكونة للصورة والصوت ، لتوجيه الانتباه إلى الجهة التي تريدها ، كأن يكون موضوعنا أكثر إضاءة ، وأبرز لونا ، وأكبر حجما ، ومنعزل عما سواه ، وكلماته رنانة ومؤثرة ، ويستعمل حركات الجسد لتأكيد كلماته ، ومدعم بمؤثر موسيقى واقعي .. وهكذا . لكن علينا ألا نكون متزيدين في حشد هذه العناصر ، وأن ننتقي ما يلاءم منها دون تزيد .

- مركب توجيه جزئي : بحيث نقوم بتحييد بعض العناصر ، كأن نجعل الإضاءة واقعية ، وألوان الملابس أقل تمايزا .. وهكذا . وتستخدم عناصر توجيه أقل ، لكن مع المحافظة علي أن يكون موضوعنا في بؤرة الانتباه ، وهذا يمكن أن نستخدمه في أغراض التشويق ، و في حالات توجيه الانتباه المتزامن ، أو المتبادل . ويمكن لنا كذلك أن نستخدم الأشياء التي تم تحييدها ، لكي تكون معاونا غير صريح لبقية الأشياء المستخدمة في لفت الانتباه ، وتكون في دائرة الاهتمام الضبابي ، ليحاول المشاهد استكشافها ، ومن ثم يرتد إلى موضوع الانتباه الأكثر حدة حتى يحصل على التقارب في النهاية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- تغيير طبيعة بؤرة الانتباه – سواء بالصدفة أو عن قصد – عن الموضوع الأصلي ، كأن نجد إحدى المهندسات تتكلم مع مدير المشروع حول تلاعب في المواصفات ، وتكاد تكشف عبر كلامها عن مؤامرة كبيرة ، و تخرج معه إلي موقع البناء ، وهي تتحدث ، وفجأة يقوم الهواء بالتلاعب بفستانها ، فيكشف عن شيء من مفاتنها ، هنا يتغير انتباه المشاهد مما قد يخل بما يريده الكاتب ؛ إن حصل ذلك مصادفة أو مرتجلا ، أو كان متعمدا وعن قصد ، لهدف يستلزمه السياق الدرامي للأحداث . وهنا فقد تم تغيير بؤرة الانتباه من الفم والشفتين أثناء الحديث ، إلي الساقين عندما كشفهما الهواء . أو أن يكون انتباهنا مركزا مع المقاول و المهندسة ، ولكن فجأة نسمع صوتا آخر يعبر عن وصول قادم خطير ، مما ينبئ بحدوث شيء خطير ، أو الكشف عن شيء هام ، هنا تبدأ بؤرة الانتباه تتجه خارج إطار الصورة ، وتخيل ما سيحدث .

- التوجيه إلي مصدر الخطر أو الأمل دون توجيه ، أو ضجيج صوتي ، وإعطاء المشاهد الفرصة لاكتشافه بنفسه ، كأن نرى ثعبانا ضخما يزحف باتجاه البطل النائم ، الذي كان انتباهنا مركزا عليه قبل ظهور الثعبان ، ليتحول اهتمامنا إلى الثعبان مع طبيعة الخوف . و نبدأ في اهتمام متبادل بين الثعبان والبطل النائم ، ولكن فجأة نسمع وقع أقدام في الخارج ، فيبدأ اهتمامنا ينصب من جديد علي الأمل القادم لتنبيه البطل إلى الخطر ، وهذا يثري الموقف بالإثارة ، ويضفي عليه لمسة من الغموض المشوق .

- التوجيه المضلل : وهو مرغوب به في الأفلام البوليسية ،وحل الألغاز ؛ بحيث يتم توجيه الانتباه لشخصية ما ، أو أكثر ، لتصبح في دائرة الاتهام ، ولكن علينا أن نتناوله بمهارة ، وأن يكون بدرجة مخففة حتى لا يفقد العمل قيمته ، هنا نحن نستخدم بعض الموضوعات التقليدية ، أو غيرها كنوع هادئ من الاغتراس المدروس .

- التوجيه بالإخفاء : كأن نستخدم الشيء القبيح لتحويل النظر إلى الموضوع المقصود ، فنحن حين نرى القبيح نشيح بنظرنا عنه ، وهنا يأخذنا نظرنا إلي الموضوع الذي نريد لفت الانتباه إليه ، فالقبح هنا كان مساعدا لإظهار الموضوع الآخر ، ونفس القضية نقوم بإضافة أصوات تطغي علي الصوت المنفر ، كأن نستخدم صوت مروحة كهربائية لتغطي علي صوت ضجيج الطريق ، والتي هنا توصف بأنها (معطر صوتي).

- توجيه التراكب الشفافي الايجابي أو السلبي : حيث يكون مدخلنا إلى الشاشة كليا ، ويكون انتباهنا منصبا علي كل العناصر داخل الإطار ، ويتنقل المشاهد بين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العناصر كلها دون تدخل من صانع العمل ، وذلك بهدف إعطاء شيء من الاسترخاء بعد التوتر ، أو إعطاء انطباع معين عن مكان الحدث . أما في التوجيه الشفاف السلبي ، فإننا نجعل جولة المشاهد بين العناصر ليس للمتعة ، وإنما جولة بحث وتدقيق ، للبحث عن مصدر الخطر المجهول الذي يهدد قرية ما – علي سبيل المثال – ونحن نجهل مصدر هذا الخطر ، ولخلق جو من الإثارة نترك المشاهد يبحث بنفسه عن مصدر ذلك الخطر المجهول .

ومن الضرورة في الدراما التلفزيونية (المسلسلات) أن نهتم بنهاية كل حلقة ، لذلك علي صانع العمل الفني أن ينهي الحلقة بموقف مثير للاهتمام ، وأن يترك المشاهد في حالة ترقب وتفكير حتى موعد الحلقة القادمة ، وأن يظل المشاهد يقلب الأمر علي مختلف وجوهه ، ويسترجع ما دار من أحداث في الحلقة ، وذلك عبر استخدام ما يتناسب من عوامل الإثارة ، وتوجيه الانتباه ، لكن مع المحافظة علي الأهمية الفائقة للتدفق الدرامي السليم ، والتنويع في أساليب الانتباه ، وأن لا يقع في البلبلة ، أو تعثر التدفق الدرامي لأنه حينها سيفقد العمل أهميته .

٢ – الوحدة

تعتبر الوحدة مقوما أساسيا من المقومات التي تساعد علي تقبل العمل الفني ، واستيعابه ، والإعجاب به . ولقد شاع استخدام مصطلح الوحدة لدى المشتغلين بالفنون ، واستخدمه للدلالة علي : " تجمع كمي وقيمي لبعض العناصر ، أو المفردات وفق شروط جمالية معينة ، وليس عن العنصر الفرد ، أو الواحد الذي يدخل في تركيب ، أو تشكيل العمل الفني ، أو تشكيل أجزائه الرئيسية ، بالرغم من عدم خطأ استخدام كلمة الوحدة ، لغويا للإشارة إلي العنصر الفرد الواحد "([1]). ولكن نحن هنا يهمنا استخدام الوحدة للإشارة إلي التجمع الكلي والقيمي للعناصر داخل العمل ؛ بحيث نحس أن هذه العناصر ، والأجزاء كلها تنسجم ، وتتناغم معا ، لتشكل كلاً موحدا في تناسق وتماسك ، وتتكامل كأعضاء في جسد واحد . ولكل عنصر مهمته الخاصة داخل البناء العام ، يسهل علينا تتبعها والإلمام بها . وهذا الكل يجب أن لا يكون فيه زوائد لا حاجة إليها ، أو نقص يخل بأدائه ، ويصيبه بالضعف .

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص١٩٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنواع الوحدة :

الوحدة درجات وأنواع ، تقوي أحيانا ، وتضعف أخرى ، وتظهر بوضوح ، وقد تختفي في بعض الأحيان ، مما يمنحها طابعا سحريا يزيد من تأثير العمل ، وتثريه ويمكننا استخدام أكثر من نوع من الوحدة داخل العمل ، لكن المهم أن نبتعد عن التكلف .

وأهمها ما أشار إليها أرسطو وهي:

١- وحدة الحدث (الفعل) ، ووحدة المكان ، ووحدة الزمان :

كان أرسطو يتمسك تمسكا شديدا بوحدة الحدث ، أو الوحدة في الأحداث التي تملأ فراغ العمل الدرامي ، حيث كان يدعو بأن يكون موضوعا واحدا ، وحادثا واحدا هو الذي يجب أن يسيطر على غيره من الأحداث ، وليس شرطا – بحسب رأيه – أن نستعيض عن ذلك ببطل رئيسي تنتهي إليه كل الأحداث المختلفة ، والمتنوعة داخل العمل . وهذه الوحدة تتحدد عبر تتابع الأحداث تتابعا عقليا ، وربط المناظر بعضها ببعض ، وأن تتوالد هذه الأحداث بعضها من البعض الآخر ، وليس عن طريق المصادفة . حيث يتناول العمل الفني حدثا واحدا ، وإن كنا اليوم نرى عدم اقتصار العمل على حدث واحد ؛ حيث تتداخل الكثير من القصص الفرعية إلا أنها في النهاية تصب في مجرى واحد ، لتخدم الحدث الرئيسي و تؤكده . وهي تنبع من الفعل الإنساني داخل العمل كله . أما وحدة المكان فيقصد بها أن يحدث العمل في مكان واحد .. منزل أو فندق أو قرية .. و هكذا . وكلما صغر هذا المكان كانت الوحدة أقوى ، والألفة أشد ، لكن علي صانع العمل الفني أن ينوع في إظهار هذا المكان ، حتى لا يدخل المشاهد في الملل . وتبقى وحدة المكان قائمة ، حتى ولو جرت بعض الأحداث الصغيرة في أماكن أخرى . المهم أن تخدم الحدث الرئيسي القائم في المكان الأصلي .

وهذه الوحدة هي ألزم لدراما المسرح منها لدراما السينما والتلفزيون ، وإن كان التلفزيون يأتي في الوسط بين المسرح والسينما ؛ حيث التزام دراما التلفزيون بالمكان أكثر من السينما ، والتي تعتمد علي الحركة المستمرة للكاميرا ، ولسنا ملزمين بتحقيق هذه الوحدة إذا كانت تخل بالتدفق الدرامي للعمل . ولكن في المقابل علينا أن لا نبالغ في تعدد أماكن الحدث ، لأن في هذا تكلفات مالية كثيرة ، وكذلك تشتيت للمشاهد.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما بخصوص وحدة الزمن ، فقد اعتبر في القديم أن الأحداث يجب أن تجري في إطار زمني محدد ، لا يتعدي دورة شمسية واحدة – أي حوالي ٢٤ ساعة – ولكن هذه الوحدة سقطت حتى في المسرح ، لكن لا مانع من استخدامها إن احتجنا إليها ، وهناك أعمال كثيرة لا تتعدى في حدوثها هذه المدة ؛ بل إن هناك أعمال فنية تصور أحداث تجري في نفس زمنها الطبيعي ، مثل أحداث تحدث في طائرة ، أو قطار من إقلاعه من محطة إلى أخري في زمن لا يتعدي ساعتين .

وعلينا أن نحاول في الأعمال الممتدة عبر أجيال متعددة أن نقلل منها ، لأعباء تكاليفها ، ومشاكل تغير الشخصيات ، و الأزياء ، والماكياج ، وتغير كافة المستلزمات حسب العصر والزمان ، وعلينا أن نحاول التركيز فيها علي جوانب محددة أثناء التنفيذ . وكلما كانت الفترة الزمنية التي تدور فيها الأحداث أقصر ، كان العمل أكثر تماسكا . وعلينا أن نعلم كذلك أن أسلوب (الفلاش باك) يكسر وحدة الزمن ، ولذلك علينا استخدامه بحذر .

وعلي صانع العمل الفني أن لا يستعين بوسائل أجنبية عن العمل الدرامي ؛ لكي يحصل علي المفاجآت ، أو الحلول . فالدراما هي بناء للحياة من جديد ، يتحكم فيها العقل لا المصادفة . فالفن الدرامي هو : فن سامٍ ينظم ما كان مفككا لا صلة بين أجزائه . و" يؤكد أرسطو – كذلك – على فكرة الوحدة العضوية في المسرح ، وخاصة فيما يتعلق بالقصة التي يحكيها ، فالقصة من حيث هي محاكاة عمل ؛ يجب أن تحاكى عملا واحدا ، وأن يكون هذا العمل الواحد تاما ، وأن تنظم أجزاء الأفعال بحيث أنه لو غُيّر جزء ما ، أو نزع لا نفرط الكل واضطرب "([1]).

ويضاف إلي هذه الأنواع الثلاثة من أنواع الوحدة مجموعة أخرى منها :

٢- **وحدة الشخصية** : وهي هنا قد تكون شخص واحد (خيّر أو شرير) ، أو أسرة أو عصابة أو حتى قرية ما ، لكن الأهم هو : الشخصية المنفردة ، لكن ما ينطبق عليها ينطبق علي البقية من حيث التعرف عليها ، ومتابعة تطورها ومعايشتها في مختلف أحوالها ، وهذه الوحدة لابد أن يعززها وحدات أخرى ، مثل سعي الشخصية نفسها إلي تحقيق الهدف . وكثيرا ما كان تجسيد شخصية علي الشاشة ، وجعلها محوراً للعمل أساسا لنجاح العمل ، وبالأخص في الحلقات التلفزيونية .

[1] – التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني) ، شاكر عبد الحميد ، ص٣٥٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣- **وحدة الفكر والمضمون :** " ونعني بها كل ألوان الناحية الفكرية في العمل ، وما يتبع ذلك من بناء للفكر والمضمون ، والنظم الداخلية - إن وجدت - ونحن هنا نعتمد علي الفكر الواضح والصريح في تشكيل الوحدة ، والربط بين الأحداث والمواقف ، والشخصيات المختلفة ؛ حتى ولو لم يكن بينها رباط قصصي ، أو مكاني ، أو زماني "([1]). وهذه الوحدة نجدها أكثر وضوحا في الأعمال التعليمية ، والتحريضية ، وإن كان المضمون عادة يأتي مستترا ، أو غير واضح ، وهو عادة عبارة عن معني ، أو قيمة ، أو مفهوم يريد الكاتب ، أو صانع العمل الفني تجسيده علي مدار العمل . وهذا - كذلك - لا يكفي لوحدة بل يجب أن تعززه أنواع أخرى من الوحدة .

٤- **وحدة الهدف :** كأن تضع شخصية العمل ، أو أشخاصه نصب أعينهم تحقيق هدف ما ، مثل رفع الظلم ، أو النجاح في مهمة ، أو إزالة خطر ، أو الفوز في منافسة رغم كل الصعوبات التي تواجههم .

٥- **وحدة الخطر والعقبات :** ونقصد به هنا تواجد الخطر ، أو العقبة التي تحول دون بلوغ الهدف للشخصيات داخل العمل ، مثل مواجهة مرض معين (فيضان أو غزو أو كارثة أو عدو قادم) .. وهكذا . والأفضل هنا أن يكون المواجهون للخطر عددا من الشخصيات للتعاطف مع أكبر عدد ممكن من الناس.

٦- **وحدة الأسلوب ووحدة الشكل :** وهو طريقة الفنان في التعبير عن ذاته ، وهو ملامح شخصيته التي تظهر في ثنايا العمل ؛ حيث يتوجب علي صانع العمل أن يكون له أسلوب واضح في عمله ، بعيداً عن التقليد ، وأن يراعي المصداقية ، وينسجم في عمله مع بقية طاقم العمل ، وهي - عادة - تنبع من المخرج إذا كان مالكاً لزمام عمله .

٧- **وحدة الشعور :** وهو محاولة إشاعة جو معين من المشاعر تنتقل بالتالي إلى المشاهد ، مثل شعور تكريس المحبة ، أو الكراهية ، أو الوازع الديني ، أو الأخلاقي ، أو تمجيد الأمة ، أو الروابط الأسرية ، ولكن يستحسن التنويع في هذه المشاعر كلما طال العمل خشية من ملل المشاهد .

٨- **وحدة الجنس الفني :** وهي أن يلتزم صانع العمل الفني بقواعد الجنس الفني الذي يضع عمله فيه ، وإن كان لا مانع من تطعيمه ببعض مواضعات جنس أخر ، أو أي

---

[1] - دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص١٩٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لون من ألوان التطوير. ونحن نعلم أن أجناس الدراما المرئية كثيرة ، وربما تتداخل في كثير من مواصفاتها ، لكن علي الفنان أن يراعي مواضعات الجنس الذي اختاره لتجسيد عمله ، ويحاول قدر الإمكان الالتزام به .

٩- **وحدة المنظور** : والمقصود هنا " هو المنظور الذي نرى منه الحدث ، ونتعامل معه ، وننقله بالتالي إلى المشاهد "([1]). ويرى البعض أن المنظور : هو الطريقة التي يتم بها السرد (كما في الرواية) عبر استخدام صيغة الماضي ، أو الشخص الذي يسرد ، وصوته وأسلوبه ، وهل السرد من وجهة نظر واحدة ، أو من جهات متعددة للشخصيات ، وهي تحكي للمتحدث ، وهو يحكي عنها . والبعض الآخر يرى : أن وجهة النظر الفكرية التي تقدم من خلالها العمل – وبالطبع الكاتب – لا يكون فيها محايدا ،وبالطبع فإن التأثير علي المشاهد يختلف تبعا لطريقة تناول الحدث ، سوءا بتغيير توجيه الانتباه ، أو توقيت ظهور الشخصية ، أو توزيع المهمات علي الشخصيات ، أو طريقة السرد الذاتي .

ونحن لا نعني بوحدة المنظور أن يتم تناول العمل من اتجاه واحد ذاتي ، أو موضوعي ، أو تفسيري ، ولكن الأفضل التنويع بحسب مقتضيات التدفق الدرامي .

ولا بد من الإشارة هنا إلي : أن تحقيق مبدأ تقسيم العمل إلى بداية ووسط وخاتمة ، يحقق للعمل وحدة ، لكن علينا أن ننتبه إلى أن تطبيق هذا التقسيم علي المشاهد داخل العمل ، قد يخل بالوحدة العامة للعمل ، ولذلك علينا أن نراعي ذلك ، حتى لا يظهر العمل وكأنه عبارة عن وحدات متفرقة ملتصقة بجوار بعضها دون رابط عام يجمعها . " على أننا لا نريد أن نجرد المبدأ من بعض مميزاته بالنسبة للمشهد الواحد ، فقد يؤدي إلي نوع من التركيز والتدفق لبعض المشاهد الطويلة والهامة ، وبذلك يحقق نوعا من الإشباع الفني والفكري للمشاهد ، ثم يعطيه – بتحقيق النهاية – نوعا من ذلك التوتر والاسترخاء استعدادا لتلقي مرحلة أخرى من العمل ، طالما أنه في حاجة إلى ذلك "([1]).

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢٠٣ .

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢٠٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣- الإيقاع

ماهية الإيقاع :

الإيقاع هو نبض الكون والحياة ، وهو ذو تأثير كبير في الدراما المرئية ، وفي الفنون عموماً . وهو صفة مشتركة بين مجموعة من الفنون مثل : الشعر والموسيقى والرقص ، وكذلك الفنون المرئية . ويرتبط بمفهوم الناس في قضايا مثل إيقاع الشعر ، وإيقاع الموسيقى ، وإيقاع توالي الأيام والفصول ، وحتى إيقاع ضربات القلب .. وغيرها .

فالحياة كلها ذات إيقاع ، والناس فيها يسيرون وفق إيقاع فطري يتلاءم مع ظروفهم ، وطبيعة حياتهم . فهو يحمل في طياته معني النظام والتنظيم ، والزمن ، والحركة ، والعلاقات المتبادلة ، والأهداف ، ولا نبالغ إذا قلنا : إنه حقيقة الكون الكبرى ، والتي بدونها لسكن الكون وانتهي . وفي عالم الفن سادت المقولة الشهيرة " كل خطأ مغتفر إلا الخطأ في الإيقاع "([1]).

" ولا يوجد تعريف جامع مانع لكلمة الإيقاع ، فهي في الأصل كلمة مشتقة من اللغة اليونانية ، وتعني الجريان أو التدفق .. ويرى البعض أن الإيقاع في صورته المبدئية : هو التواتر المتتابع بين حالتين متباينتين : الصوت والصمت .. النور والظلام .. الحركة والسكون .. الإسراع والإبطاء .. وهكذا . وأيضا هو العلاقة بين الجزء ، والجزء الآخر.. ثم بين كل الأجزاء الأخرى "([1]). ويعتبر مصطلح إيقاع مرادفا لكلمة (Rhythm) ، وكلمة (ريتم) كما جاء في دائرة المعارف البريطانية وقاموس (وبستر) - " مأخوذة عن الكلمة الإغريقية (Rhythmos) المشتقة من كلمة (Rhein) بمعنى التدفق (To Flow) .. وجاء في لسان العرب : أن الإيقاع : من إيقاع اللحن والغناء ، وهو أن يوقع الألحان ويبينها "([2]).

فالإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وتبينهما ، وسمي الخليل - رحمه الله - كتابا من كتبه في ذلك المعني كتاب الإيقاع . فكلمة الإيقاع لم ترد في العربية إلا للدلالة على مكون من مكونات الموسيقى ، وهو يقابل لديهم مفهوم الوزن بالنسبة للشعر . وترتبط لفظة الإيقاع بظواهر الطبيعة مثل إيقاع ضربات القلب ، وإيقاع الفصول .. وغيرها . أو قد يرتبط بمحاولات مبهمة مثل إيقاع الحب ، أو الزمن ، وصار لكل شيء في الدنيا إيقاع . وهو يحمل في ثناياه معاني متعددة

---

[1] - دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢٠٨ .

[1] - سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٩١ .

[2] - دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢٢٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مثل : التدفق والانسياب ، والتوقيع (النبر والنبض) ، أو البناء والإتقان ، والوزن الملائم ، والتوافق والتناغم الصوتي والصوري ، وتنظيم الحركة ، والترابط والتكامل بين الأجزاء المختلفة للعمل .

ويرى أفلاطون أن الإيقاع هو : " تنظيم ملهم عضوي للحركة ، ينتقل بجلاء إلى الإحساس (أو الأحاسيس) "([1]). فهو يمزج بين الأمر العقلي (من تنظيم وقواعد) ، وناحية العاطفة والوجدان (الإلهام والإحساس) .وهو عند الغالبية العظمي يرتبط بالموسيقي والشعر ، وتعريف الإيقاع في الموسيقى ربما يكون هو أدق التعريفات ؛ لأنه هو الذي قد يقودنا إلى تعريفه في باقي المجالات . فهو إحساس خفي لما يتجلى لنا في الحياة . فنرى البعض يعرفه بأنه : " تواتر الحركة النغمية ، وتكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء ، وتدفق الكلام المنظوم ، والمنثور عن طريق تآلف مختصر العناصر الموسيقية "([2]). وأما (ابن سينا) فيعرف الإيقاع بأنه : " الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المتنقل بعضها إلى بعض "([3]). في حين يرى آخرون أنه : " هو التوازن الناشئ عن تقارب الشبه بين المسافات الفاصلة بين كل نبر ونبر ، وهذا التوازن هو مصدر رشاقة الأسلوب ، وسبب قوي من أسباب ارتياح النفس له "([1]). ويرى أدونيس أن الإيقاع لا يظهر في المظاهر الخارجية للنغم فقط ؛ بل " إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل بين النفس والكلمة ، بين الإنسان والحياة "([2]).

ولكن هناك العديد من النقاد والكتاب يرون أن الإيقاع لا يقتصر على الموسيقى والشعر فقط ، بل ينطبق كذلك على الفنون الأخرى ، فنجد أن (فانسان داندي) يرى أن الإيقاع : " هو النظام والتناسب في المكان والزمان ، والذي يكون نتيجة لذلك أفضل تنظيم للخطوط والأشكال والحركات والأصوات "([3]). وهذا تعريف شمولي يتسع لمعظم الفنون . أما (بيرتون) فيرى : بأن الإيقاع " يساعد في إنتاج الانفعال القوي ، والتأثير المتزايد ، والمتانة والمهابة ، وخفة السمع ، والسرعة ، والاسترخاء ، أو أي تأثير آخر يقصد إليه الشاعر (أو صانع

---

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢٢٦ .

[2] – المعجم المفصل في الأدب ، محمد التونجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٩ ، ج١ ، ص١٤٩ .

[3] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢٢٨ .

[1] – الفاصلة القرآنية بين المبنى والمعنى ، عيد محمد شبايك ، دار حراء ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص٧٠ .

[2] – مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٣ ، ص٩٤ .

[3] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢٢٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العمل) "([1]). فالإيقاع مثير للاستجابة للصوت والصورة ، والانفعال والفكرة ، وهو عنصر إبداعي مثل باقي العناصر الإبداعية الأخرى ، وهو مؤثر نفسي إبلاغي سهل المرور إلى المتلقي . وهو موجود عند الشاعر والموسيقى والراقص وصانع الفيلم ، وهو يقوم على النظام والتناسب . وأما (آفور أرمسترنج رتشاردز) فيرى أن : " النسيج الذي يتألف من التوقعات ، والإشباعات ، أو خيبة الظن ، أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع ، هو الإيقاع "([2]). ولكن (ديريك بوسكيل) يعرف الإيقاع بأنه : " ذلك التدفق والحركة ، أو مظهر التدفق والحركة ، الكافي والضروري لكي يمنح انطباعا طبيعيا من الحياة والحيوية "([3]).

وأما التعريف الأكثر شمولية فهو التعريف الذي يورده (ريتشارد بولسلافسكي) حيث يرى أن الإيقاع هو : " التغيرات المنظمة المحسوبة التي تطرأ على كل العناصر المختلفة التي يتضمنها العمل الفني ؛ على شريطة أن تثير هذه التغيرات انتباه المتفرج بطريقة مطردة ، وتؤدي – حتما – إلى الهدف النهائي الذي يقصده الفنان "([4]). ولكن تعريف بولسلافسكي فيه بعض المبالغة ؛ حيث يفترض بوجوب حدوث تغيرات في عناصر العمل كله ، وهذا بالطبع غير ضروري . وكذلك هو يرى أن كل تغيير منظم ومحسوب ، وهذا غير ممكن مع العمل الفني لأنه يخضع في كثير من جوانبه لتلقائية الإلهام والإبداع لدى الفنان ، وبالطبع الإيقاع مهم في تحقيق الهدف ، لكن ليس حتما أن يتحقق الهدف المنشود مع التغيرات . " إن الإيقاع هو الذي يمنح للفيلم قيمته النهائية ، وحين نقول عن فيلم ما : إنه شاعري ، أو سريع الحركة ، أو إنه يخلق إحساسا بالجمال . هذه الجمل هي وصف لنبض الفيلم وإيقاعه الذي يخلقه المونتير "([1]). وهو في الفنون يأتي نتيجة الإدارة الواعية للفنان مختلطا بالإيقاع الفطري لديه ، وإيقاع الحياة من حوله ، فالفنان يصهر هذه الإيقاعات ، ويصبها في وحدة واحدة ، لتصبح للعمل الفني نبضه و حياته ، وإيقاعه الخاص . ودراما الشاشة نجد فيها جزءا ظاهرا ، نستطيع أن نتحكم فيه عبر طرق وأساليب خاصة ، علي صانع العمل أن يتقنها ، وجزءا آخر مخفياً . ومن خلالها يتحقق الإيقاع العام للعمل ، والذي يتم تشكيله بعلم وفن ، ويخضع لسيكولوجية الإبداع بما فيه من سحر وغموض . " وعليه فمن الممكن العمل علي تحقيق الإيقاع المطلوب بمراجعة القواعد وتطبيقها ، ويمكن أن يأتي الأمر تلقائيا ، ونحن في ذلك نفضل اتخاذ الأسلوب

---

[1] – إيداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، محمد العبد ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص٣٣ .

[2] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢٢٨ .

[3] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢٢٨ .

[4] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢٢٨ .

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص١٩٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التلقائي ، ثم المراجعة "([1]). والإيقاع يعتمد علي كل ما هو موجود في الصورة والصوت ، ويرتبط كذلك بالزمن (زمن العرض) ، والزمن الانفعالي للمشاهد .

العوامل المؤثرة في الإيقاع :

أولاً : السرعة (ضابط الإيقاع) :

حيث من خلالها (سريعة أو بطيئة) يتم التناغم بين الجميع ، كمثل ضابط الإيقاع في الموسيقى (عازف الطبل أو الرق) حيث يتبعه بقية أعضاء التخت في سرعته ، أو بطئه تبعا لطبيعة اللحن . وللسرعة مفهومان أحدهما يتعلق بالعمل نفسه ، والآخر بالمشاهد :

١- **معدل السرعة(Tempo) بالنسبة للعمل** : " و الترجمة الحرفية لهذا المصطلح هي الزمن أو الوقت ، ولكنه يستخدم دوليا في الموسيقى – كما يستخدم لدينا أيضا – تعبيرا عن المدى الذي يستغرقه عزف وحدة زمنية موسيقية معينة ؛ هي (النوار) . ويصير ضبط المدى بواسطة جهاز مقياس السرعة ، أو (المترونوم) "([2]). ويعتبر العزف (التمبو) سريعا إذا قصر مدي عزف الوحدة ، (أو زاد عدد النوارات) ، ويعتبر بطيئا إذا طال مدى عزف الوحدة ، أو قل عدد النوارات . فمعدل السرعة ، أو (التمبو) يعبر عن سرعة الأداء الفني في العمل نفسه ، بحيث إذا طالت المدة بين الوحدة الأولى ، والأخرى التي تليها كان العمل بطيئا ، أما إذا قصرت هذه المسافة ، فيعتبر العمل سريعاً ، وهذه الدرجات في السرعة والبطء ، يتم ضبطها تبعا لطبيعة الموقف واللحظة . فمعدل السرعة يعبر عن معدل التحول والتطور في الشخصية والحدث أو بالتطور الدرامي بصورة عامة في كافة جوانبه. وتبدأ مسؤولية التحكم بمعدل السرعة بالكاتب و ذلك فيما يختص بالنواحي الدرامية وتطورها . ثم المخرج وهو المسؤول عن جوانب الأداء الفني والحركة بشكل عام ثم المونتير والذي يكون مسئولا عن معدل السرعة في التوليف من خلال طول اللقطات ونوعية الموسيقى و المؤثرات المستخدمة.. وغيرها.

٢- **الإحساس بالسرعة (Pace) بالنسبة للمشاهد** : وقد يستخدم مصطلح (Rhythm) بمكان مصطلح (pace) ، أو حتى بدلا من (tempo) ، وتختلط المصطلحات الثلاثة في استخدامها ، لكن علينا أن نعرف أن مصطلحي (pace -

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢١٠ .

[2] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢٢٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Tempo) هي من المكونات الهامة للإيقاع (Rhythm) . والسرعة يتحدد معيارها وفق إحساس المشاهد بما هو موجود علي الشاشة ، ومدي تفاعل المشاهد بالاستناد إلي مرجعيته الثقافية ، والتي تشبه إلي حد ما ثقافة صانع العمل . ولذلك علي صانع العمل : أن يراعي تناسب السرعة مع المزاج النفسي السائد في المشهد ، وفي العمل عموما ، فيكون المعدل سريعا في حالات العنف والشباب ، والمرح والمطاردة ،وبطئ مع حالات الحزن والشجن ، والجلال والتأمل .

وكما أن طبيعة المشهد ،وطوله تحدد السرعة ، فإن السرعة كذلك تعمل على خلق المزاج النفسي المناسب لها لدى المشاهد . وكذلك الأمر بالنسبة للجمل الحوارية ، وحركة الموضوع ، والكاميرا ، وإيقاع الموسيقى . وعلي صانع العمل أن يراعي التناسب المتوازن بين سرعة الصوت ، وسرعة الصورة ، فسرعة الصوت يجب أن تكون أقل من سرعة الصورة . وهذا الأمر ألصق كذلك بالتلفزيون منه في السينما ، حيث إسراع الصورة في التلفزيون لا يتيح للمشاهد استيعاب محتواها الطبيعي ، لصغر الشاشة ، ولذلك إيقاع الصورة في التلفزيون يجب أن يكون أبطأ . ولكن كلما ألفنا المكان صار الإسراع بالصورة ألزم . وكذلك علينا أن نراعي ذلك إذا أردنا التصوير بثلاث كاميرات ، حيث أن الوقت الدرامي يوازي تماما الوقت الطبيعي ، فتصبح الحركة بطيئة ومملة ، لذلك علي الكاتب من البداية أن يراعي ملء مساحات التحرك بفعل درامي ، أو حركي ، أو صوتي من البداية ، ولا يترك ذلك لجمهور التنفيذ . وعلينا أن نعلم أن الخلل في ضبط السرعة ، يؤدي إلى مشاكل كثيرة داخل العمل قد يضطر صانع العمل إلى اختصارات مخلة ، أو إلي إضافات ، وحشو ممل . لذلك فالسرعة عامل مهم من عوامل ضبط الإيقاع لا يجب الاستهانة به .

ثانيا : النبر أو النبض الإيقاعي(Beat) :

والنبر في اللغة كما جاء في القاموس المحيط : " نبر الحرف ينبره همزه ، والشيء رفعه ، ومنه المنبر.. وصيحة الفزع ، ومن المغني رفع صوته عن خفض .. وقصائد منبورة معظمة مهموزة .. "([1]). والنبر هو نبض الشيء أي حركته ، وهو روح الإيقاع في الموسيقى ، وهو الذي يثير فينا الإحساس بالنشوة عند سماعها ، ويدفعنا للتصفيق . وأما للدراما المرئية فهو نبضها الدافق ، والذي إن توقف ماتت حركتها ، وصارت حملة خالية من الروح ، وهو لا يكون هنا في الصوت فقط ؛ بل في الصوت وفي الصورة .

[1] – القاموس المحيط ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي ، ج٢ ، ص١٣٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهنالك مجموعة من العوامل التي تسهم في تحقيق النبر ، والنبض الذي يكسب الإيقـــاع حيوية ، ويدفعه إلى الأمام في الدراما المرئية منها :

- الاهتمام بصناعة الحوار ،وتضمينه بعض الكلمات التي تساعد علي الضـــغط علـــي بعض الكلمات ، وتكسب الحديث حيوية ، وتبعث فيه نبض الحياة ، وتلفت انتبـــاه المشـــاهد ، وتساعد الممثل على الأداء .

- القطع أو الانتقال إلى منظر كبير (لقطة مقربة) ذات أهمية ، أو استخدام الـــزووم السريع للدخول إلى موضوع مهم .

- عمل مفاجآت في الصورة ، أو الصوت ، ووقوع الحدث عند حدوث التشويق .

- استخدام الصفع ، والضربات العنيفة في القتال ، وإطلاق الرصاص ، وتـــدفق الـــدم بشدة .. وغيرها .

- استخدام إضاءة شديدة مفاجئة في المكان المعتم ، سواء باستخدام كشافات سيارة ، أو ضوء الغرفة ، أو فتح النافذة .. وهكذا . وكذلك إضاءة البرق ، وصوت الرعـــد ، والألعـــاب النارية ، أو حدوث صوت أثناء الصمت .

- القطع فجأة علي لقطات فيها ألوان متباينة مع اللون الرئيسي ، أو متممة له .

- ظهور أي شخص من جهة التركيز والترقب ،مثل خروج طبيب من غرفة العمليـــات بعد إجراء عملية خطيرة لشخص ،والكل ينتظر النتيجة . أو الخروج من مجال رؤية الكاميرا .

- الجلوس المفاجئ أو الوقوف الحاد ، وضرب الأشياء ،وتحطيمها .

- استخدام الموسيقى التصويرية ذات النبر الواضح في غير مواضع الحوار ، واستخدام المؤثرات الموسيقية القصيرة ، أو التفجر الموسيقى المفاجئ ، وغير ذلك من العوامل التي تسهم في خلق النبر الصوري والصوتي ، أو المونتاجي .

مع ملاحظة الابتعاد عن تكرار النبر بوتيرة واحـــدة ، واســـتخدام عوامـــل التنـــوع باستمرار .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثا : الوزن أو صورة الإيقاع (Metro) :

إذا كان النبر هو روح الإيقاع ، فإن الوزن هو صورته ، وهو يشبه الوزن المستخدم في الشعر " والوزن ببساطة هو التتابع المنتظم للنبرات ، والنبضات في قوتها وضعفها "([1]). وهو يتعلق بالناحية الرياضية الحسية ، حيث يشكل الصيغة الإيقاعية لزمن الشاشة ، ويكون مواكبا للسياق الدرامي . ودراما الشاشة يمكن أن تخضع لأوزان متعددة ، فثلما تتعدد أوزان الشعر والموسيقى ، ولكن علينا أن نختار الصيغ الأبسط ، كيلا نقع في الإرباك ، لأن المشاهد لديه توقعات لاشعورية يجب أن لا نغفلها ، وكذلك نراعي طبيعة الوسيط الذي نقدم فيه العمل . فالوزن المنتظم يساعد علي تهيئة المشاهد لما هو قادم ، تماما مثل الوزن العمودي في الشعر – بخلاف الشعر الحر – فإننا نتوقع بدقة نهاية البيت ، وطبيعة قافيته . ولذلك علينا أن لا نجعل العمل سلسلة متصلة من التوقعات ، وضرورة التنوع في ذلك ، وعدم السير بالوزن بنظام واحد ، أو وتيرة واحدة ، وذلك منعا للرتابة والملل . بل علينا محاولة كسره في بعض الأحيان بالصدمات الإيقاعية ، أو الفراغ الإيقاعي . لكن علينا أن ندرك أن الوزن في الدراما أكثر صعوبة ، وغموضا منه في الشعر والموسيقى .

ولذا علينا أن نسعى في عملنا إلي اكتشاف العوامل التي تجعل التوقع سهلاً ، وشبه موحد بين المشاهدين . والتوقع ليس هو ما يلي اللحظة مباشرة ؛ بل ما يتعدى ذلك إلي مراحل أبعد قد تمتد إلى نهاية العمل . وهو أمر ضروري من ضروريات الوزن ، علي الكاتب ، وعلي صانع العمل مراجعة العمل من زاويته ، لمعرفة كم أسهم في تحقيق الوزن الإيقاعي للعمل . فالسرعة والنبر والوزن – كما رأينا – تعتبر أهم مكونات الإيقاع الأساسية ، فالنبر هو روح الإيقاع ، والوزن صورته ،والسرعة هي ضابطة .

بناء الإيقاع:

الإيقاع يتكون من الحاصل الكلي لتنظيم اللقطات بشكل مسلسل ومتتابع ، وهناك من يخلط بين السرعة والإيقاع ، ويعتبرهما شيئا واحداً . إلا أن الإيقاع شيء والسرعة شيء آخر . " فالإيقاع كما يجب أن يدل على معناه المتفق عليه هو : التوقيت . فهو المحكوم بطول الوقت ، ومن ثم عدد الكادرات ، أو الأقدام الذي يجب أن تتطلبه اللقطة والمشهد والفصل من أجل تقديم

[1] – دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج٢ ، ص٢١٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكرة ، أو حالة نفسية جيدة بقدر الإمكان "([1]). فعن طريق عناصر زمنية معينة ، وزيادة الإيهام في اللقطات القصيرة ، وعن طريق حركات الكاميرا ،وحركة الشخصيات ، وتدفق الحوار ، وغيرها يمكن تحقيق تأثيرات نفسية معينة مشحونة بالإثارة ،وعلي العكس بالنسبة للقطات الأكثر طولا ، والحركة الثابتة ، وحركة الكاميرا البطيئة .. وغيرها . فإننا نحصل علي إحساس بالهدوء ، ومن خلال تنظيم الإيقاع العام داخل العمل نحصل على الشكل النهائي ، حسب ما وضعه كاتب السيناريو ، وعمل علي تنفيذه المخرج .

أما السرعة فإنها تعتبر " تدفقا منغما للأنماط البصرية الصوتية ، وهو ينتج من مبادئ أساسية معينة ، ويستطيع الكاتب أن يجعل من السرعة شيئاً جوهريا بالنسبة للسيناريو ، عن طريق معالجة اللقطات ، والزوايا ، وحركة الكاميرا ، وحركة الممثل ، والطول داخل اللقطات المستقلة بحكمة ؛ ليطابق الأسس الثلاثة وهي : الاطراد والتناقض والتكرار "([2]). وتعتبر السرعة (Tempo) هي : العنصر الأساسي في تحديد إيقاع العمل . وهي لها أهمية قصوى بحيث أن تغيرها قد يزيد ، أو يقلل من اهتمام المتفرج بما يراه على الشاشة . وهناك فرق في السرعة الناتجة عن الوسائل الآلية ، والسرعة الناتجة عن الحدث ذاته (الإيقاع الداخلي) ، فقد يكون المشهد سريع الحركة لكنه ممل ، مثل المطاردة في نهاية أفلام الغرب الأمريكي ، وقد يكون بطئ الحركة لكنه مشحون بالتوتر ، كما في أفلام الإثارة عند هتشكوك . ويعتبر سياق الأحداث عاملا مهما في تحديد سرعة وزمن اللقطة ، وعلي صانع العمل مراعاة تغير السرعة داخل العمل الواحد ؛ لأنها إن ظلت متكررة علي وتيرة واحدة فستشعر المتفرج بالملل . والسرعة تتناسب مع المزاج النفسي السائد في المشهد ، فمعدل السرعة البطيء يتناسب مع الحزن والشجن ، والمرض ، والأعمال الدينية والوقار . أما الإيقاع السريع فيتناسب مع المرح والشباب ،والمطاردة والعنف ، والازدحام ، والاستعراضات . وإيقاع الموسيقى ، والمؤثرات الصوتية ، وتدفقها يؤثر كذلك في إحساسنا بسرعة العمل ، ولكن يجب أن تكون مناسبة لسرعة الصورة . وفي التلفزيون لا ينصح باستعمال اللقطات القصيرة جدا لطبيعة صغر الشاشة ، لذلك يصعب علي المشاهد إدراكها ، والإحساس بها ، ويقع العبء الأكبر في الإحساس بالسرعة علي الحوار . ومن هنا فإنه يعتبر مهما جدا بالأخص في الأعمال التلفزيونية . ولطبيعة استخدام التلفزيون في تصوير البعض المشاهد لثلاثة كاميرات ، فإن سرعة المشهد تنخفض ؛ حيث أن

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ص٢٩٢ .

[2] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ص٢٩٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حركة الحدث تساوي حركته الطبيعية ، لذلك علي صانع الفيلم مراعاة ملء مسافات تحرك الشخصيات بفعل درامي عن طريق الصوت ، أو الحوار .

ومن القضايا المهمة التي تؤثر في إيقاع العمل ، وتقبل المشاهد له وتفاعله معه : هو مستوى الأداء والتنفيذ . فالعمل إذا تم تنفيذه بإتقان فإن المشاهد يتفاعل معه ولا يشعر بالملل ، أما إن تم أداؤه على يد مجموعة من الفنانين محدودي القدرة ، ومستوى الإتقان متدني ، وكذلك الإنفاق على الإنتاج ، فإن المشاهد سوف يشعر بثقل إيقاع العمل ، وطوله ، وبالتالي ينعكس عليه بالتذمر والملل . وعلي صانع الفيلم أن يهتم بترتيب اللقطات والمشاهد " بحيث يتدفق الحدث بشكل متناغم – وليس في خط مستقيم بطئ بطريقة ميتة – داخل اللقطة ، وداخل المشهد وداخل الفصل "([1]).

أما القضية الأخرى ، والتي لها أهمية خاصة في إحساسنا بالإيقاع ، وتأثيرها عليه : هي قضية مزج الأصوات (المكساج) ؛ من حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية .. فإن طبيعة التحكم في كل هذه العناصر ، وإبراز أحدها وإخفاء الآخر ، والتبادل بينها في عملية الظهور والاختفاء له أثر كبير على الإيقاع والإحساس به . وفي المسلسلات التلفزيونية يكون من السهل التحكم في هذا الإيقاع ، والحكم عليه في كل حلقة ؛ لأنه يتم مونتاج الحلقة – في العادة – دفعة واحدة ، مما يحقق الاستمرارية في الأصوات الممزوجة مما يسهل الحكم عليها ، وقد ينطبق هذا أيضا على تمثيلية السهرة ، وأغلب الأعمال الفنية التي يتم مزج الأصوات لها دفعة واحدة . ولكن بالنسبة للفيلم فإنه يتم مزج الصورة له على مراحل ؛ حيث يجرى مونتاج كل بكرة على حده ، وفي الغالب لا يقل الفيلم عن ١٠ – ١٤ بكرة ، فحين يتم مونتاج البكرة الواحدة لوحدها يكون مزج الصوت جيدا . لكن بعد تجميع البكرات يتبين حينه التفاوت في إيقاع الأصوات الممزوجة ، واختلاف مستوياتها داخل العمل ، أو نحس داخله بالخلخلة والارتباك . ويفضل أن يتم تقييم الإيقاع في العمل بطريقة قيمية ، أو معنوية فنقول : (إيقاع يتسم بالحيوية أو الرتابة ، بالثورة أو الاتزان ، بالجنون أو الوقار ، عميق أو مشوش متذبذب .. وهكذا .

كما علينا أن نراعي في العمل : جذب الانتباه باستمرار ؛ لأننا إن فشلنا في ذلك فسوف نفقد كل شيء بما فيها الإيقاع . كما علينا مراعاة الوضوح والجلاء ، والتعامل بحذر مع الغموض كي لا يؤدي إلى تشتيت انتباه المشاهد ، كما أن المحافظة على وحدة العمل العضوية ، ومناسبة الممثل لدوره ، وإحساس الممثل نفسه بالإيقاع ، وتفهمه له يؤثر على أدائه ، ولا يغيب

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ص٢٨٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن بالنا كذلك أثر التدفق ، أو السياق الدرامي ، وأهميته كذلك في الإيقاع ، ومظاهر الحركة المختلفة ، وما يقابلها من صمت وسكون ، ويتوج ذلك كله التنظيم ، والتناسق لكل مدخلات الصورة والصوت .

يمكن تحقيق الإيقاع داخل اللقطات عبر مجموعة من العوامل منها : الاطراد المنتظم في حجم الصورة ؛ بحيث يتم تجميع اللقطات بالسير من لقطة عامة إلى متوسطة فقريبة .. وهكذا . أو استخدام التناقض في حجم الصورة بحيث تتعارض لقطة قريبة ، وتليها لقطة عامة أو العكس . وكذلك تكرار حجم اللقطات بحيث توضع سلسلة من اللقطات الكبيرة ، ومن ثم يتم إتباعها بسلسلة أخرى متناقضة معها من اللقطات العامة . ونفس الأمر مع الزوايا وحركة الكاميرا ، كذلك من ناحية الاطراد والتعارض والتكرار . وهذا المبدأ يستخدم – غالبا – في العمليات البصرية . ويتم تنظيم الإيقاع عبر هذه العمليات الثلاث :

١- الإيقاع المطرد : و يتم الحصول عليه من خلال تكوين سلسلة من اللقطات لها نفس الطول .

٢- الإيقاع المتعارض : حيث يتم كتابة مجموعة من اللقطات تختلف بشكل معقول في الطول .

٣- الإيقاع المتكرر : وفيه يتم تكرار طول اللقطات كسلسلة لقطات كبيرة داخلية ، أو خارجية تستغرق زمن واحد . وهذه الطريقة كان يتبعها (أيزنشتاين) في الأعمال التي يقوم بها .

أنواع الإيقاع :

يعتبر الإيقاع في السينما هو روح الفيلم ، وإحساسه النابض من خلال تنسيق العلاقة بين الفترات الزمنية التي تستغرقها اللقطات المتتابعة ، بين الطول والقصر ، والسرعة والهدوء ، وبما تحتويه من شحنات نفسية وعاطفية ، وتماسك في بنيته الدرامية ، مما يدعم الحركة الدرامية التي تحفز الإيقاع . والإيقاع هو جزء كبير من شخصية الفيلم وتفرده ، ولذلك يجب الاهتمام به في جميع مراحل العمل ، من الكتابة إلى الإخراج إلي التمثيل ،وحتى المونتاج ، فهو الذي يوحد عناصر الفيلم جميعا ، ويلعب المونتير دورا كبيرا في الحفاظ علي الإيقاع الداخلي والخارجي للفيلم .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **الإيقاع الداخلي (Internal Rhythm) :**

وهو الإيقاع المتولد من الحركة داخل المشهد ، أو طريقة تصويره ، فالمشهد الذي يتم تصويره من فوق سيارة ، ويعطينا إحساسا بالسرعة بخلاف المشهد الذي يصور فوق مركب بطئ . وعلي المونتير أن يعي إيقاع كل مشهد ، وذلك من خلال حركة الكاميرا ، وسرعة الحوار ، ومكان الحدث . وعليه أن يفهم نوعية الإيقاع في المشهد (كئيب ، مفرح ، ممل ..) ؛ ليقرر طوله وأين سيضعه .

- **الإيقاع الخارجي (External Rhythm) :**

" وهو يعتمد علي طول الزمن الذي تستغرقه المشاهد المستقلة ، والفيلم الذي يحتوي علي العديد من المشاهد التي تبدأ ، وتتطور وتنتهي خلال عدة دقائق ، مما يعطي المشاهد إحساسا بطيئا ومتأنيا . وهو الإيقاع الخارجي ، وقد يكون العكس عندما تكون المشاهد أقصر ، مما يعطي إيقاعا خارجيا سريعا "([1]). وبإمكان صانع العمل وضع منحنيات خاصة بالإيقاع على أساس موقع الحدث من زمن الشاشة ، مع عدم إغفال الزمن النفسي للمشاهد . وبالاعتماد على درجة النبر (شدته وضعفه) – والذي يمثل روح الإيقاع – يمكن أن نرسم ما يمكن اعتباره المنحنى الأساسي (منحنى الزمن / النبر الدال) ، وذلك من خلال تقديرنا لشدة النبر عبر إمعان النظر في مركب الدلالات للصورة والصوت ، وإعطاء النبر درجات معينة (نبر عالي جدا .. نبر ناعم جدا) . أما المنحنى الثاني فيمكن أن يتم رسمه بالاعتماد على السرعة – والتي تمثل ضابط الإيقاع – وهو (منحنى الزمن / السرعة) وتوصف درجات هذا المنحنى (بطيء ، معتدل ، سريع ..) . كما يمكننا رسم منحنى آخر ، وهو (ومنحنى الزمن / الإحساس بالسرعة – Pace) ، أو (منحنى الزمن / معدل السرعة – Tempo) . وقد يشعر صانع العمل أن رسم منحنيات خاصة بالعمل قد يثقل عليه ، أو يحد من إبداعه ، وهنا لا مانع من تركها ؛ لكن عليه أن ينظر إلى العمل من موقع الصدق مع الذات ، والرغبة في الإجادة والإتقان ، ويمكن الاستعاضة عن رسم المنحنيات عبر العودة للنص الدرامي ، وقراءته قراءة مركزة دفعة واحدة ، وبإحساس صادق أكثر من مرة ، وإجراء التعديلات المناسبة التي تحافظ على روح العمل وتدفقه .

---

[1] – الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، لويس هيرمان ، ص١٩٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويمكننا إجمال تعريف الإيقاع في الدراما المرئية بأنه : تنظيم متوال ومتدفق ، وتآلف منسجم ومتوازن ، ومليء بالتوقعات والمفاجآت ، وتكرار مطرد لعناصر الصورة والصوت – والمتغيرة كما وكيفا – في خط واحد ؛ يعلو تارة ويهبط أخرى تبعا لمجرى الأحداث ، ليسهم في خلق الحياة والحيوية للعمل ، والانفعال القوي والتأثير المتزايد لدى المشاهد . متناسبا ومتوافقا مع زمن العرض على الشاشة .

٤- الإقناع

لا يستطيع صانع العمل أن يملك السيطرة المباشرة على إرادة المشاهدين ، ولكن يمكنه المحاولة للوصول إلى هذه الإرادة بطرق غير مباشرة ، وذلك بواسطة ذكائه في شرح أهدافه ، وبيان الأسباب التي توصل إليها ٠ ولكن عن طريق الإحساس ، والاستيلاء على القلب ، والتأثير في المشاعر ، فهو بحاجه دوما إلى براهين وإلى تأثيرات ؛ حتى يتمكن من الوصول إلى إقناع المشاهد بما يطرحه . والمقصود بالبراهين هنا " كل ما يستخدم في سبيل الإقناع ، وفي توضيح الحقيقة وبيانها بيانا كاشفا "([1]).

وهذه البراهين يجب أن تصاغ صياغة منطقية ، مدعومة بأدلة مرتبة وواضحة ومركزة ، لتثبت صحة هذه البراهين ، ولتظهر الصحيح من الباطل ، والقوي من الضعيف . وذلك وفق منطق سليم مبني على اليقين . وهذا يعني أننا في عملنا (كاتب أو مخرج) : علينا أن نتجه إلى قوة الإدراك لدى المشاهد ، لا إحساسه فقط ، لنسيطر على عقله ومشاعره سيطرة دائمة ، ترافق العمل لا لحظات منه فقط .

فالتوجه إلى إحساس المشاهد ، يؤثر في مشاعره (كتأثير الحب ، والغضب ، والحماس ، والكره) ، وحينها يستجيب إلى ما يقال ، لكن هذه الاستجابة تكون استجابة لحظيه لا تعدو أن تكون كلهيب القش ، لا تلبث أن تنطفئ نارها ، وتنمحي آثارها . فالإحساس سريع التبدل والتغيير ، وحينها نفقد عمق التأثير وديمومته ، ويعود المتفرج إلى حالته الأولى . في حين أن اليقين المؤسس على العقل والإدراك ، يبقى ثابتا دون تحول ، وتذكية الأحاسيس والعواطف بالتوهج المستمر ، ويتحرك الإنسان حينها أمام سلطان العقل ، فيعمل باسم الحق والخير والحقيقة ، أو سيتظاهر على الأقل بالعمل .

---

[1] – نظرية الأنواع الأدبية ، م٠ليبيه ٠ سي٠ فينسنت ، ص٣٧٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولذلك يتوجب على صانع العمل أن لا يهمل هذا الجانب في عمله ، وان لا يكتفي بالعمل على إذكاء جذوة المشاعر فقط . بل عليه أن يسعى إلى إحياء أفكارهم وضمائرهم ، ليخدم ما يدعيه هو – وما يدعيه الآخرون – الحقيقة والفضيلة . " والسينما ، سواء أحببنا ذلك أم لم نحب ، هي – كما يقول مؤرخ الفنون (أروين بانوفسكى) – التي تصوغ – أكثر مما تصوغ أي قوة أخرى – الآراء والأذواق واللغة ، والزى ، والسلوك ؛ بل حتى المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من ستين في المائة من سكان الأرض "([1]). ويشترك معها الآن بالطبع التلفزيون ، وإن كان يتفوق عليها لدى العديد من شرائح المجتمع .

وهنا يثور التساؤل حول ماهية البراهين التي يمكن لصانع العمل الفني أن يستخدمها ؟ وكيف يمكن له أن يصوغها ، ويرتبها داخل العمل ليصل إلى التأثير المطلوب ؟ وللإجابة عن ذلك فقد قسم علماء البيان البراهين ، والأدلة المتصلة بها إلى قسمين :

أولا : براهين خارجية (خارجة عن الموضوع أو على هامشه) : وذلك عبر الاستعانة بـ :

ا – النصوص والأقوال المأثورة : مثل ، الآيات ، والأحاديث ، والأشعار ، والحِكم ، والمواد القانونية .

ب – الوثائق المكتوبة : كالعقود ، والاتفاقيات ، والوصايا ، و سندات الدين .. وغيرها .

ج – شهادات الشهود أو الذين يكونون معاينين للأحداث .

د – القَسَم : وبالأخص إذا كان من أفواه أناس يؤمنون بالله ، وفي عصر يسوده التمسك بالدين . أو كما يسود لدى البعض القسم بكلمة الشرف .. وغيرها .

ثانيا : براهين أو موضوعات داخليه : وتشتمل على :

ا – التعريف والتحديد : وذلك بتوضيح معاني الكلمات ، والبرهنة عليها ، مثل : تعريف مفهوم السرقة ، أو الاغتصاب في حال الدفاع ، أو الاتهام في المحاكم .

ب – تكامل الأجزاء و تضادها في الأحداث المتتابعة ، لتتعاون كلها في إظهار الحقيقة ، أو القضية المطروحة .

---

[1] – التفضيل الجمالي ، شاكر عبد الحميد ، ص٢٦٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج – توضيح الملابسات المختلفة : سواء كانت سابقة للحدث ، أو مصاحبه له ، أو تابعة ، وهذه الملابسات هي ما تعرف بـ (من ؟ ماذا ؟ أين ؟ بأي الوسائل ؟ لماذا ؟ بأي طريقه ؟ ومتى ؟) ، وهذه الملابسات قد تستخدم لتعظيم جرم ما ، أو قد تستخدم لتخفيفه وتبسيطه بحسب ما يذهب إليه صانع العمل .

د – الأسباب والنتائج : وهذه حين توضيحها أثناء العمل ، واستخدامها بطريقة منطقية ، فإنها تكون مهمة في البرهنة على ما نريد ؛ كأن نرى هزيمة جيش ما – رغم قوته – لكن علينا أن نرى السبب في الهزيمة ، وهو تفرق قادته وصراعهم .

هـ – المقارنة : وذلك بتقريب الحقائق الثابتة ، وعقد مقارنه بينها وبين أخرى ، لنثبت حقيقتها . كالمقارنة بين البطل وخصمه في التعامل مع الضعفاء ، لنثبت سبب حب الناس للبطل ، أو المقارنة بين مواقف الشخص نفسه ، لنحكم عليه بالتناقض ، أو الانسجام ، أو ما يلجأ إليه المحامون في المقارنة بين الأحكام القضائية .

و – المواقف المتعارضة : " ويقصد من ذلك أن يؤدي موقف إلى نتيجة بالنسبة لعمل ما ، ثم نستنتج نتيجة جديدة ، تتعارض مع النتيجة الأولى في صالح عمل آخر له صله بالعمل الأول "([1]) . مثل أن نعتبر أن شخصا ما كان مجرما حين أشعل ثورة شعبية . حينها فإننا سنعتبر الحاكم الطاغية الذي أعدمه بريئا .

ز – الأمور التي يناقض بعضها بعضا : وذلك من خلال التقريب بين حادثتين متناقضتين ، لا يمكن أن يحدثا معا ، كأن يُتهم شخص بقتل آخر ، وهو أصلا لم يكن في البلد كلها .

ويرجع اختيار البراهين والأدلة التي تناسب الموضوع ، سواء من الكاتب أو فريق التنفيذ ؛ إلى الفطنة والذكاء والتفكير السليم . ولذلك على صانع العمل أن يكون متنبها لما يقدم ، وألا يعتمد وسائل المصادفة ، وان تكون أدلته واضحة قوية ومفحمة ، وغير مشكوك فيها ، وان يعتمد النظام في ترتيب كل برهان على حده ، ووضعه في الصيغة المنطقية الخاصة به ، وجمع هذه البراهين والتنسيق بينها .

[1] – نظرية الأنواع الأدبية ، م. لبيبه .سي .فينست ، ص٣٨٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أهمية الإقناع :

إن مهمة صانع العمل ؛ لا يجب أن تنتهي عند مرحلة نقل الفكرة إلى عقل المشاهد فقط ، ولكن عليه أن يصل إلى قلبه عن طريق اليقين ؛ لكي يجد العزيمة لعمل وتنفيذ ما وصل إليه من قناعة . ونحن نعلم أن هناك عوامل كثيرة ، تقعد المرء عن العمل ، وأداء الواجب كالأنانية ، والخوف ، والمنفعة الشخصية ، والشرف ، والترفع عن بذل المجهود ، والعاطفة .. وغيرها. لذلك فإن الإقناع المنطقي يبقى قاصرا عن دفع الإنسان للعمل ؛ ما لم يصل الإقناع إلى القلب والإحساس ، " فالإقناع عن طريق القلب ، يجرد الروح تجريدا لا شعوريا من كل أنواع المعارضة ؛ حتى ولو لم يصل الإقناع المنطقي إلى نفس الدرجة التي وصل إليها الإقناع القلبي "([1]). فسلطة الإقناع العقلي تبقى ظاهرية ومكشوفة ، أما سلطة الإقناع القلبي ، فإنها تتغلغل إلى أعماق النفس ، فتؤثر فيه ، وتسعى إلى كسبه وأسره لسلطانها ، وحث إرادته . ويعتبر التأثير من أهم عوامل الإقناع القلبي . " ويقصد به كل ما له دخل في إثارة العواطف ، والإحساسات عند (المشاهد) ، على شرط أن يكون متصلا بالحقيقة ، أو الموضوع الذي يراد البرهنة عليه . وهدف ذلك التأثير هو تصوير تلك الحقيقة ، أو ذلك الموضوع بصورة محبوبة جذابة "([1]) . ويمكن الحصول على قوة التأثير من خلال :

١ – قوة الحوار ومتانة صياغته ، وقوة السياق والتدفق الدرامي للأحداث .

٢ – قوة الأداء (الصوتي والحركي) للممثلين في أداء أدوارهم ، وتقمص شخصياتهم . ومقدرتهم على التعبير عن إحساساتهم بواسطة الصوت ، والملامح ، والإشارة .

٣ – قوة الصورة ووضوحها وتدفقها ، وفق مجريات الأحداث ، واحتوائها على الرموز التي تخدم الفكرة والهدف ، ومقدرتها على استثارة خيال المشاهد وجذبه إليها . عبر استخدام التقنيات الصحيحة في تكوينها ؛ من (زوايا وأحجام وألوان .. وغيرها) . ولكن على صانع العمل أن يراعى في استخدام هذه الوسائل المختلفة من وسائل التأثير ، بما يتفق مع الموضوع ، وما يحويه من أفكار ، وأن تناسب طبيعة المشاهد ، وتراعي ظروفه وإمكانياته .

---

[1] – نظرية الأنواع الأدبية ، فينست ، ص٣٨٥.

[1] – نظرية الأنواع الأدبية ، فينست ، ص٣٨٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني

مشكلات الرقابة والإنتاج

١- الإنتاج

لم تعد صناعة السينما كما بدأت في بدايتها ، حيث كانت صناعة السينما نشاطا يديره مجموعة من المنتجين المتحمسين ، ولكن اليوم أصبحت صناعة السينما عبارة عن مجموعة من الاحتكارات المحدودة التي تديرها استوديوهات هوليوود ، والتي كذلك بدورها تبيع إلي احتكارات أخري تعمل في وسائل الاتصال والأجهزة الالكترونية . " وأصبح الفيلم بالتالي نتاجا لرغبات مجموعات هائلة متداخلة مختلطة المشارب والأهواء ترغب في توظيف أموالها وتنويع منتجاتها : وأصبحت الإدارة الاقتصادية لصناعة السينما في أيدي رجال الأعمال "([١]).

وهذا الاحتكار أدي بالكثيرين من محبي الفن السابع ؛ إلي اعتبار أن صناعة السينما قد ماتت ، فنجد أن مخرجاً ومنتجاً سينمائياً مستقل مثل (روبرت اولدمان) يقول : " أنت لا تستطيع إقناعي بالخروج من منزلي لمشاهدة فيلم أمريكي . لقد ترك الفنانون الأفلام لكتبة الحسابات ، ووسطاء شركات التأمين ، وهؤلاء لا يهمهم سوي الذوق الأدنى ؛ حتى يمكنهم بيع معظم التذاكر . إنهم لا يستطيعون إنتاج أي شيء فيما عدا الفيلم التجاري الذي يضمن مئات الملايين من الدولارات .. وهو الشيء الذي يصنعون الأفلام من اجله "([٢]). واليوم من النادر أن تطرح هذه الشركات المنتجة الفيلم كمنتج منفرد ؛ بل يتم تقديمه كسلعة مركبة ضمن مجموعة من المنتجات المرتبطة به ، مثل القمصان التي تحمل صور الفيلم وأبطاله ، أو دمية علي شكل البطل ، والمسابقات ومنح الجوائز .. وغيرها .

أصبح الفيلم واحدا من منتجات الشركات الكبرى متعددة الجنسيات ، والتي يتركز اهتمامها علي صناعة الأجهزة الالكترونية والبتروكيماويات ، إضافة إلي صناعة السينما . مما أثر علي وضع الفيلم المميز في السياق الثقافي ، وأصبح همُّ هذه الشركات إنتاج أفلام مبهرة عالية التكاليف ، وتضم كبار النجوم ، وتوزع في كل العالم مع دعاية هائلة ، قد تبلغ تكلفتها في بعض الأحيان أضعاف تكلفة الإنتاج ، فعلي سبيل المثال : فيلم (النبوءة – The omen)

---

[١] – النقد السينمائي في بريطانيا ، مجموعة من الدراسات والمقالات المترجمة ، ترجمة أمير العمري ، مكتبة الإسكندرية ، ٢٠٠٤ ، ص١٣ .

[٢] – النقد السينمائي في بريطانيا ، مجموعة مؤلفين ، ص١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بلغت تكاليفه ثلاثة ملايين دولار ، بينما بلغت تكاليف دعايته ستة ملايين دولار . وهذا كله جعل الفرصة ضئيلة أمام الأفلام العادية والمتواضعة ، للحصول علي دعاية قوية ، أو توزيع واسع ، وصار من الصعب للمنتجين المستقلين إقناع الشركات الكبرى بإنتاج أفلامهم . وبالتالي أصبح من الصعب إنتاج أي أفلام دون إقناع إحدى هذه الشركات الكبرى بتمويله .

وقد أدرك رجال التسويق أن الفيلم أصبح جزءاً من الظاهرة الإعلامية المركبة ، وأنه يرتبط بالتوسع في تسويق منتجات معينة ، وأصبح الارتباط بين الفيلم والسلعة ارتباطاً وثيقاً . " وهناك تكلفة أخري تدخل ضمن صناعة السينما – رغم أنها قاصرة علي أفلام الإنتاج الكبير – هي تكلفة توزيع فيلم في عدد كبير من دور العرض ، في المدن والولايات المختلفة في وقت واحد . فالفيلم الذي يبدأ عرضه في ألف مدينة في نفس الوقت يتطلب دعاية أكبر ؛ حتى يتحول توزيع الفيلم إلي حدث ، ويصبح الفيلم أكثر بروزاً ، ويكثر الحديث عنه "([1]).

الإنتاج التلفزيوني والسينمائي وعناصره :

تعتبر السينما فن وصناعة وتجارة ، ويعتبر الشق التجاري والاقتصادي لصناعة السينما لا يقل أهمية عن الشق الفني لضمان الاستمرار في الإنتاج والتقدم فنيا وتقنيا . ولذلك يتم التعامل مع إنتاج أي عمل درامي (سينمائي أو تلفزيوني) كأي مشروع اقتصادي من خلال الاهتمام بأن تكون هناك دراسة جدوى مسبقة للمشروع قبل الدخول في عملية الإنتاج ، وهي مرحلة أولى ، ومهمة من مراحل الإنتاج تحد من المخاطرة بالأموال المستمرة في الإنتاج وتحقق الحماية للمنتج . وهذه الدراسة عليها أن تأخذ بعين الاعتبار :

١- الاعتبار الرقابي : حيث يتعين على جهة الإنتاج تقديم النص إلى الجهات الرقابية والتحقق من أن النص لا يتضمن أي محظورات ، أو موانع تمس الدولة ، أو القيم الدينية والإنسانية ، أو العادات والتقاليد ، وآداب المجتمع .

٢- الاعتبار التسويقي : وهنا على جهات الإنتاج التحقق ، عما إذا كان العمل الجديد من التوقع أن يحقق إقبالا جماهيريا أم لا ؟ وذلك عبر الخبرة الذاتية والمعايشة ، واتجاهات السوق ، وموضوع الفيلم ، أو الدراسات الميدانية المتخصصة .

[1] – النقد السينمائي في بريطانيا ، مجموعة مؤلفين ، ص١٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣- الاعتبار التمويلي : وهنا يتعين على جهات الإنتاج عدم البدء بتصوير العمل قبل التأكد من إمكانية تدبير السيولة المالية الكاملة ، للعمل وفق الميزانية التقديرية ، وبحسب احتياجات مراحل التنفيذ .

عناصر تكاليف الإنتاج :

تتمثل عناصر الإنفاق على العمل في مجموعة الخدمات الإنسانية المتخصصة واللازمة لإنتاج العمل حتى نهايته وهي :

١- عناصر تكاليف مباشرة : وهذه ترتبط بعملية الخلق والإبداع الفني ، وعمليات التصنيع الفني للعمل خلال مراحل إنتاجه ، وهي سهلة التقدير .

٢- عناصر تكاليف غير مباشرة : وهي تتعلق بعناصر الإنفاق الإنتاجية المساعدة ، والتي لا ترتبط بعملية الإبداع ، وعملية التصنيع الفني .

ويمكن حصر عناصر تكاليف الإنتاج بما يلي :

- تكلفة عنصر الأجور : وهي كل ما يدفع لقاء الخدمات ، والمهارات الإنسانية الفنية المتخصصة ، مثل : (أجور المخرج ، مدير الإضاءة ، المصور ، مهندس الديكور ، أبطال الفيلم ، الكومبارس ، المؤلف الموسيقي ، مخرج المعارك ، المونتير .. وغيرهم .

- تكلفة عناصر الخدمات : وهي تتمثل في تكلفة الخدمات الرئيسية المستخدمة في الإنتاج والتصنيع الفني مثل : خامات الديكور ، والملابس ، والأفلام الخام ، والأطعمة والمشروبات ، والإكسسوار .. وغيرها . وكذلك الخامات المساعدة مثل : الجيالتين ولمبات الإضاءة ، وأدوات الكهرباء ، والنظافة ، والمطبوعات .. وغيرها .

- المصروفات الخدمية الأخرى : وهي تتمثل في تكلفات الإنتاج المكتملة والضرورية ، بخلاف الأجور والخامات ، وتدخل بشكل رئيسي ومباشر في عمليات تصنيع العمل الأساسية ، مثل : تكاليف خدمات الإستديو ، والماكياج ، وإيجار البلاتوهات ، والمرافق المستخدمة للتصوير الخارجي ، وتكلفة شراء النص أو القصة ، وأجرة الاكسسوار ، وسيارات التصوير الخارجي ، وإيجار الكاميرات والمعدات الخاصة بالصوت والإضاءة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويمكن إجمال عناصر التكاليف الإنتاجية بأنها تتمثل في : (تكاليف إنتاج) ، كالأجور ، والخامات ، والمصروفات الخدمية الأخرى ، سواء مباشرة ، أو غير مباشرة . (تكاليف التسويق) ، وتتمثل في الدعاية والإعلان ، وعمولة التوزيع ، وتكلفة الألبومات والصور الفوتوغرافية ، وتكاليف عمل مقدمات الفيلم ، وطباعة العمل على أشرطة .. وغيرها . (تكاليف إدارية) ، وهي تتعلق بالأنشطة المساعدة التي تساند نشاط الإنتاج ، وتسويق الفيلم ، مثل : شؤون العاملين والعلاقات العامة ، والشؤون المالية والإدارية ومرتبات الإداريين ، الإيجارات ، وفواتير المياه والكهرباء والاتصالات ، والمطبوعات والسكرتارية ، والإهلاكات ، والشؤون القانونية .. وغيرها .

القائمون على الإنتاج :

بوصف السينما – في جانب كبير منها – صناعة ، فهي شأنها شأن كافة الصناعات ، تحتاج إلى المال لكي تستمر ، ورأس المال في أي صناعة لا بد وأن يهدف إلى الربح ، لكي يخدم من يمولون عملية الإنتاج ، ولكي تستمر عملية الإنتاج . والممولون منهم من يسعى إلى أقصى حد من الربح ، ولو على حساب القيمة الفكرية والفنية ، وهناك من يحاول أن يراعي هذه القيم مع التطلع إلى قدر معقول من الربح ، وهم قلة جدا . وفي بعض الأحيان تلجأ الحكومات ، أو المؤسسات لإنتاج أعمال تسجيلية أو روائية ، دون التطلع للربح ، وذلك لخدمة أهداف معنوية وقيم فكرية ، أو مكسب أدبي . " أما الإنتاج السينمائي ، بمعناه الشائع فهو إنتاج الأفلام الروائية بغرض تحقيق كثير – أو قليل – من الربح ، وفقا لطبيعة المنتج "([1]). ولإنتاج أي عمل فني (درامي مرئي) ؛ لابد وأن تتوفر لذلك مجموعة من العناصر :

١ – **المنتج الممول** : وهو الشخص الذي يوفر الغطاء المالي ، سواء أموال عينية لتوفير المصروفات العامة والمشتريات ، أو خدمات تدفع بعد الإنتاج من أموال التوزيع . والمنتجون عادة يلجأون إلى توفير جزء كبير من التمويل ، على صورة قروض من البنوك ، أو من إحدى جهات توزيع الأفلام ، أو المحطات التي ينتج العمل لحسابها الخاص ، كما في المسلسلات التلفزيونية . وقد تلجأ أحيانا جهات الإنتاج إلى بيع حق عرض الفيلم مسبقا لجهات معينة ، سواء في الداخل أو الخارج .

[1] – سحر السينما ، على أبو شادي ، ص٢٤٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- **المنتج المنفذ :** " وهو الشخص المسؤول عن إدارة رأس المال ، وكيفية توظيفه إنتاجيا ، ورغم أن العملية تبدو امتدادا لعملية التمويل ، إلا أنه في كثير من الأحيان لا يكون المنتج الممول متخصصا في عملية الإنتاج ، بشكلها العلمي ، وأحيانا يسمى المنتج الفني "([1]). ولكن في حالة الإنتاج الفردي ، يكون المنتج الممول هو نفسه المنتج المنفذ ، وفي بعض الأحيان يكون هو المخرج نفسه . وإن كان الغالب في السينما حاليا ؛ هو وجود منتج منفذ متخصص ، ومتفرغ لهذا العمل ، وذلك لطبيعة حجم العمل الموكل به . حيث يقوم بالإشراف الإداري والفني والمالي ، ومتابعة كل عناصر الفيلم ، ولذلك يجب أن تتوفر فيه الخبرة والدراية ، فلا يكفي أن يكون ضليعا في الأمور المالية والإدارية ؛ بل عليه أن يكون قادرا على تقييم عناصر الفيلم المختلفة ؛ من سيناريو ومخرج وممثلين وبقية الحرف المساندة . ولضمان عمله فإنه يستعين بمساعد رئيسي وهو : مدير الإنتاج .

٣- **مدير الإنتاج :** وهو الذي يباشر القيام بالأعمال التحضيرية والإنتاجية والتنفيذية اللازمة لإنتاج الفيلم حسب الخطة التي يضعها المنتج المنفذ . وهو يشكل قناة اتصال بين هيئة الإنتاج ، وهيئة التنفيذ والإخراج ، ويتعاون مع مساعد المخرج في جرد السيناريو ، وتجهيز كشوف متطلبات الإنتاج . ويقوم بتسهيل عمل الفنانين والفنيين ، وتوفير كل ما يلزم من احتياجات التصوير والمواقع والتصاريح ، وتجهيز الكومبارس ، ووسائل النقل ، ومباشرة الأعمال الحسابية الخاصة بعملية التنفيذ . وهو – أيضا – يستعين بمساعدين معه لتنفيذ مهمات الإنتاج . ويمكن إجمال مسؤولياته بما يلي :

أ- الإشراف على مرحلة التحضير للتصوير : وتشمل إعداد الميزانيات الخاصة بالفيلم ، والاتفاق على سيناريو الفيلم ، وإبداء ملاحظاته عليه من الناحية الفنية والاقتصادية ، والمشاركة في اختيار المخرج والتعاقد معه ، وكذلك الممثلين ، والاتفاق مع الفنيين الأساسيين من مدير تصوير ، ومونتاج ، وموسيقى .. وغيره . ويضع جداول العمل بالاتفاق مع مساعد المخرج .

ب- مرحلة التصوير : حيث يعمل بجهد إلى خفض ميزانيات الصرف ، وتقنينها ، وعدم الخروج عن الموازنة الموجودة ، مع مراعاة المستوى الفني والتجاري ، ويعمل على توفير كل العناصر اللازمة للإنتاج لتسهيل العمل ، وسيره وفق المخطط . ويتابع العمل ويكون حاسما في قراراته ، في حال تغيرات الجو ، والظروف الطارئة لإلزام فريق التنفيذ بالعمل

[1] – سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص٢٤٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفق الخطة ، وعدم إلغاء التصوير بسبب تأخر ممثل ، أو غير ذلك . ويقوم بالإشراف على حملة الدعاية الخاصة بالفيلم ، وكذلك يباشر مع المخرج مرحلة تشطيب العمل وعرضه ، فيتابع المونتاج والمكساج والطبع ، ويحدد وقت العرض ، دور العرض . ويحسب الأرباح والخسائر .

الهيمنة الأمريكية علي صناعة السينما :

بدا عرض الأشرطة المتحركة بهدف تجاري في فرنسا ، وظلت الصناعة السينمائية الفرنسية تهيمن علي السوق العالمية حتى قيام الحرب العالمية الأولي ؛ حيث كانت شركة (إخوان باثي) هي اكبر شركات الإنتاج في العالم ، فقد كانت توزع في بريطانيا وحدها ٤٠ % من الأفلام مقابل ٣٠ % للسينما الأمريكية ، وكان الإنتاج الايطالي يغطي حوالي ١٧ % من السوق البريطانية ، وكانت أستراليا – كذلك – تمتلك صناعه سينمائيه قويه .

لكن مع قيام الحرب العالمية الأولي تقلص الإنتاج في كل من فرنسا وإيطاليا ، وكذلك في بريطانيا وألمانيا . وبدأت أمريكا بالسيطرة علي الأسواق ؛ ليس في أوروبا وحدها ؛ بل في أمريكا اللاتينية ، والتي كانت تخضع للهيمنة الفرنسية ، واليابان التي كانت خاضعة الإنتاج الايطالي . " وكانت النتائج درامية ، فقد ارتفعت نسبة تصدير الأفلام الأمريكية من ٣٦ مليون قدم عام ١٩١٥ ، إلي ١٥٩ مليون قدم عام ١٩١٦ ، ومع نهاية الحرب كانت الولايات المتحدة الأمريكية تنتج ٨٥ % من أفلام العالم ، و ٩٨ % من الأفلام التي تعرض في أمريكا . وكان التحكم في أسواق الولايات المتحدة الأمريكية هو الأمر الأكثر أهميه ، فقد أصبح من الممكن الآن – وبثقة – أن تُصنع الأفلام فقط للسوق الأمريكية ، ومن ثم يمكن توزيعها في الأسواق الخارجية لتحقيق مزيد من الأرباح . ومنذ تلك اللحظة ، لم يعد هناك حافز أمام المنتجين الأمريكيين لصنع أفلام إلا للسوق الأمريكية بموضوعات أمريكية تحمل الأيديولوجية الأمريكية "([1]).

ومن ثم تطور الإنتاج والتوزيع العالمي علي نطاق واسع ، وهيمنت الشركات الأمريكية علي السوق العالمية وخاصة بعد أن صار الأمريكيون ينتجون أفلاما جيده غزت بها العالم بأسره . فنجد أن في استراليا عام ١٩١٤ كانت أمريكا تقوم بتوزيع ٥٠ % من الأفلام المعروضة في السوق ، لتصل مع عام ١٩٢٣ إلي ٩٤ % ، ونزل الإنتاج الوطني البريطاني

[1] – النقد السينمائي في بريطانيا ، مجموعة مؤلفين ، ص١٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٥-٢٠ % إلي ٥ % فقط عام ١٩٢٦ . واستخدمت أمريكا هذه الهيمنة لتغير كيان الصناعة ، والذي عرف باسم (الاندماج الرأسي – vertical Integration) .

" وخلال العشرينيات قامت شركات (بارا مونت ، ولـــويس ، وجولـــدوين ، ومتـــرو) بمباشرة برامج للتوسع والاندماج . والأكثر أهميه من ذلك ، السيطرة علي دور عرض الدرجة الأولي في المدن الرئيسية . بعد هذا ظهرت الوسائل المقيدة مثل نظام حجز الأفلام بالجملة التي ابتدعتها شركه (بارا مونت) .. ولا تزال هذه الطريقة قائمه إلي اليوم بالنسبة لبيـــع الأفـــلام القديمة التي تملكها شركات التلفزيون "([1]).

وقد ساهم نظام الاندماج الرأسي في توسيع قاعدة رأس مال الشركات ، وجذب اســـتثمار البنوك ، وشركات الأجهزة الالكترونية لصالح هذه الشركات ، وصارت صناعه السينما فريسة لهذه السوق . كما ساهمت كذلك في دعم وتشجيع نظام الإستديو ، والذي كان شكلاً آخـــر مـــن أشكال التحكم في الإنتاج والتسويق ؛ لأن هذه الاستوديوهات صارت تضمن توزيع أعمالها من خلال شبكات العرض والتوزيع التي تملكها هذه الشركات ، وهذا بدوره دفـــع الاســـتوديوهات الكبرى إلي عمل عقود احتكار مع مشاهير النجوم لإنتاج نوعيات معينه من الأفلام ، ولم يعـــد أمام العاملين في صناعه السينما من فرصه ، أو مستقبل خارج نظام الأستوديو .

ومع بداية عام ١٩٤٦ وصلت أرقام تردد المشاهدين على دور السينما إلى ذروتها فـــي معظم الدول الرأس مالية . ولكن مع حلول عام ١٩٥٣ ، والتفات الجمهور إلى التلفزيون هبط تردد المشاهدين على السينما إلى نصف ما كان عليه في عام ١٩٤٦ ، وساهم التلفزيـــون فـــي تعميق أزمة التوزيع لدى هذه الشركات المهيمنة ، وبدأت السينما تفقد هيمنتها الثقافية مع بدايـــة الخمسينيات لصالح التلفزيون ، الذي بدا يعمق خسارة السينما .

وخروجا من هذه الأزمة ، أشار (جـــرايم تيرنـــر) فـــي كتابـــه (الفـــيلم كممارســـة اجتماعية) ، بان صناعة السينما استجابت للخطر الذي بدا يهددها مع ظهور التلفزيون بوسيلتين أولهما : " محاولة غزو التلفزيون بإنتاج الأفلام لحسابه ، وهي الوسيلة التي ثبت أنهـــا الأكثـــر نجاحا ، وكانت أكثر احتكارات صناعة الأفلام ازدهارا ، تلك التي لجأت إلى تأسيس شـــركات للإنتاج التلفزيوني كما فعلت شركت (جولف أند وسترن) ، وكان تفتُح شهية التلفزيون بشـــكل هائل للمواد المصورة ، يعنى الحاجة إلى خلق سوق كبيرة ، هذا السوق اعتمد في نجاحه على

[1] – النقد السينمائي في بريطانيا ، مجموعة مؤلفين ، ص١٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منتجي الأفلام . ولعل ما فعلته شركة (إخوان وارنر ، وديزني) يوضح إلى أي مدى يمكن أن تنجح صناعة السينما في غزو التلفزيون "([1]).

أما الوسيلة الأخرى التي أشار إليها ، وهى الأقل نجاحا ، والأكثر مدعاة للاهتمام ، فهي لجوء شركات الإنتاج الكبرى بعد نجاح تجربة إضافة الصوت إلى السينما ، لإخراجها من أزمتها ، إلى الالتفات لمحاولة اختراع وسائل جديدة تخدم العرض السينمائي ، فظهرت في عام ١٩٥٢ ما عرف (بالسينيراما) ، وبعدها ظهرت (السينما سكوب) . " وقد اعتمد نظام (السينيراما) على عرض فلم صور بثلاث كاميرات ، بواسطة ثلاث آلات عرض على شاشة مقعرة في دار للعرض مجهزة تجهيزا خاصا ، أما السينما سكوب فقد كانت ابسط وأقل تكلفة ، حيث يعرض الفيلم على شاشة عريضة تختلف أبعادها عن الأبعاد السائدة ، وهى ١.٣٣ : ١ ، فقد أصبحت النسبة ٢.٣٥: ١ . وقد نجحت كل من السينيراما ، والسينما سكوب لبعض الوقت ، واليوم أصبح الحجم المألوف للشاشة أعرض مما كانت في الخمسينيات نتيجة لنجاح هذين الاختراعين . لكن أيا من الطريقتين لم تمتلك بمفردها القدرة على اجتذاب الجمهور "([1]).

كما جرت محاولات أخرى مثل (السينما المجسمة) ، والتي تحتاج إلى نظارات خاصة ، وآلتي عرض تعملان في وقت واحد . ثم (الأروماراما – Aromarama) ، وسينما المشاهدة التي تبث مصحوبة برائحة ، والتي كانت تستدعى صناعة حبكة الفيلم لتعتمد على رائحة نفاذة ؛ حيث كانت تعمل بواسطة حيل خاصة عن طريق استخدام بطاقة معينة مبللة بمادة نفاذة الرائحة ، ويتم تنشيطها في لحظات معينة أثناء عرض الفيلم . لكن هذه الاختراعات لم يكتب لها النجاح والانتشار ، وكان الاختراع الذي حقق نجاحا أكبر هو الفيلم الملون ؛ مع ما اعترض طريقه من صعوبات . وقد استخدم على نطاق واسع في أفلام الرسوم المتحركة ، والأفلام الكوميدية ، والموسيقية ، وأفلام الغرب الأمريكي ؛ حيث كان يسود هذه الأنواع من الأفلام الخيال والإبهار . ولكن هذه الطريقة – كذلك – لم تستطع أن تُوقف تقلص جمهور السينما لصالح التلفزيون . والذي صار يستقطب الأسر ، وشريحة الأكبر سنا من جماهير الطبقة الوسطى ، وبقيت السينما تعتمد في سوقها على جمهور الشباب . " وأصبح من المنطقي الآن تقسيم الأفلام حسب شرائح السن ، فالأفلام إما أنها توجه إلى شريحة معينة من الجمهور –

[1] – النقد السينمائي في بريطانيا ، مجموعة مؤلفين ، ص٢٣ .

[1] – النقد السينمائي في بريطانيا ، مجموعة مؤلفين ، ص٢٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من الشباب مثلا – أو يتم تصميمها بحيث تحتوى على عوامل جذب مختلفة لشرائح مختلفة من جمهور السوق "([1]).

والباحث يؤكد على ملحوظة مهمة تتعلق بالوسائل الأخرى لتوزيع الأفلام ، وذلك من خلال بيع وتأجير أشرطة الفيديو ، واشتراكات محطات التلفزيون التي تعمل بالكابل ، والتي صارت شركات التوزيع تأخذها في اعتبارها ؛ إلا أن التلفزيون – وخاصة مع انتشار البث الفضائي – ما يزال الأكثر أهمية في حياة المشاهدين .

" ومع ارتفاع تكاليف الإنتاج ، وبعد أن أصبحت الميزانيات الضخمة للإنتاج والدعاية هي العرف السائد ، ترسخت سيادة الإنتاج والتوزيع السينمائي الأمريكي في العالم الناطق بالانجليزية ، وأصبحت الشركات الكبرى فقط هي التي تستطيع تحمل التكاليف الحالية للدعاية والإنتاج . وتظل أمريكا هي اكبر سوق للأفلام الروائية ، واحدي الدول القليلة جدا التي تستطيع الأفلام المنتجة فيها محلياً أن تسترد تكاليف إنتاجها دون الاعتماد علي التوزيع الخارجي "([1]).

٢- الرقابة

نشأت الرقابة مع تطور الدولة ، وسيطرتها بشكل شبه تام على وسائل الإنتاج والتوزيع والاتصال ، والتي من دونها لا تستطيع الأصوات المخالفة أو المعارضة إيصال رسالتها إلى الجمهور ، مما خول الدولة التحكم – بحكم مسؤولياتها القانونية والدستورية – بما يتم إنتاجه من مواد مختلفة قد تضر بنية المجتمع وتماسكه . " وكانت الرقابة علي السينما هي أول وأخطر سلاح شرعته الحكومات في وجه السينمائيين .. وكان أول من عرف الرقابة روسيا القيصرية عام ١٩٠٨م ، والسويد عام ١٩١١ ، وبريطانيا عام ١٩١٢ ، وفرنسا عام ١٩١٦ ، أما مصر فقد عرفت الرقابة في عام ١٩٤٧ م "([2]).

والرقابة على الأشرطة السينمائية المنتجة والمستوردة موجودة في العالم كله ، وإن اختلفت في اسمها ومنطلقاتها من بلد إلى أخرى ، ففي فرنسا تأسست الرقابة على الأفلام خلال

---

[1] – النقد السينمائي في بريطانيا ، مجموعة مؤلفين ، ص٢٧ .

[1] – النقد السينمائي في بريطانيا ، مجموعة مؤلفين ، ص١٢ .

[2] – الثورة في السينما المصرية (يوليو ١٩٥٢ – أكتوبر ١٩٧٣) ، إعداد زياد فايد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٩، ص٩٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحرب العالمية الأولى ، ويقوم بالرقابة فيها ممثلون عن وزارات مختلفة مع ممثلين من هيئات نقابية مختلفة ذات صلة بالعمل السينمائي . وفي الغالب فإن السلطات الحكومية – كانت ولا زالت – هي صاحبة الحق في ممارسة الرقابة على المصنفات الفنية لأن السلطة بمعناها الأعم : " هي القدرة علي فرض إرادة ما علي إرادة أخرى . وتمثل الدولة السلطة القهرية التي تعلو علي سلطة أي جماعة أخرى في المجتمع .. هكذا تُعرّف الموسوعات و المعاجم الكلمة في شكلها ، أو معناها العام "([1]). وتعتبر السلطة السياسية هي أهم أنواع السلطة الحديثة .

والسينما مثلها مثل أي فن إبداعي آخر يمكن أن تتصادم بالسلطة إن كانت سينما حقيقية تلتصق بالجماهير ، وتعبر عن واقعهم وأمالهم و طموحاتهم ، إلا أننا نرى أنها – في مجملها بسبب سيطرة البعد التجاري عليها – هي أقرب للسلطة منها للجماهير . وقد ناضلت الأفلام السياسية لكي تثبت وجودها ، وكانت الرقابة دائما لها بالمرصاد . بل نجد أن الرقابة في الكثير من الأحيان أشد تشددا من السلطة نفسها فنجد – مثلا – في مصر " منعت الرقابة (شيء من الخوف) لحسين كمال ، والذي صرح بعرضه الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، ومنعت الرقابة فيلم (ميرامار) لكمال الشيخ ، الذي كان أول فيلم ينتقد صراحة الإتحاد الاشتراكي ، والذي أتاح له العرض الرئيس أنور السادات ، عندما كان يشغل موقع نائب رئيس الجمهورية "([1]). وهذه مشكلة تواجه الفيلم بالذات بوصفه منتجا مؤثرا في توجهات الجمهور وأفكارهم ، خاصة ونحن نعلم أن إنتاجه يحتاج إلى أجهزة وأدوات غالية الثمن ، والى تسهيلات خاصة للعرض ، ومن هنا تصبح فرصة عرض أي عمل فني معارض ضعيفة للعرض أمام الجمهور ، وسوف يقتصر عرضه – أن قدر له ذلك – أمام نخب قليلة ، أو حتى لن يرى النور في اغلب الأحيان ، ولذلك فإن توزيع أي فيلم يخضع لمدى ما سيحدثه من تأثير ، وهذا ينطبق على الدول الديمقراطية وغير الديمقراطية . ففيلم مثل فيلم (ساعة الأفران) المعارض لأمريكا ، وهو من الأفلام التي تعد تحفة السينما السياسية . لم يحصل إلا على توزيع محدود ومحدود جدا داخل أمريكا . حيث لن يقدم على عرض مثل هذه الأفلام إلا مجموعات سياسية قليلة تهتم بهذه الأفلام ، وهي ذات تمويل قليل ، ولا تتلقى أي معونة من الهيئات الحكومية ، أو المؤسسات الخاصة .

---

[1] – السينما والسلطة ، محمد صلاح الدين ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص٩ .

[1] – الثورة في السينما المصرية ، زياد فايد ص١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذا في أمريكا قبل غيرها " ففي أمريكا توجد مجموعات سياسية قليلة تهتم بتوزيع هذا النوع من الأفلام ، مثل (نيوزريل ، الأفلام الوثائقية الأمريكية ، مركز فيلم القارات الثلاث) ، وتحاول الوصول إلى جمهور أوسع وغير منتسب ؛ إلا أن مواردها المادية محدودة ، كما أنها لا تتلقى أي عون مالي من الهيئات الفنية ، أو المؤسسات الخاصة (التي هي جزء من بنية السلطة) . ولان النظام الأمريكي يعلم جيدا أن هذه المجموعات لا تشكل خطرا حقيقيا عليه ، فانه يتيح لها أن توجد ، وأن تعمل ضمن هذه الأطر الضيقة "([1]) . لكن حين يستشعر منها أي خطر ؛ فإن النظام يعمل على كبحها بطرق ديمقراطية ، مثل مضايقات مصلحة الضرائب ، وقوانين إثارة المشاعر ، أو التدخل القانوني .

أما " في انجلترا تقوم بالرقابة (الهيئة البريطانية لمراقبة الأفلام) ، وتمثل أصحاب المهن السينمائية دون أي تدخل من جانب الدولة ، ومهمتها منع مشاهد (الدعارة والشتائم) . وتقوم هذه الهيئة بتصنيف الأفلام إلى :

- أفلام (أ) للكبار .
- أفلام (ب ، ج) للجميع .
- أفلام رعب ، وتضم أفلام الرعب الممنوعة بالنسبة للأطفال "([1]).

واستخدام هذه الأحرف لتنبيه الأسرة ، ويحب وضعها على الإعلانات بصورة إجبارية .

وفى بلجيكا بدأت الرقابة منذ عام ١٩٣٥ ، ويطبق فيها منع دخول الأطفال ، وتفرض عقوبات على المخالفين . أما في أمريكا فهنالك هيئات عديدة تمارس الرقابة على المصنفات السينمائية ، وتشرف عليها رابطة السينما الأمريكية ، وهي تمثل مصالح الشركات الكبرى لتطبيق قانون الإنتاج ، والذي يعرف بقانون الحياد . وتبدأ الرقابة هناك على النصوص قبل بدء تصوير الأفلام ، وكذلك بعد انتهاء الإنتاج . وهنالك كذلك رقابة أخرى تمارسها كل ولاية بطريقتها ، وعلى الرغم من ذلك فإن السينما الأمريكية لا تتوقف عن إنتاج أفلام العنف والإجرام . والأفلام الإباحية . أما في الدول الاشتراكية فإن طبيعة الرقابة تعتبر أشد من غيرها

---

[1] – السينما التدميرية ، ا. فوغل ،ص٢٢٠

[1] – السينما في الوطن العربي ، جان ألكسان ، سلسلة عالم المعرفة ٥١ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مارس ١٩٨٢ ، ص٢٩٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبالأخص على الأفلام المستوردة ، والتي تتم عن طريق لجان المبايعات ، في حين أن الرقابة على الأفلام المنتجة محليا ، تتم عن طريق المؤسسات الحكومية العامة .

لذلك فمثل هذه الأفلام المعارضة لا تجد فرصتها في العرض إلا في الجمعيات ، أو المجموعات السينمائية ، أو بعض الجامعات ، أو المنظمات الأهلية وغيرها . وبالطبع فان الوضع في أوروبا يختلف نوعا ما ، عنه في أمريكيا ، أما في أوروبا الشرقية فإن الأمر أشد صرامة ، ويفرض حظراً على استيراد الأفلام ، ولا يسمح بدخول إلا ما تقرره الجهات العليا ، والذي يعارض سياسة الغرب ، وفي العالم الثالث تتحكم الحكومات والشركات التجارية في عملية تصدير واستيراد الأفلام ، وان كانت شعوب العالم الثالث لا تنتج ، وهي سوق خصبة للفيلم الأمريكي الذي يصنع بالرؤية الأمريكية ، ويكرس لثقافة العولمة الأمريكية ، وإبراز الأمريكي السوبرمان . وما ينتج في هذه البلدان فهو خاضع بشكل صارم وحديدي لمقص الرقيب . " ولا ينبغي هنا أن ننسى تلك الآلة المسخرة التابعة للقانون والنظام : الرقابة . جزء آخر من النسيج المعمم من القمع الناعم ، ولان مهمة الفنان هي أن يتجاوز ، ومهمة الرقيب أن يصون المجتمع (بحسب رؤية السلطة الحاكمة) ، لذلك فإنهما في نزاع مستمر ودائم .. إنه إجراء عالمي تتخذه جميع الدول ، وتحت كل الأنظمة "([1]) . فنجد مثلا أن هناك أفلاماً روسية لم يشاهدها أحد في روسيا ، ولا خارجها . والجمهور في أمريكا لا يشاهد أفلاماً من كوبا . وفي أوروبا الشرقية لا يسمح بمشاهدة أفلام غربية سياسية . والعرب لا يشاهدون أفلاما إسرائيلية ، وفي العالم الإسلامي – كما في أغلب دول العالم – لا يسمح بدخول الأفلام الإباحية . في حين أن السويديين بإمكانهم مشاهدتها ، والأمريكيين حتى عام ٧٤ لم يكن يسمح لهم إلا بمشاهدة المنتج محليا . " فرنسا منعت عرض فيلم (معركة الجزائر) . الأفلام التجريبية الأمريكية أرسلت إلى المهرجانات الدولية . ولكن تمت مصادرتها حال رجوعها ، حيث أن قانون الجمارك القمعي لا يعترض على صادرات أمريكا ، ولكنه لا يبيح دخولها ثانية إلى البلاد "([2]). ويوغسلافيا منعت فيلم(لغز الجسد) .. وغيرها ٠

لكن الأخطر من الرقابة القانونية لسلطات الحكم ؛ كان هناك رقابة أكثر خطرا ، وهي رقابة شركات الإنتاج نفسها ، والتي لا تمول أي عمل إلا بعد أن تطلع على النص ، والموافقة عليه ، ودائما يحكمها قاعدة : إن رأس المال جبان . فهي تريد العائد الربحي ، ولا تريد أن تدخل في جدال مع احد ؛ سواء سياسي أو ديني أو عرقي . وحتى الجمهور فان غالبيته يرفض

---

[1] – السينما التدميرية ، ٠١ فوغل ، ص٢٢٣ .

[2] – السينما التدميرية ، ٠١فوغل ، ص٢٢٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أي فيلم خارج عن المألوف . وقد أجبرت الرقابة – في الكثير من الأفلام – منتجيها على حذف مشاهد معينة فنجد مثلا أن المخرج (برتولوتشي) يحذف مشاهد اللواط من فيلمه (آخر تانغو) إذعانا لطلب الرقابة البريطانية . " والسؤال الذي لابد من طرحه هنا هو ؛ إذا كانت هذه المشاهد لا تعتبر هامه ، وضرورية فنيا بحيث يمكن الاستغناء عنها حسب رغبة أي رقيب . فلماذا صورت ، وأدرجت في الفيلم أساسا "([1]).

" أما في واقع الرقابة السينمائية في الوطن العربي ، فنجد أن أصول وأسس الرقابة السينمائية متقاربة ، وإن كان لبنان أكثر الأقطار العربية تساهلا في هذا المجال . ويمكن أن نلاحظ أن المنطلقات الأساسية للرقابة ؛ تنطلق من مفاهيم دينية وقومية وسياسية وأخلاقية مشتركة "([1]). وعلى الرغم من الانتقادات الكثيرة التي توجه للرقابة في مختلف دول العالم العربي ؛ إلا انه لم يطالب أحد بإلغائها ، وإنما كان الخلاف دوما على الأسس والمنطلقات .

الرقابة في العالم العربي :

بداية الرقابة في العالم العربي جاءت بقيود الاستعمار البريطاني ، وإن كانت سلطات الاحتلال لم تخش السينما ، لأنها في معظمها كانت مستوردة ، وإنما ركزت رقابتها على المسرح ، ومحاربة المسرحيين ، وكثيرا ما كانت تلجأ إلى إغلاق هذه المسارح .

- ففي مصر " صدرت لائحة التيترات (المسارح) في ١٢ تموز عام ١٩١١ ، وفيها كل نصوص الاستبداد الرقابي ، وطبقت بعد ذلك على السينما ، وظلت مطبقة حتى عام ١٩٥٥ ، حيث صدر القانون (رقم ٤٣٠) لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ، ولوحات الفانوس السحري ، والأغاني ، والمسرحيات ، والمونولوجات ، والاسطوانات ، وأشرطة التسجيل الصوتي "([2]). وقد كان لذلك اثر مباشر على السينما في مصر ، والذي انعكس بدوره على السينما في بقية الأقطار العربية . وفي العالم العربي اعتبر فيلم (أولاد الذوات) ، الذي أخرجه (محمد كريم) عام ١٩٣٢ ، هو أول فيلم يصطدم بسلطة الاستعمار علي الرغم من حداثة عمر السينما حينها ، والذي لم يتجاوز خمس سنوات .

---

[1] – السينما التدميرية ، ا٠فوغل ، ص٢٢٤ .

[1] – السينما في الوطن العربي ، جان ألكسان ، ص٢٩٢ ، ص٢٩٣ .

[2] – السينما في الوطن العربي ، جان ألكسان ، ص٢٩٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتنقسم التعليمات الرقابية إلى قسمين : شق خاص بالناحية الاجتماعية والأخلاقية ، ويحتوى أكثر من ثلاثين بندا تبدأ بالدين ، وتنتهي بالجنس العنيف . والشق الثاني يتعلق بالمحظورات الخاصة بناحية الأمن والنظام العام ، ومنها منع التعرض لموضوعات فيها مساس بنظام الحكم القائم ، أو العدالة الاجتماعية ، أو التعريض بمبادئ الدستور والحياة النيابية .. وغيرها . وهذا أثر على اهتمام السينما في مصر ، بالقضايا السياسية التي تعكس كفاح المصريين ضد الاستعمار والظلم الاجتماعي . وباستثناء بعض المحاولات البسيطة والساذجة ، مثل محاولة (أحمد بدر خان) تصوير حياة (مصطفى كامل) ، فمنذ عام ١٩١٢ ، وحتى عام ١٩٥٥ ، " لم يحاول أحد أن يعرض لكفاح الشعب ضد الاستعمار... باستثناء (لاشين) ، وهو فلم انتهى به الأمر إلى المصادرة ، وضياع نسخته السالبة ، لم يحاول أحد أن يعرض لسير الأبطال من الشعب المصري ، أو لأمجاد أقدم حضارة في التاريخ . هذا في الوقت الذي كانت فيه مصر مرتعا للسينما الأجنبية ، تعرض فيها الأفلام التي فيها دعاية للصهيونية ، مثل : (ابنة يفتاح ، جوديت ، الوصايا العشر) ، والأفلام التي تمجد الاستعمار ، وتبرئه من جرائمه ، مثل : (أربع ريشات بيضاء) عن احتلال (كتشنر) للسودان ، وفيلم (جونجادن) عن استعمار الإنجليز للهند ، والأفلام التي تعرض سير غزاة الاستعمار ، ودهاة ساسته أمثال : (نابليون ، ونلسون ، ووليم بت ، وجلادستون) "([1]). بل أن الجيش المصري وُضع تحت إمرة المخرج الأمريكي (سيسل دي ميل) عندما صور على أرض مصر نسخته المكملة لفيلم (الوصايا العشر) ، والذي كان يروج للفكر الصهيوني ، وحق اليهود التاريخي في فلسطين ، وكان ذلك بإذن من الرقابة . بل إن الأكثر مرارة من ذلك أنه : بعد موافقة الرقابة علي سيناريو فيلم (مصطفى كامل) ، " بدأ بدرخان رحلة معاناة مع المنتجين لإنتاج هذا الفيلم .. فكان في كل مرة ، عقب كل مقابلة مع أحدهم يلقى جوابا واحدا هو (آسف لا استطيع) .. حتى قال له أحدهم بكل وقاحة : أتريدني أن أغامر بأموالي في فيلم ضد الاحتلال البريطاني ؛ الذي يُسيّر كل الأمور في البلد ، بما فيها الرقابة ودور العرض "([2]).

وبعد رحيل الاحتلال انتهى العمل بلائحة الرقابة السابقة لعام ١٩٥٥ ، وأقرت لائحة جديدة إلا أنها لم ترق للمستوى المطلوب ، والتي كانت من أغراضها ، المحافظة على الأمن والنظام العام ، وحماية الآداب العامة ، ومصالح الدولة العليا . وصارت الأفلام المنتجة تجاريا تخضع لرقابتين : رقابة على النص قبل التصوير ، ورقابة بعد الانتهاء من العمل ، وقد أجازت

---

[1] – السينما في الوطن العربي ، جان ألكسان ، ص٢٩٥ .

[2] – السينما والسلطة ، محمد صلاح الدين ، ص٩٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مواد قانون الرقابة بأن من حق الإدارة سحب الترخيص في أي وقت بقرار مسبب . وهى لها مطلق الحرية في منح الترخيص بالتصوير والعرض متى شاءت ، وسحبها متى شاءت ، ومن يخالفها يعاقب بالغرامة ، أو الحبس ، أو مصادرة أدوات العمل ، أو إغلاق أماكن العمل .. وغيرها . وهذا في حد ذاته لم يكن يختلف عن قانون (التيترات) ، ولكن في ثوب جديد .

السينما المصرية سينما استهلاكية بطبعها ، وقد عاشت – ولا تزال – تحت مظلة السلطة ، وتتعامل مع الواقع بحذر ، و تكتفي باللعب في المضمون . " وكانت السينما المصرية خلال الخمسة عشر عاما (١٩٥٢-١٩٦٧) لاهية كعادتها ، تمارس دورها في تغييب الواقع . وتزييف الوعي حتى بعد إنشاء الثورة للقطاع العام ، الذي سطا عليه أساطين السينما التجارية ، أنهكوه بأفلامهم الرخيصة . وحادوا به عن دوره في دعم صناعة السينما ، وتوفير الفرص الصحيحة لصُنّاعها للتعبير عن رؤاهم ، ولقيام سينما جديدة ومتطورة فنيا وفكريا ، وجاء الكم الأكبر من إنتاج هذا القطاع متسما بالهزال ، و الضعف علي كل الأصعدة "([1]).

علي الرغم من وجود هذا التيار السائد ، إلا أنه كان هناك مجموعة من المخرجين المبدعين ؛ كانوا يتحركون علي الهامش لمحاولة خلق سينما وطنية تواكب التغيرات العميقة في بنية المجتمع المصري ، وعلي كافة الصعد ، وإن كانوا يضطرون في الغالب إلى التكثيف ، والتركيز في أعمالهم هروبا من قيود الرقابة ، والتي أوقفت ، وصادرت فيلم (المتمردون) للمخرج (توفيق صالح) ، والذي أجبر في النهاية علي حذف وتعديل واختصار مشاهد ووضع نهاية جديدة . " كان توفيق صالح يقدم رؤيته للنظام المصري ، والثورة المصرية ، من خلال منظور أيديولوجي ومنهج علمي ، يفسر به الظواهر السياسية والاقتصادية و الاجتماعية ، ويرى أن : أي تمرد غير منظم ولا توجهه نظرية صحيحة يؤدي دوما إلى الإخفاق"([2]). وقد أثار الفيلم نقاشات حادة ؛ حيث رأي البعض فيه تحريضا لقوى الشعب للثورة علي النظام . ويعتبر فيلم المتمردون هو أول فيلم مصري يمتلك شجاعة الاختلاف مع نظام الثورة – علي الرغم من أنه كان بتمويل من القطاع العام – ويدعو لثورة جديدة علي الثورة .

بعد هزيمة ١٩٦٧ بدأت مصر مرحلة جديدة هي مرحلة نقد الذات ، والبحث عن أسباب الهزيمة . و بدأت تلوح في الأفق ملامح لشيء من الانفراج الديمقراطي ، وعلي الرغم من ذلك فإنه لم يجرؤ سوي ثلاثة أفلام فقط – من أكثر من مئة فيلم أنتجت من عام ١٩٦٧و حتى

---

[1] – سينما وسياسة ، علي أبو شادي ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا – دمشق ، ط٣ ، ٢٠٠٢ ، ص١٠ .

[2] – سينما وسياسة ، علي أبو شادي ، ص١١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٩٧٠ – علي الاقتراب من النظام . " وهي (القضية ٦٨ لصلاح أبو سيف) ، و(شيء من الخوف ، لحسين كمال) و(ميرامار ، لكمال الشيخ) ، وثلاثتها عن أعمال أدبية للطفي الخولي وثروت أباظة ، ونجيب محفوظ "([١]). ويعتبر فيلم ميرامار هو أول الأفلام التي تعرضت بصراحة دون الرمز ، أو التلميح في انتقاد نظام الحكم القائم ، ويرى البعض : أن السماح بعرض أفلام مناهضة للحكم بين الفينة والأخرى ؛ هو جزء من الخبث السياسي للنظام ؛ ليتيح للجماهير أن تفرغ شحنتها من السخط والغضب داخل دور العرض ، ولكي تُجمّل من وجه النظام قليلا . لكن مع رحيل عبد الناصر ، وتولي السادات ،وإعلانه عن زوال دولة المخابرات ، وهجومه علي النظام السابق ورموزه ، " لكن لأن السينما المصرية في الجانب المتخلف منها ، لم تفهم – ولن تفهم – الفرق بين الجديد والقديم ، فقد رأي تجارها أن المهم هو المكسب عن طريق أفلام الكباريهات ، و أفلام الحرب ، أو تلك التي تتملق السلطة ، لذلك فقد خلت قوائم أفلامها من أعمال تكشف وتحلل الأسباب الكامنة وراء الهزيمة .. واكتفى سماسرتها بشرف تجريد العهد القديم من كل الفضائل "([١]).

غلب علي أفلام تلك الفترة طابع الميلودراما الفجة والساذجة ،وكانت تدور في عالم مملوء بالجنس ، والمخدرات ، والراقصات ،وصار رجال الثورة في هذه الأفلام هم سبب في ضياع بنات الأسر الطيبة باغتصابهن كما في فيلم (الكرنك ، لعلي بدرخان) ، أو تحويلهن إلي بغايا (آه يا ليل يا زمن) ، أو زوجاتهم عاهرات (طائر الليل الحزين) ، أو حتى خونة للوطن (فخ الجواسيس) ، و(مهمة في تل أبيب) ، وكان فيلم الكرنك هو أول رصاصات الهجوم علي ثورة يوليو ، والذي فتح الباب لسيل من الأفلام الهزيلة التي راحت تتملق النظام القائم علي حساب النظام القديم . وهذه الأفلام يحاول صانعوها الإشارة إلي كيفية نشوء مراكز الثورة ، وإثارة الوعي والتنبيه لدي الفرد ، " ودَفَعَ بعضُهم المشاهد المستلب – في كل الأحوال – إلي نوع من التشفي في الهزيمة ، كما حدث في (إحنا بتوع الأتوبيس) ، والذي يختلف في كم صراحته والوضوح ، والعداء لعبد الناصر والنظام الاشتراكي ، وبه يكمل (حسين كمال) مسلسل عدائه للثورة في (شيء من الخوف) ، و(ثرثرة فوق النيل) ، و(الحب تحت المطر) "([٢]).

---

[١] – سينما وسياسة ، علي أبو شادي ، ص١٣ .

[١] – سينما وسياسة ، علي أبو شادي ، ص٢٣ .

[٢] – سينما وسياسة ، علي أبو شادي ، ص٢٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أما في سورية فلم يكن للرقابة أسس واضحة قبل عام ١٩٦٠ ، وكان قطاع السينما قطاعا مهملا ، ولا تحكمه سوى قوانين الاستيراد والتصدير ، ودفع الرسوم الجمركية ، ولكن في عام ١٩٦٠ مع تأسيس وزارة الثقافة صدر قانون الرقابة (٤٠٩ لعام ١٩٦٠) ، وقد أعطى وزير الثقافة الحق في تشكيل لجنة ، أو أكثر لرقابة الأشرطة المنتجة محليا والمستوردة . " وتؤلف لجنة استثنائية برئاسة الوزير ، وعضوية كل من الأمين العام للوزارة – نائب الوزير حاليا – والمدير العام لمؤسسة السينما .. ويسمى في اللجنة أعضاء ملازمون بقرار من الوزير أيضا ، وتكون مهمة هذه اللجنة النظر في التظلمات ، والاعتراضات التي ترد على مقررات لجان الرقابة .. وتتولى هذه اللجنة مراقبة الأشرطة السينمائية ذات الصفة التجارية العائدة للمؤسسة العامة للسينما ، وكذلك الأشرطة السينمائية التي تحصل عليها المؤسسة المذكورة بقصد عرضها في الحفلات الخاصة "([١]). ويمنع عرض أي أفلام تمس بالعرب وتاريخهم ، أو تدعو للاستعمار وإسرائيل ، أو تثير النظرات الطائفية ، أو تسيء للأديان والروابط الاجتماعية ، أو تثير الغرائز الجنسية ، أو تزين الرذائل والجريمة ، وتبعث على الرعب .

لكن في عام١٩٧٧ أُدخلت بعض التعديلات على قانون الرقابة ، وأضيف إلى لجانها نُقَّاد ورجال إعلام . وفى بقية الأقطار العربية لم تختلف الأطر العامة للرقابة عما هو موجود في كل من مصر وسوريا ؛ إلا في طبيعة اللجان وأسس تشكيلها ، أما من ناحية المحاذير العامة فتكاد تكون مشتركة في معظمها لدى الجميع . " إذا عدنا إلي تاريخ السينما المصرية ، عبر خمسة وستين عاما ، ومع استعمال الرأفة ، فإننا قد نعجز عن تحديد ، أو علي الأقل قد لا يتفق الكثيرون علي اختيار ، وتحديد أسماء مئة وخمسين فيلما ، من بين ما يقرب من ثلاثة ألاف فيلم مصري ، تم عرضها من عام ١٩٢٣ و حتى الآن (١٩٩٢) "([٢]).

---

[١] – تاريخ السينما في الوطن العربي ، جان ألكسان ، ص٢٩٨ .

[٢] – سينما وسياسة ، علي أبو شادي ، ص٩٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خاتمة

النتائج والتوصيات

واقع الدراما العربية

الفن – بعمومه – يقوم علي الوعي ، وإذا فسد الوعي ، فإن الحقيقة ستفسد ، وستصبح الأخلاق والمثل مجرد قلاع في الهواء ، وستصبح النظم السياسية والاقتصادية مثل بيت العنكبوت ، وحتى الجسم والصحة العامة لن تكون بمنأى عن الفساد . " فالفن الرديء وفساد الوعي هما الأصل الحقيقي لكل بلاء (Radix Moaourm) "([1]). ومن هنا يجب أن يجري تقيمنا لأي عمل فني مهما كان جنسه لأن " الأعمال الفنية الجادة لا بد أن تشف عن معناها الحيوي مهما كان موضوعها ، ولابد أن يكون مصدر هذا المعني الحيوي هو الإحكام الفني لا شيء سواه .. ونعتقد أن الصدق الفني ، وأصالة التصوير كفيلان بأن يكسبا العمل الفني متى أجيد بناؤه قيمته الفنية ، والإنسانية في وقت معا "([2]).

وقد حاول البحث – عبر فصوله الستة ومباحثه المتعددة – سبر أغوار الدراما بوجه عام ؟ وماهية دراما السينما والتلفزيون ؟ وبحث طبيعة الفنون المرئية . فوجد أننا لن نكون قادرين علي الإجابة عن ذلك السؤال من جديد ، ما لم يتم تطوير نص معرفي ، ونص خاص بالنظرية ، لتكوين مفهوم عام هو في الوقت الحالي مجرد مصطلح أجوف . والسؤال أيضا ما هو العمل المطلوب انجازه في المجال ؟ وكيفية بناء الفيلم ، وهل يبنى كلغة ؟ كما تطرق بالشرح المفصل إلي : كيفية استخدام الدراما المرئية (سينما و تلفزيون) التقنية والأسلوب لتحقيق أهداف جمالية . وكيف ترتبط هذه الأنساق الجمالية بالسياق الأيديولوجي والتاريخي .

كما عني بالشكل العام ، والأسس الخاصة التي يبني عليها العمل الفني بصورة عامة . وبصورة استعراضية أفقية أكثر منها رأسية ، دون التعمق فيها بصورة موسعة . وتبقى الكثير من القضايا التي تم تضمينها بحاجة إلي التعمق أكثر والتوضيح ، وهذه تبقى قضايا صعبة بحاجة إلى دراسة نقدية أكثر تخصصية .

---

[1] – مبادئ الفن ، روبين جورج كولنجوود ، ص٢٨٧ .

[2] – في النقد المسرحي ، محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة (بدون تاريخ) ص٦٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما لاحظ الباحث أن فن السينما والتلفزيون هو فن موقف ، وهو فن الأسلوب المتعلق بإيماءة ، وأنه يتعلق بالإجابة عن (كيف ؟) أكثر من تعلقه بالإجابة عن (لماذا ؟) .

وأن الفيلم منتج خاص ، يُصنع داخل نظام محدد للعلاقات الاقتصادية ، ويتطلب عملا لإنتاجه ، وهو ظرف يخضع له حتى صناع الأفلام المستقلين ، وتخضع له (السينما الجديدة ، والتلفزيون) – وأيضا – وهو يحشد عددا من العمال لهذا الغرض ، ويصبح العمل سلعة ، ويمتلك قيمة تبادلية ، تتحقق بوساطة بيع التذاكر ، وعقود العرض الحصري أو العام ، وتحكمها قوانين السوق ، ومن جانب أخر ، ونتيجة كونه منتجا ماديا للنظام ، فهو أيضا منتج أيديولوجي يخدم مصالحه .

وأنه لا يستطيع أي صانع أفلام – اعتمادا علي جهوده الفردية – أن يغير العلاقات الاقتصادية التي تحكم تصنيع ، و توزيع أفلامه . حتى صناع الفيلم الذين وصفوا بأنهم (ثوريون) علي مستوى الرسالة والشكل ؛ لا يستطيعون إحداث أي تغيير جذري ، أو سريع في النظام الاقتصادي ، نعم ، يمكنهم أن يشوهوه ، يحرفوه ، لكنهم لا يستطيعون إبطال تأثيره ، أو إفساد بنيته عل نحو خطير .

أن وجود سينما قوية لا يمكن تصوره دون إجراء الممارسة الثابتة ، والمنهجية الناضجة ، للتدريب والبحث والتجريب . و هو ما يعني أيضا توريط صانع الفيلم المستجد في أن يجرب حظه مع المجهول ، وإمكانية اكتشاف ، واختراع أشكال وبنيات سينمائية تخدم رؤية أكثر عمقا لواقعنا ، وتكمن في القدرة علي أن يضع صانع الفيلم نفسه خارج حدود المألوف ، ليشق طريقا له وسط الأخطار الدائمة .

كما أن المباشرة والتطرف في التعبير ، ما لم يكونا محكومين برؤية ذاتية عميقة التفكير ، فقد تؤدي إلي حشو الدماغ فحسب . لكنهما في سياقهما يشكلان دليلا حيا علي شجاعة ، ووضوح فكر صانع أفلام ينقل همومه بكثافة شعرية . لذلك فإن الباحث في واقع الدراما المرئية العربية ، يجد نفسه أمام مهمة صعبة إذا أراد أن يقيم هذا الواقع من خلال السمات ، أو الملامح المشتركة للإنتاج السينمائي والتلفزيوني في العالم العربي ، حيث أن ما يتم إنتاجه هو انعكاس للواقع السياسي والاجتماعي المتباين – بنسب مختلفة – في العالم العربي ، ولكن يمكن أن نلخص أهم هذه المشكلات والملاحظات فيما يلي :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أن الدراما العربية المرئية (السينما والتلفزيون) قد بدأت بمحاولات فردية لأناس بهرتهم صناعة الفن الجديد ، وقد بدأت من منطق جاد ، وبنوع من الالتزام الإنساني والأخلاقي ، وتحاول أن تطرح بعضا من مفاهيم الصراع الاجتماعي ، ومعاناة الإنسان العربي . إلا أن هذه الانطلاقة المبشرة لم تستمر ؛ حيث تحولت بالأخص في مصر على يد بعض التجار ، وأثرياء الحرب إلى سلعة تجارية ، وتحولت هذه القصص الجادة إلى أفلام استعراضية تحتوى على الكثير من الرقص ، والغناء ، واللهو الفارغ الذي يحول أنظار الجمهور عن قضيته الأساسية في وجود الاستعمار ، وأزمات المجتمع الاقتصادية . وصارت تناقش قضايا تافهة مثل الشاب الفقير الذي يحب بنت الباشا .. وغيرها من المواضيع التي تكرس لمفاهيم الرضا بالواقع ، والتسليم به عن طريق (الرضا بالمقسوم) ، وأصبحت السينما بعيدة عن هموم الناس وقضاياهم .

ورغم محاولات المؤسسة العامة للسينما لتصحيح المسار إلا أنها لم تنجح في ذلك وعادت السينما إلى المتاجرة . والتهم القطاع الخاص القطاع العام الجاد والملتزم . ولكن في سوريا ولبنان لم يستطع القطاع الخاص أن يتغلب على القطاع العام . وفى العراق انتهى نهائيا . إلا أن تأثير السينما المصرية على العالم العربي بسبب غزوها للسوق العربية – لأنها الأكثر إنتاجا – قد أفسد ذوق المشاهد العربي لفترة طويلة . ولكن مع قيام مؤسسات السينما في بعض الدول العربية ، مثل : الجزائر وسوريا والعراق وكذلك في فلسطين . وعودة الكثير من الشبان الذين درسوا السينما في الخارج ؛ بدأ نوع من التباين مع الاتجاه السائد في السينما العربية ، وصار هناك اتجاه المتاجرة إلى أبعد حد ، واتجاه الجدية الخالصة ؛ إلا أن الاتجاه الجدي بقى قليلاً ، وانحصر في أغلبه في جمهور النخب ، وهو جمهور قليل مقارنة بجمهور التيار العام ، أو المتفرجين التلقائيين ، والذين ساهم التلفزيون في زيادة عددهم ، وهم جمهور عاطفي وسطحي يبكى مع الميلودراما ، ويطلق الضحكات الجوفاء مع القفشات الكوميدية المبتذلة ، ويتعاطف مع قصص الحب السطحية .

بعد نكسة عام ١٩٦٧ ، برز تيار السينما الشابة ، وبدأت تظهر أفلام ترفض هذا الواقع القائم ، وإن كانت أفلامهم تشق طريقها إلى الجمهور بصعوبة ؛ إلا أن هذا الجيل من الشباب بدأ يرسخ مع مطلع السبعينات هوية سينمائية جديدة ، تخاطب إنسان العصر بلغة تحترم عقله ، وبدأت حركات شابة في كل من مصر وسوريا والجزائر في تشكيل جماعات للسينما ترفض هذا الواقع بصورة عملية ، وتحاول أن تغير مما هو قائم فظهرت

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أفلام في الجزائر تمجد الثورة ، وتسرد بطولات حرب التحرير ، وفي سوريا ظهرت أفلام تتحدث عن القضية الفلسطينية بالأخص ، وفى مصر ظهرت الكثير من الأفلام التي صارت تنفذ إلى عمق المجتمع ، وتناقش قضاياه وأوضاعه السياسية ؛ إلا أن حجم ما أنتج ، وما ينتج من قبل هذه التيارات لا يوازى (١ إلى ١٠٠) مما ينتج على المستوى التجاري .

لأننا نعلم أن السينما لا يصنعها فرد ، ولأنها صناعة تحكمها قوانين السوق ، فإن هذه المحاولات ستظل محاولات قاصرة ؛ ما لم تجد من يدعمها على المستوى الرسمي ، أو المؤسسات ، ولن تستطيع أن تقف في وجه الطوفان المرعب من الأفلام التجارية التي أصبحت سلعة عالمية تخضع للمساومة ، ومنطق العرض والطلب . وهذا يتطلب محاولة إيجاد جسم عربي موحد يدعم هذا التيار الجاد والهادف ، ويترجم الأقوال إلى أفعال ، ويضم سينمائيين ونقاد ورجال أعمال .

- ومن الملاحظ أن الدراما التلفزيونية تشهد رواجا كبيرا في العالم العربي ، أثر في الوقت نفسه علي الإنتاج السينمائي ، ولا ندري هل سيكون مستقبل التلفزيون أكبر من السينما ؟ لكن مهما كان الأمر فإن على الدراما العربية بكل أنواعها : أن تمثل حقيقة متفرجيها بأحلامهم وآلامهم وآمالهم ، وعلي موضوعاتها أن تكون من واقع حياتهم . وألا يتم تغليف ما ينتج منها بزيف الإتيكيت والتقليد . " إننا كشعب عربي لنا سماتنا المميزة ، ورؤانا الخاصة عن هذا الوجود ، لغتنا ، وهمومنا ، فكيف يمكن أن ينجح (فننا الدرامي) المعاصر وقوامه غير كل هذه الأساسات .. فنخاطب الناس علي قدر عقولهم ، باللغة التي يفهمونها ، وبالطريقة التي نشأوا عليها ، بتقاليد فرجتهم الحقيقية ، التي تنبع من روح شخصيتنا العربية ، لا المتفرج منها .. لنرفع غطاء الزيف عن فننا العربي ، ولندرك أن لنا طبيعة مختلفة عن طبيعة غيرنا من الشعوب . كفانا مسخا وزيفاً لأنفسنا ، ولخصائص عروبتنا ولتقاليدنا الإسلامية "([1]).

- عدم مقدرة الإنتاج العربي مواجهة الاكتساح المهول للأفلام الأجنبية ، أو طرح بدائل له ، وضعف تسويق الفيلم العربي حتى بين الأقطار العربية ذاتها ، وإن كان الفيلم المصري هو الذي يشذ عن هذه القاعدة ، وحتى أننا نجد مصر نفسها ليس من السهل أن

[1] – المسرحية العربية (الحقيقة التاريخية ، والزيف الفني) ، عصام الدين أبو العلا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص١٣١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تسمح لأي فلم عربي عدا المصري أن يعرض في دور العرض المصرية ، أو حتى في التلفزيون المصري ، وهذا أيضا ينطبق على الدراما التلفزيونية ، وذلك باستثناء العروض التي تشارك في المهرجانات .

- غياب اللغة العربية المشتركة ، حيث أن كل قطر عربي ينتج أعماله بلهجته الدارجة ، مما يصعب فهمها في بقية الأقطار ، فان اليوم لا تستطيع أي سينما عربية ، أو تلفزيون عربي أن يعرض الأفلام ، أو المسلسلات المنتجة في المغرب العربي ؛ لصعوبة فهم لهجات دول المغرب العربي في بقية الأقطار العربية ، واختلاطها باللغة الفرنسية ، وبالأخص في الجزائر والمغرب . وان كانت الفرصة أكبر أمام الأعمال المصرية ، ويليها السورية لقربها من المواطن العربي ، وتعوده عليها .

- سيادة العقلية الإدارية البيروقراطية داخل أغلب المؤسسات التي تتولى جهة متابعة الإنتاج السينمائي والتلفزيوني في العالم العربي ، وصدامها مع ما يحاول أن يقدمه جيل الشبان الجدد ، والصدام بالأجهزة الرقابية التي تتمسك بالموروث النمطي ، وبالأخص مع الأفلام التي تحتوى على مدلولات سياسية ، وإن كان اليوم بدأت الكثير من الأعمال تنجح في طرح القضايا العامة ، وبعض الانتقادات السياسية ماعدا المس برأس النظام .

- حاجة الساحة العربية إلى المزيد من الكوادر والإمكانيات الفنية ، ذات البعد العالمي حيث إننا لم نجد إلا العدد القليل – والذي يعد على الأصابع – من المخرجين والفنانين العرب الذين تجاوزوا إطار المحلية ، ليصلوا إلى مصاف العالمية مثل المخرج المبدع (مصطفى العقاد) صاحب فيلم (الرسالة ، وعمر المختار) ، ويوسف شاهين وممثلين من مصاف عمر الشريف .

وفي ثنايا البحث والدراسة وجد الباحث أن :

- الدراما المرئية (سينما وتلفزيون) مسجل آلي للأحداث ، ومفسر يتحيز للأحداث ذاتها ، ولذلك فإنها تتذبذب بين قطبي الواقعية الموضوعية ، والرؤية الذاتية . فأغلب الأفلام قبل عام ١٩٤٠ كانت تعكس هذه الواقعية الموضوعية في إخراجها.ولكن بالتوازي كان هناك نزعة ذاتية تستخدم السينما ، لتحوير الواقع كي يتلاءم مع مخيلة المبدع .

- الدراما تحل محل الإعلام ، فالإعلام الدرامي يتقبله الناس بكافة شرائحهم ، ومستوياتهم .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أن إنتاج الدراما (بكل أشكالها) : هو فن جماعي يضم فريق عمل كبير يخضع لتوجيه المخرج . لكنه يخضع لسيطرة مطلقة يفرضها صانعو الأفلام (شركات الإنتاج) علي الوسيط ، ويفرضون على الإطار ما يريدونه بالضبط . ومهمة صانع الفيلم قد تكون أصعب من مهمة الكاتب ، فصانع الفيلم يتوجه إلي أحاسيس مشاهديه مباشرة دون عمل شيفرات ، وهو الأمر الذي يتعذر اجتنابه في اللغة المكتوبة .

- وأن المهمة الأساسية الآن ، والتي يجب أن يضطلع بها الجميع : " هي إبداع الصورة السينمائية غير الملتبسة ، وكشف اللغة السينمائية ، وبكلمات أخرى : انجاز الإحكام في تأثير التعبير السينمائي علي المشاهد ، وخلق لغة اللقطة السينمائية ، والقواعد الخاصة بالمونتاج "([1]).

- وعلي مستوى الإخراج والمخرجين ، فقد لاحظ الباحث أن المخرج هو العنصر الأساسي ، والأكثر أهمية في صنع الفيلم ، وأن أفضل المخرجين يصنعون أفضل الأفلام ، وأن المخرجين يجب أن يُكتشفوا من خلال أفلامهم . وأن الديكور والموقع ، وملائمة المكان للأداء والموضوع ، يشكل أهمية كبرى في نجاح الفيلم ، ولكن هناك عدد قليل من المخرجين ، ممن لديهم التقدير المناسب لمثل هذه القدرة لإيجاد الديكور والموقع.

- وأن كل القواعد والمناهج والملاحظات التي تم التطرق لها في ثنايا البحث ، ما هي إلا نموذج ، أو إطار عام يساعد في تنظيم العمل الفني ، ولا يصنعه . ولا تعتبر هي القول الفصل لأنها في تغير وتطور مستمر ، ولأنها تخضع لوجهات النظر أكثر مما تخضع للمفهوم العلمي الصرف .

- وقد وجد الباحث أن السؤال الأصعب كان هو : كيف يمكن للناقد أن يحدد ما إذا كان هذا الفيلم ، أو هذا العمل جيدا ، أو رديئا ؟ . في البداية كان الأمر صعبا ، و لكن مع تقدم السينما ، وزيادة صناعة الأفلام صار من الممكن فرض معايير نسبية يمكن من خلالها الحكم على العمل وقد أفرد الباحث فصلا كاملا حول النظرة الكلية للعمل وآليات تقويمه والنظر فيه . وقد وجد الباحث : أن (د.و.جريفيث) كان أول صانع أفلام كبير ، لأنه كان أول المبدعين . وأن من بعد جريفيث أصبح النقد أكثر ثراء ، وأن مولد أمة لجريفتث كان أول تعريف للفيلم الروائي .

---

[1] – أفلاك ومناهج ، بيل نيكولز ، ص٤٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لذلك فإن الباحث يقترح :

- أنه يجب عدم حصر الدراما العربية باللغة العربية فقط ، ووجوب ترجمتها إلي لغات أخرى .

- البحث عن وسائل لإيجاد تمويل ضخم عبر تعاون عربي مشترك ، لإنتاج أعمال ذات مستوى عالٍ في ظل التنافس القائم بين المحطات العالمية . ويجب أن يؤسس نظام لهذا التعاون عبر المؤسسات المنتجة ، لتنظيم عملية الإنتاج والتعاون . فالإبداع لا يمكن أن ينتج بعيدا عن السياسة والاقتصاد .

- وقد خلص البحث إلى أن : ربط الفن بالواقع جعله عرضة للاعتبارات التجارية ، وعملت قوى اقتصادية مالت إلي إفساده و تشويه ما هو سياسي منه . وصار الفيلم عند الكثيرين هو سلعة وحرفة ، وقوة اجتماعية ، والقليلون هم من نظروا إليه باعتباره فنا إنسانيا راقيا مميزا ، ومحركا للمشاعر النبيلة ، وعاملا مهما في بناء المجتمع ؛ عبر تصوير الحقيقة دون خداع أو تشويه ، وبرؤية جميلة مؤثرة . وكانت هوليوود هي رمز العقلية التجارية ،والاستبداد والفاشية المستمرة ، والمادية الرخيصة والتفسخ .

- وأن زماننا ليس زمان الفروض النظرية ، وليس بالأحرى زمن الأطروحات ، إنه زمن أعمال قيد الإنجاز ، أعمال غير مصقولة ، وغير منظمة ، وعنيفة ، مصنوعة بآلة التصوير في يد ، و(بحجر) في يد أخرى .

- وهذه الأفكار المطلوبة لنظرية السينما ، والنقد السينمائي ؛ لن تنشأ إلا من خلال الإزالة والتجريب ، والعمل على ترسيخ مفهوم السينما الثالثة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نحو دراما مرئية جديدة

لا زالت سينما العالم الثالث – والعالم العربي على وجه الخصوص – مغيبة ولا حضور لها على الساحة الدولية ، اللهم إلا من بعض الأفلام التي قد تشارك في المهرجانات الدولية هنا أو هناك . فلا زال العالم لا يعرف عن العالم الثالث ، أو عن عالمنا العربي شيئا من حيث التواريخ القومية ، أو النضال الجاري من أجل التحرر ، وحتى الأفلام التي يقدر لها الوصول للعرض أمام جمهور غير عربي ؛ هي أفلام صنعت بالمقاس لإرضاء الغرب ، وتملقه . ولا تعبر عن روح الشعوب وثقافتها الحقيقية . بل إن النقد السينمائي الغربي لم يتطرق إلى الأعمال المنتجة في العالم الثالث ، أو العربي ، اللهم إلا بعض الإشارات هنا أو هناك – في بعض الدوريات أو المجلات أو الكراسات السينمائية – والتي تصاحب عرض عمل ما في بعض المهرجانات ، أو بعض الأعمال المثيرة للجدل ، لكنها في كل الأحوال لا تتعدى كونها مجرد إشارات عابرة .

وهذا الوضع دفع ببعض المخرجين – من العالم الثالث – إلى محاولة معارضة الوضع القائم والهيمنة الهوليوودية ، ومحاولة الدعوة إلى سينما ثالثة تعارض هوليوود ، والإمبريالية الثقافية السائدة في نموذج السينما الهوليوودية ، أو السينما الثانية : وهي التي لا تنتج في هوليوود ، ولكنها سينما مقيدة بسياق الاستعمار الجديد . ومن بين هؤلاء المخرجين الأرجنتيني (فيرناندو سولاناس واوكتافيو جيتينو) واللذين أخرجا معا فيلم (ساعة الجحيم) ، وقد دعوا صراحة إلى تبني سينما ثالثة وهي : " من حيث الجوهر ، هي سينما دورها أشبه بدور حرب العصابات (Cinema A guerilla) "([1]).

ولكن علينا أن نقر جميعا أنه : ليس من السهل – وفق الواقع الحالي الذي تعيشه الدراما المرئية بأنواعها (سينما وتلفزيون) – أن يستطيع أحد من أصحاب الرؤى الإبداعية ؛ أن ينجح في إزالة الطابع الاستعماري عن الفيلم ، أو تحدى النظم القائمة بفعالية ، سواء في البلاد الخاضعة ، أو حتى في تلك البلاد المسيطرة (سياسيا وثقافيا واقتصاديا) . ولكي يستطيع أصحاب الرؤى الجادة ، والساعون لخلق سينما جديدة ، الخروج بالدراما من دائرة الإضحاك والتسلية ، واعتبار كون الفيلم أو المسلسل سلطة استهلاكية ، ليصبح محاولة للإبداع لمواجهة الطابع الاستعماري ، والظلم الاجتماعي القائم ، والتحرر من التبعية ، ومواجهة سينما التعمية ، أو سينما القيمة الفائضة ، والتي تخدم فقط المطالب الأيدلوجية ، والاقتصادية لملاك صناعة

[1] – أفلام ومناهج (نصوص نقدية ونظرية مختارة) ، تحرير بيل نيكولز ، ص٩٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السينما ، وسادة السوق السينمائي العالمي ، والمتمركز غالبيتهم في الولايات المتحدة ، لتصبح سينما تناصر الشعوب المقهورة ، وتتبني قضايا المظلومين . ولكن للوصول إلى هذا المفهوم ، ووضع الفكرة في سياقها فلابد من الإجابة علي مجموعة من الأسئلة ، لتوضيح الأمر وهي :

- هل بالإمكان مجابهة الوضع القائم من سيطرة رأس المال الممالئ للسيطرة الاستعمارية ، والتفرد الأمريكي في سوق الإنتاج السينمائي العالمي ؟

- وكيف يمكن أن يتم فهم مشكلة إنتاج أفلام تحررية ، في حين نرى ما تصل إليه أفلام المرحلة الراهنة من عناصر الإبهار ، والتكلفات التي تتعدى مئات الملايين ؟

- ثم كيف يمكن التعامل مع قنوات العرض والتوزيع ، والتي تسيطر عليها رؤوس الأموال التجارية ، والشركات متعددة الجنسيات ؟

- الاهم هو كيف نضمن استمرار العمل ؟ والوصول باستمرار إلى الجمهور العريض ؟

- وكيف يمكن التعامل مع النظم الرقابية ومواجهتها ، أو هزيمتها ؟

وغيرها العشرات من الأسئلة التي يمكن أن تطرح في هذا المجال ، لنعلم أن المسألة ليست مجرد أمنية ورغبة ؛ بل هي مهمة صعبة ، وحرب ضروس ؛ علي المؤمنين بها أن يخوضوها بقناعة وإيمان . ويتطلب موقفا ثوريا جديدا من جانب صانعي الأفلام في العالم .

- ويبقى السؤال قائما هل يمكن أن توجد دراما (سينمائية وتلفزيونية) نضالية ؟

إننا بحاجة أولا وقبل كل شيء إلى وعي نضالي شمولي ، وثقافة دافعة نحو التحرر من الدوران في فلك الفكر الاستعماري ، والمفاهيم الاستعبادية ، وأن نبدأ بتطوير مسرح ثوري ، وفن عمارة ثوري ، وعلم نفس ثوري ، وسينما ثورية ، وتطوير ثقافة خاصة بنا نحن ، ومن أجلنا نحن ، بالاعتماد علي ذواتنا لا بالارتباط بالآخر.

ولكي تكون هذه المجالات فعالة ؛ لابد من إدراك الأولويات في كل مرحلة . والتقوية النوعية لكل تخصص وميدان تخضع لأولويات جماعية ، وخلق حالة من الوعي والثقافة لدي الجمهور ، ومحاولة خلق صف طليعي ينهض بأعباء التنوير ، والبدء بإضرام نيران التصدي والتغيير ، ومحاولة كسب الطبقات الوسطى ، ودمجها في فعاليات النضال ؛ لأنها دوما في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أغلب المجتمعات هي الطبقة الأكثر تقبلاً لثقافة المستعمر الجديد ، وذلك لطبيعة ظرفها الاجتماعي المتأرجح بين الطبقتين الاجتماعيتين .

تعتبر السينما عرضا سحريا يعرض في قاعة ضخمة ، ويستغرق زمنا محددا يولد ويموت علي الشاشة ، وهذه العروض تخدم بالدرجة الأولى المصالح التجارية لشركات الإنتاج ، وهي تعتبر استمرارا للفن البرجوازي الذي يصبح فيه المشاهد سلبياً ، ومستهلكاً فقط ، ولا يملك القدرة علي فهم التاريخ ، فهو مسموح له فقط أن يقرأ التاريخ ، ويتأمله ، ويصغي إليه ، و يخضع له ، لا أن يفهمه ويشارك في صناعته . والإنسان فيها ما هو إلا مستهلك للإيديولوجية لا صانع لها ، كما يخطط له صانعو السينما ، مستعينين بخبراء ومحللين وفسيولوجيين ، وسيكولوجيين بارعين ، ومتخصصين في أحلام وإحباطات الجماهير . والجميع يهدف إلى بيع العمل الفني (فيلم أو مسلسل) ، أو بيع الواقع كما تراه هذه الشركات ، والتي هي جزء من تركيبة النظام الحاكم ، ومحاولة فصل المثقفين والفنانين عن واقعهم .

فالسينما القائمة تقدم للناس الأحلام على أنها واقع ؛ بل وتستغل تأثير السينما لإقناع المشاهد أن ما يشاهده هو حقيقة ، وأكثر واقعية من الواقع ، وتحاول أن تكرس ذلك من خلال كل الأدوات المستخدمة ، من أداء تمثيلي ، وديكورات ، وملابس ، ومجوهرات الممثلين والممثلات ، وماكياجهم ، والعناية بمظهرهم الأكثر فخامة من الحياة . رغم زعمها أن السينما هي انعكاس للواقع ، وعلى الرغم من ذلك فإنها تستغل عواطف المتفرج بخبث ، وتعمل على إغرائه للمشاركة في الأحلام والفنتازيات التي يروجها المجتمع الرأسمالي المسيطر . والذي يحاول استخدام الجمال التكويني داخل المشاهد السينمائية لتهدئتنا ، والإبقاء علينا داخل أوضاعنا الاجتماعية . ولذلك على صناع الفن المقاوم أن يحاولوا تحسين هذا السلاح ، واستخدامه لتبسيط الجمال ، وإظهار كيف أن الطبقات الحاكمة ، وشركات الإنتاج تستخدمه ضدنا . والعمل على إيجاد صيغ سينمائية لا تتلاعب بعواطف المشاهد ، أو وعيه ؛ بل تمده بأدوات التحليل التي تعينه على التعامل مع تعقيدات الحاضر .

قد حاولت العديد من الأنماط السينمائية أن تواجه هذا النمط الاستبدادي السائد ، فرأينا ظهور ما يسمى (السينما المؤلف) ، و(السينما التغيير) ، و(الغموض الجديد) ، والسينما الجديدة ، وهذا التبديل كان خطوة إلي الأمام علي طريق خلق سينما ثانية ، يهدف فيها صانع الفيلم ؛ أن يكون حرا في التعبير عن نفسه ، وبلغته الخاصة ، محاولا مواجهة الطابع الاستعماري الثقافي ، ولكن هذه الأنماط لم تستطع إلي الآن تجاوز هذا الحد المسموح به من

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النظام ، ولم تستطع إلى الآن تجاوز هذا الحد ، وظل أصحابها كما يقول (جودار) مصطادين داخل الحصن .

لذلك وللوصول إلى دراما جديدة (سينما ثالثة جديدة) ، فلا بد من أصحاب النمط الجديد ؛ إلي أن يسعوا إلي صناعة أفلام بعيدة عن احتياجات النظام ، ولا يستطيع هذا النظام استيعابها . أو صنع أفلام تحارب هذا النظام بصورة علنية وصريحة ، لجذب الجماهير وجمعهم ، ولإيصال محتوى أيديولوجي جديد ، يساهم في توعيتهم لا في تدجينهم ، وإعادة إحياء الطبقات المثقفة ، و إيقاظها من غيبوبتها التي وقعت فيها ، بسبب الشعاراتية ، والأفكار الاستلابية التي فصلتهم عن واقعهم ومجتمعهم ، ليعودوا من جديد للالتحام بالجماهير .

وقد يساهم التقدم الحاصل اليوم في تقنيات الإنتاج ، وانخفاض التكليفات المادية للإنتاج ، وإمكانية الحصول علي الأجهزة الخاصة بالتصوير والصوت بأسعار زهيدة – إلى حد ما – في تسهيل عملية الإنتاج ، والخروج من عبودية شركات الإنتاج ، وجهات التمويل ، ويساعد في صناعة سينما تحررية – إلى حد كبير – بوجود فنانين مبدعين و متميزين ، وإنتاج سينما ثورية ، وإنهاء سينما الفانتازيا والأطياف . وخلق لغة سينمائية جديدة ، تنشأ من رؤية نضالية تسعى إلي التغيير والمواجهة ، وتوضيح الحقيقة ، وتكون قادرة على التأثير باستخدام معايير جمالية ، ومنفتحة باتجاه ما تتطلع إليه الجماهير من أفكار ، وتقدم لهم الأفضل ، وتحترم عقولهم وذواتهم .

وهذه حرب يمكن وصفها – بالنظر إلي الواقع القائم – بأنها حرب عصابات ؛ سلاحنا فيها هو آلة التصوير .. حرب عصابات يجب أن تحكمها مجموعة من المعايير الانضباطية في أساليب العمل والأمن ، والعمل في بنية جماعية ، تتوحد وتتكامل فيما بينها ، وتعاضد بعضها البعض ، وتعمل على حشد وتوجه القدرات ، وتحافظ علي الاستمرارية والتماسك ؛ لكي تستطيع الصمود أمام هجوم الأنظمة السائدة . وأن يتقن صانعو هذه الأعمال كيفية استخدام التقنيات المتعددة ، وآليات الإنتاج ، وأدق تفاصيله التي تخدم حرفتهم . وان يتسلحوا بالحكمة والإرادة للتغلب علي مواطن الضعف ، وعدم الاستكانة للراحة والعادات القديمة ، وأن يحافظوا علي العمل بصمت أثناء عملية الإنتاج ؛ حتى يتجنبوا التشويش والتعويق.

كما يجب أن يحرص صانعو الأعمال النضالية ؛ علي التواصل مع جماعات أخرى مناصرة في بلدان أخرى ، والتعاون والتكامل معها ، وخلق جو من التنسيق لتوسيع مساحة الإنتاج والتسويق ، وكذلك محاولة التواصل بالتنظيمات السياسية ، والطلابية ، والعمالية ..

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وغيرها ، لتساهم كذلك معهم في عمليات التوزيع والانتشار ، وعدم الاعتماد علي نظام التوزيع المركزي .

ولابد أن تكون السينما النضالية (Militant Cinema) ، قادرة علي استخلاص إمكانيات جديدة ومتطورة ، تلتف من خلالها علي النظم الإنتاجية القائمة ، والمرتبطة بالهيمنة الامبريالية ، واحتكار رأس المال . وأن تسعى للكشف عن طرق جديدة ومبتكرة في أشكال الاتصال ، والتفاعل مع أمور العالم الخارجي ، وأن تسعى دوما لتوفير ثلاثة عوامل مهمة لتهيئة ظروف إنتاج مناسبة لسينما نضالية فعالة منها :

١. إنتاج أعمال مميزة مؤثرة ومهمة في توصيل الأفكار الجديدة .

٢. البحث عن الشركاء ، والمتفهمين ، والمناصرين ، والتواصل معهم .

٣. إيجاد المكان الحر للانطلاق بالأفكار ، والتعبير عنها .

والبحث إذ يطلق هذه المبادرة للبحث عن سبل إنتاج دراما جديدة ، أو سينما ثالثة ، لا يعتبرها مبادرة جديدة ، فقد سعى الكثير من المخرجين والعاملين في المجال إلى طرح أفكار مقاربة لذلك ، من أمثال : (جان لوك جودار) ، والأرجنتيني (سولاناس ، وجيتنو) – كما سبق ذكره – وغيرهم . ولكنها محاولة لإعادة فتح الحوار حول هذا الخيار المهم في عالم السينما ، لمحاولة مواجهة العبثية والاستلاب القائمة ، وخاصة في عالمنا العربي الذي يحتاج إلى صحوة ، للبحث عن محاولات الانفلات من عجلة الفكر الاستعماري ، الذي لا يزال يسيطر في أغلب نواحي حياته . والفيلم مجال خصب لهذه الحرب الدائرة ، ومجال مهم في التأثير ؛ لذلك لا بد من التوجه من خلاله لعلنا نستطيع أن نفعل شيئاً .

إن ما يحدث في عالم الإنتاج أكثر دهاء وشراسة مما نتصور ، ورغم تغير اللافتات و الأقنعة ، ولكن قوى الشر مازالت تنمو وتتكاثر عبر أساليب خادعة ، وأيدي ناعمة لكنها متوحشة . ومن هنا فلا بد لنا من فتح ملف السينما الجادة .. سينما الرفض والاحتجاج والمقاومة ؛ لكي تستطيع السينما أن تؤدي رسالتها ، و تعبر عن ثقافته الجماهير .

والمسألة مرة أخرى ليست سهلة ؛ لما نرى من هيمنة القوى الاقتصادية ، وهيمنة المؤسسات السياسية على كبرى شركات الإنتاج في العالم ، والتي تسعى بكل قواها إلي تكريس مفاهيم التغييب والهيمنة على عقل ووجدان المتفرج ، وتنشيط مظاهر العنف والجنس ، وإلهاب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الغرائز ، ولذلك فإننا – نحن أبناء الأمم المغيبة والمستبعدة – علينا أن نخوض المواجهة ، وأن تختلف نظرتنا للدراما السينمائية والتلفزيونية ، وأن نسعى باتجاه الانفلات من قيود الهيمنة ، والسقوط في الدوامة التجارية ، واختراع القصص الوهمية ، وعدم الانخداع باللاهثين وراء التقليد ، واعتبار أن التبعية لما هو قائم هي الموضة . وأن نكرس لسينما تقول لا " سينما ترفض امتهان حرية و كرامة الإنسان ، وتفضح أساليب القهر والتسلط والإرهاب ، وتقاوم أي عبث بحق الإنسان في حياة عادلة ، وأحلام ممكنة . وبقدر قوة الرفض .. تأتي صلابة المقاومة .. وإشراقه الأمل "([1]). فالفن الجميل مهمته تجديد الروح ، وإحياء المشاعر النبيلة ، وإعادة التوازن ، وشحن الإنسان بالمعرفة والقوة ، والقدرة علي مواصلة المشوار .

الدراما المنشودة التي نسعى إليها هي الدراما التي تخدم النضال ، وتثير الوعي الذاتي ، وتنهض بالجمهور نحو المستقبل . دراما تلقي بالضوء علي المجتمع ، وما يعصف فيه من تناقضات ، وحرب مستعرة بين سارقي اللقمة وبين منتجيها ، و تكون قوامها وبطلها الشعب بآماله و طموحاته و همومه و معاناته . لا دراما الخيال والفنتازيات الضبابية ، ودراما تسهم في حب الوطن ، تقاوم الظلم ، وتحيي تراث الأمة . دراما قوامها الإنسان .

[1] – السينما ما زالت تقول لا ، رءوف توفيق ، مكتبة روز اليوسف ، القاهرة ، يناير ١٩٩٣ ، ص١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المراجع والمصادر

أ :

- آلان ماكدونالد وستيفن ستيكلي وفيليب هوثورن ، مسرح الشارع (الأداء التمثيلي خارج المسارح) ، ترجمة عبد الغني داود وأحمد عبد الفتاح ، مراجعة نسيم مجلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩ .
- إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥.
- أحمد بن محمد الفيومي ، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي ، المكتبة العلمية ، بيروت ، أربعة أجزاء .
- أحمد سالم ، في التعبير السينمائي (الفلموجيا) ، الموسوعة الصغيرة ١٩٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ؛ ١٩٨٦ .
- أحمد عبد الفتاح سلامة ، فن الإعلان الإذاعي ، من الموقع الإلكتروني : http://www.kl28.com/books/showbook.php?bID=28&pNo=8#start
- أحمد كامل مرسي ، عشرون فيلما تسجيليا عن الحياة والفن في مصر ، تعليق صلاح حافظ ، تعقيب مختار السويفي ، ط١ ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ١٩٩٢ .
- أحمد كمال زكي ، دراسات في النقد الأدبي ، دار الأندلس ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط٢ ، بدون تاريخ .
- أديب نايف ذياب ، نظرية الفارابي في الموسيقى ، منشورات وزارة الإعلام في العراق ، بغداد ، ١٩٧٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- أريك بنتلي ، الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٢ ،.
- أسامة فرحات ، المونولوج بين الدراما والشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .
- أ . فوغل ، السينما التدميرية ، ترجمة أمين صالح ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط١ سنة ١٩٩٥ .
- ألن بيز ، لغة الجسد (كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم) ، ترجمة هاني غاوي ، عمان ؛ ط٢ ؛ ١٩٩٢ .
- أمير العمري ، النقد السينمائي في بريطانيا – مقالات ودراسات مترجمة ، مكتبة الإسكندرية ، ٢٠٠٤ .
- أميل حبيبي ، مجلة الجديد ، ندوة الجديد ، مميزات أدب الشعب ، عدد٣ ، سنة ١٩٥٤ .
- أندرو بوكانان ، صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة ، ترجمة أحمد الحضري ، دار القلم ، القاهرة ، (د . ت) .
- أندريه بازان ، ما هي السينما ، ج١ ، مكتبة الأنجلو ، مؤسسة فرانكلين ، ترجمة ريمون فرنسيس ، مراجعة أحمد بدر خان ، القاهرة ، ط ١٩٦٨ .
- أندرية فيلييه ، الممثل الكوميدي ، ترجمة محمد مهدي قناوي ، مراجعة حمادة إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،٢٠٠٣ .
- أوزويل بليكستون ، كيف تكتب السيناريو ، ترجمة أحمد مختار الجمال ، مطبعة مصر بالفجالة ، القاهرة (د . ت) .

ب :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت ، بدون تاريخ .

- بنيلوب هوستون ، مجلة الحياة السينمائية ، عدد ٤ ، تشرين أول ١٩٧٩ ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما . (فصل مترجم من كتاب ، في فصلية ؛ بعنوان سنوات القلق – هوليود ما بعد الحرب الثانية ، عن كتابها السينما المعاصرة ، ترجمة توفيق الأسدي) .

- بهاء الدين الطود ، الأندلس مقيمة في نصوصي الروائية ، لجريدة الزمان بواسطة موقع الجريدة على الإنترنيت ، حوار حسن اليملاحي وعبد الإله المويسي .

- بيتر بروك ، فصلية أقواس ، عدد ٥ ، ربيع ٢٠٠٢ ، المركز الفلسطيني الثقافي ، من محاضرة لبيتر بروك ، بعنوان : هل يأتي اللاشيء من اللاشيء ، ترجمة محمد أبو زيد .

- بيل نيكولز ، أفلام ومناهج (نصوص نقدية ونظرية مختارة) ، ترجمة حسين بيومي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٥ ، (الجزء الأول النقد السياقي ، والجزء الثاني نقد الشكل)

ت :

- تريفور وايتوك ، الاستعارة في لغة السينما ، ترجمة إيمان عبد العزيز ، مراجعة سمير فريد ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ط١ ؛ ٢٠٠٥ .

ج :

- جان ألكسان ، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة ، دمشق المؤسسة العامة للسينما ١٩٩٩ .

- جان ألكسان ، السينما في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ٥١ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مارس ١٩٨٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- جان بول كولين وكاترين دو كليبل ، السينما الإثنوجرافية (سينما الغد) ، ترجمة غراء مهنا ، مراجعة علياء شكري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .
- ج . دادلي أندرو ، نظريات الفيلم الكبرى ، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ؛ ١٩٨٧.
- جهاد عطا نعيسة ، ندوة مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ، الرواية العربية " ممكنات السرد " ، ديسمبر ٢٠٠٤ ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون .
- جوديث ويستون ، توجيه الممثل في السينما والتلفزيون ، ترجمة أحمد الحضري ، سلسلة الكتاب السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٤ .
- جوزيف وهاري فيلدمان ، دينامية الفيلم ، ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

ح :

- حازم شحاتة ، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .
- حسام الخطيب ، النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ؛ ط١ سنة ١٩٩٦ .
- حسن مرعي ، كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية ، رشاد برس للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، سنة ٢٠٠٣ .
- حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة (بين النظرية والتطبيق) للسينما والتلفزيون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، جزءان .
- حسين بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ؛ ١٩٩٠ .
- حسين أبو شنب ، مدخل إلى فن الراديو والتلفزيون ، مكتبة دار المنارة ، غزة ، ط١ ، ١٩٩٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

د :

- دافيد . أ . كوك ، تاريخ السينما الروائية ، ترجمة أحمد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩ .
- دبليو . ايوجين كلينبارو ، وجهات نظر حديثة في تاريخ الفن الغربي ، ترجمة خالد الحمزة . المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ؛ ٢٠٠٢ .
- ديفيد لودج ، الفن الروائي ، ترجمة ماهر البطوطي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ؛ ٢٠٠٢ .

ر :

- رالف ستيفنسون ، وجان دوبري ، السينما فنا، ترجمة خالد حداد ، منشورات وزارة الثقافة ؛ المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ١٩٩٣ .
- رءوف توفيق ، السينما ما زالت تقول لا ، مكتبة روز اليوسف ، القاهرة ، يناير ١٩٩٣ .
- روبين استردج ، مجلة الحياة السينمائية ، العدد ١٧ ، ١٨ ،ربيع / صيف ١٩٨٣ ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، ص٧٥ ، ص٧٦ .(مقال مترجم في فصلية ، كاتب السيناريو الأمريكي روبين استردج يتحدث عن مهنته ، ترجمة حسن . م. يوسف) .
- روبين جورج كولنجوود ، مبادئ الفن ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، مراجعة على أدهم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- روجر . م . بسفيلد ، فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة نهضة مصر (د . ت) .
- رودولف أرينهايم ، فن السينما ، ترجمة عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي ، مراجعة عبد الرحمن الشرقاوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، القاهرة .

ز :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- زياد فايد ، الثورة في السينما المصرية (يوليو ١٩٥٢ – أكتوبر ١٩٧٣) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩ .
- زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

س :

- سمير الجمل ، السيناريو والسينارست في السينما المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .
- ساليه كريستيان ، السيناريو في السينما الفرنسية ، ترجمة دليلة سي العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ .
- سد فيلد ، السيناريو ، ترجمة سامي محمد ، مكتبة مدبولي ، دار المأمون ، بغداد ، ط سنة ١٩٨٩ .
- سعد أبو الرضا ، في الدراما " اللغة والوظيفة نصوص وقضايا" ، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٩ .
- السعيد الدرقي ، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، ط ١٩٨٩ .
- سعيد شيمي ، اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .
- سعيد شيمي ، التصوير السينمائي تحت الماء (رؤية إبداعية لعالم خلاب) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ .
-
- سليم الحلو ، تاريخ الموسيقى الشرقية ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٧٥ .
- سمير فريد ، شكسبير كاتب السينما ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- سمير فريد ، الواقعية الجديدة في السينما المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
- سهير القلماوي ، فن الأدب (المحاكاة) ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ١٩٥٣ .
- سيبازيل بارتيلت ، تأليف التمثيلية التلفزيونية ، ترجمة عزت النصيري ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .

ش :

- شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني) ، سلسلة عالم المعرفة ٢٦٧ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مارس ٢٠٠١ .
- شجاع مسلم العاني ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤ .

ع :

- عادل النادي ، مدخل إلي فن كتابة الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٣ .
- عبد الرحمن منيف ، الكاتب والمنفي، هموم وآفاق الرواية العربية ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٢ ، ط١.
- عبد السلام شحادة ، فن التصوير ، مطابع الهيئة الخيرية ، غزة ، فلسطين ، ١٩٩٨ .
- عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- عبد القادر القط ، الكلمة والصورة ، مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ط ١٩٨٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- عبد المجيد شكري ، الدراما الإذاعية (فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية) ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- عبد المجيد شكري ، الدراما المرئية ، العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٤ .
- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٨ .
- عثمان الحمامصي ، نظرية ستانسلافسكي والنظريات المعارضة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ .
- عدلي رضا ، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون . دار الفكر العربي ، القاهرة .
- عصام الدين أبو العلا ، المسرحية العربية (الحقيقة التاريخية والزيف الفني) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ .
- عصام الدين أبو العلا ، نظرية أرسطوطاليس في الكوميديا ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٣ .
- علي أبو شادي ، سحر السينما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .
- علي أبو شادي ، سينما وسياسة ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا – دمشق ، ط٣ ، ٢٠٠٢ .
- على بن الحسين بن على السعودي ، مروج الذهب ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٧٢ ، مجلد (٢,١) .
- عماد نداف ومحمد نداف ، الدراما التلفزيونية "التجربة السورية نموذجاً من السيناريو إلي الإخراج ط١٩٩٤ ، دار الطليعة الجديدة ، سوريا دمشق .

ف :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- فاضل الأسود ، السرد السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة١ ، ١٩٩٩.

- فايز قزق ، مسرح ميرخولد وبريخت ، مراجعة وتقديم نديم معلا ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٩٧ .

- فرانك . م . هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة دريني خشبة وآخرون ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

- فريد أمعصنشور ، النقد المغربي والمناهج العلمية المعاصرة : من الاستقدام إلى الاستخدام محاولة لقراءة " دينامية النص " لمحمد مفتاح ، موقع الندوة العربية الالكتروني .

ك :

- كرم شلبي ، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج ، مكتبة التراث الإسلامي ، بدون تاريخ .

- كمال غنيم ، المسرح الفلسطيني ، دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي ، دار الحرم ، ط١ ، سنة٢٠٠٣ .

- كونستانتين ستانيسلافسكي ، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية ، ترجمة شريف شاكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

ل :

- لاجوس إيجري ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، (د . ت) .

- لويس مليكة ، الديكور المسرحي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- لويس هيرمان ، الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون ، ترجمة مصطفى محرم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .

م :

- مارافين شبارد لوشكي ، كل شيء عن التمثيل الصامت (فهم وأداء الصمت المعبر) ، ترجمة وتقديم سامي صلاح ، المشروع القومي للترجمة العدد٣٣٠ ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .

- مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، أغسطس ١٩٦٤ .

- ماري تريز عبد المسيح ، التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢ .

- مجموعه من الدراسات والمقالات المترجمة ، النقد السينمائي في بريطانيا ، ترجمة أمير العمري ، مكتبة الإسكندرية ، ٢٠٠٤ .

- مجموعة من المؤلفين ، فنون السينما ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ط٢٠٠١ .

- محمد إبراهيم مبروك وآخرون ، ابن رشد وفيلم المصير ويوسف شاهين وفيلم الآخر وعولمة الحرب ضد الإسلاميين ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط ١٩٩٩.

- محمد أيوب ، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة ، دار سندباد للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ؛ ٢٠٠١ .

- محمد أيوب ، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة ، إتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، ط١ ؛ ١٩٩٧ .

- محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، ترتيب محمود خاطر ، دار الفكر ، بيروت .

- المعجم المفصل في الأدب ، محمد التونجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- محمد حسين الأعرجي ، فن التمثيل عند العرب ، دار المدى لثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، طبعة خاصة ، ٢٠٠٢ .
- محمود سامي عطا الله ، السينما وفنون التلفزيون ، ط١ ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩٧ .
- محمد صلاح الدين ، الدين والعقيدة في السينما المصرية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط١ ؛ سنة ١٩٩٨.
- محمد صلاح الدين، السينما والسلطة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- محمد عادل مهدي ، فن تعليم وضبط التصوير بكاميرا الفيديو ، كتبة ابن سينا للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٥ .
- محمد عزام ، فضاء النص الروائي ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط١ ؛ ١٩٩٦ .
- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي ، دار نهضة مصر ، القاهرة (بدون تاريخ) .
- محمد مندور ، المسرح ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٣ .
- محمد مندور ، في المسرح العالمي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص١٨٨ .
- محمد نبهان سويلم ، التصوير والحياة ، سلسلة كتب عالم المعرفة (٧٥) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مارس ١٩٨٤.
- محيي الدين عبد الحليم ، الدراما التلفزيونية والشباب الجامعي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
- محيي الدين القابسي ، الموسوعة السينمائية (ج٢) ، مكتبة المعارف ، بيروت ، يناير ١٩٦٠ .
- مدكور ثابت ، النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- مراد عبد الرحمن مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ٢٠٠٦ .

- مصطفى محرم ، السيناريو والحوار في السينما المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .

- م . ليبييه . سي . فينسينت ، نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة وتعليق حسن عون ، ط٢ ، ١٩٧٨ ، منشأة المعارف بالإسكندرية .

- منى سنجقدار شعراني ، تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها ، سلسلة الكتب العلمية ١، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٧ .

- موسى كولدبرغ ، مسرح الأطفال (فلسفة ومنهج) ، ترجمة صفاء روماني ، منشورات وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٩١.

- ميغل توريس ، مجلة الحياة السينمائية ، عدد ١٧ /١٨ ، ربيع / صيف ١٩٨٣ ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، مقال مترجم في فصلية بعنوان (ضرورة كاتب السيناريو) ، ترجمة رفعت عطفة .

- ميكيل أنجلو أنطونيوني ، بناء الرؤية (كتابات ولقاءات حول السينما) ، ترجمة أبيَّة حمزاوي ، الفن السابع (٢٨) ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ١٩٩٩ .

ن :

- نبيل أبو علي ، في مرآة الثقافة (مقالات في الأدب والمسرح والتلفزيون) ، دار المقداد للطباعة ، غزة ، فلسطين ، ط ١ ، سنة ٢٠٠٤ .

- نبيل دعيق ، فن التصوير الفوتوغرافي والفيديو ، منشورات مؤسسة غاندي للثقافة والفنون ، فلسطين ، ط١ ، ١٩٩٠.

- نتالي باكو ، لغة الحركات ، تعريب سمير شيخاني ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- نجدت أنزور : محاضرة (عن الدراما والإرهاب) انظر الموقع الإلكتروني : http://www.syriandays.com/?id=1750&page=show_det&select_page=63

- نجم شهيب ، المدخل إلى السينما والراديو والتلفزيون ، دار المعتز ، عمان ؛ ٢٠٠٣.

- نزار جعفر حمندي ، التصوير علم وهواية ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٤ .

- نسمة أحمد البطريق ، نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ .

- نهي العايدي ، دراسة عن المسرح الفلسطيني من البدايات حتى عام ٢٠٠١ ، مجلة أقواس ، فصلية ثقافيه تصدر عن بيت الشعر الفلسطيني ، العدد الخامس ، ربيع٢٠٠٢.

هـ :

- هانز ميرهوف ، الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزوق ، مراجعة العوض الوكيل ، سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

و :

- وائل بركات ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد١٨، العدد الثاني، ٢٠٠٢ (السيميولوجيا بقراءة رولان بارت) .

- وليد شميط ، مجلة الوحدة ، السنة الثانية ، عدد ٢٤ ، سبتمبر ١٩٨٦ ، الرباط ، المجلس القومي للثقافة العربية ، دراسة بعنوان (السينما العربية والتراث – كتابة جديدة بحثا عن جمالية جديدة)

- ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة ، من الموقع الإلكتروني : http://ar.wikipedia.org/wiki/

ي :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- يوسف السيسي ، دعوة إلى الموسيقى ، سلسلة عالم المعرفة ٤٦ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أكتوبر ١٩٨١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com