المجلة الدولية للاتصال الاجتماعي
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
ISSN: 2437 – 1181

المجلد2/ العـدد: 2(2015)، ص35 – ص45

تقنيات كتابة السيناريو للفيلم الوثائقي والروائي

Screenwriting techniques for documentary and fiction films

غمشي بن عمر (*)
جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، elsabaihi@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2015/9/30 تاريخ القبول: 2015/7/6 تاريخ النشر: 2015/8/20

الملخص

يسعى هذا المقال للوقوف على تقنيات كتابة سيناريو الفيلم الروائي والفيلم الوثائقي عبر المنجز الجزائري بالوصف والتحليل؛ من خلال تقصي مختلف شروط الكتابة الفيلمية، وتقنيات العرض الوصفي للمشاهد واللقطات والروابط والزمنوالمكان ومختلف حالاته والحوارات والشخصيات، ومختلف أدوات التعبير الفيلمي، هذا وقد خلصت هذه الورقة البحثية إلى أن الأسلوب الشائع في كتابة السيناريو هو أسلوب الأسطر؛ حيث يدرج السيناريست وصفا للمشاهد في السطر الأول (داخلي، خارجي/ ليلي نهاري)، أما السطر الثاني فيخصصه للقطات ووصفها (نوع اللقطة، زاوية الكاميرا...) أو لذكر الحوار.

كلمات مفتاحية: السيناريو ، الفيلم،الحوار ،الشخصيات،الزمن السينمائي،المكان السينمائي، سلم اللقطات

Abstract:

This article seeks to learn the techniques of writing screenplay for feature and documentary films through the Algerian work done with description and analysis, Through exploring the different conditions of filming writing, descriptive presentation techniques of scenes, scenes, time, place and dialogues, And various tools of film expression, and this research paper concluded that the common way of writing the script is the style of the lines; Where the scenario includes a description of the scenes on the first line, while the second line is devoted to the shots and their description, or to mention the dialogue.

Keywords: Scenario; movie; dialogue; characters; cinematic time; cinematic setting.

* المرسل **غمشي بن عمر** اميل المرسل elsabaihi@gmail.com

1. مقدمة:

إن التقنية الشائعة في كتابة سيناريو نص الفيلم الجزائري هي أسلوب الأسطر؛ لتحديد نوع الضوء، والديكور والشخصيات، والحوار أو الوصف، ونوع اللقطة ونوع الحركة، ونوع الرابط.

مشهد 1 – خارجي – نهار.

لقطة 1 (متوسطة) – حوار أو وصف.

ولأن مهنة كتابة السيناريو تحتاج إلى مهارات فنية ومنهجية واضحة في الكتابة؛ فإن هذا المقال يحاول تقصي تقنيات كتابة سيناريو الفيلم الروائي والفيلم الوثائقي عبر المنجز الجزائري خاصة، فمن خلال هذه الدراسة الوصفية نسعى للوقوف على شروط وظروف انجاز السيناريو على مستوى التقنيات والوسائل، ولعل أبرز ما تسعى إليه هذه الورقة البحثية هو إمداد المتعلم كفاءة تقنية ومعرفة يستعين بها على فهم الفيلم وتحليل محتواه، وتشكيل قدرات حرفية تساعده على انجاز أفلام خاصة به.

2. الرابط في السيناريو

يستعمل مصطلح الرابط؛ للانتقال إلى لقطة موالية، وقد يكون قطعا مباشرا أو موسيقى أو صوت أو حركة الممثل أو الفلاش باك أو التدرج البصري أو التلاشي، و"لابد أن يذكر الكاتب المكان الذي يدور فيه المشهد، وأن يحدِّده بدقة"(السيد عيد، 2013، صفحة 119).

يتوفر السيناريو الجزائري على الشروط الدرامية، حيث تقوم الشخصية بفعل درامي (السرقة) من أجل حاجة درامية (الجوع والعطش). أو تقوم بفعل درامي آخر (الانتقام) من أجل ضرورة درامية (استرجاع الشرف). ويحتوي السيناريو كذلك على المواقف الدرامية: مثل الوفاء والاختطاف والاغتصاب.

3. الحوار في السيناريو

عنصر أساسي في كتابة السيناريو، وهو جمل وصيغ تتداول بين الشخصيات المؤهلة لتقديم المعلومات أو تكذيبها أو تأكيدها أو نفيها، و"عندما يكون هناك حوار بين اثنين ليس بالضرورة أن يتكلما طوال الوقت، وبقدر الإمكان يجب التفكير في طرق مرئية للحوار"(الصبان، 2010، الصفحات 160-161). فيمكن أن نرفع الأيدي للتعبير عن موقف الرفض أو الكراهية.

تعرض الشخصية أثناء الحوار انفعالاتها الإيجابية والسلبية مثل الغضب والقلق والكآبة والسعادة والفرح. وأيضا تعلن عن غرائزها كالجوع والعطش والجنس ويسمى هذا النوع "بحوار الطَّبع ومن خلال تعبر الشخصية، بشكل مباشر أو غير مباشر عن طبعها، وتعرض غاياتها وتكشف عن نفسيتها"(تروك، 1995، صفحة 230).

يهدف الحوار أحيانا إلى إسعاد المشاهدين وتسليتهم، وجعلهم يشعرون بحالات الاسترخاء، و"لتخفيف التوتر [....] ولكي يقلل التوتر، يستطيع الكاتب أن يستخدم الفكاهة"(كوبر و كين، 2011، صفحة 206). ويؤثر الصراع المادي بين المتحاورين في نفسيات المشاهدين، لمواقف العنف والكراهية والسبّ والخصومات وكل أنواع التوتر.

4. وصف الشخصيات

وصف كاتب السيناريو الجزائري الشخصيات من الجانب الفيزيولوجي، فذكر القامة والوزن واللون والملامح والعلامات التي تميزها. وقام بتحديد جوانبها النفسية مثل العقد والانفعالات والغرائز. وتناول معلومات "تشمل تاريخ الميلاد وبيانات عن التعليم والاهتمامات العامة"(ويتون، 2008، صفحة 113).

يصنف الكاتب الشخصيات حسب المقام الاجتماعي والمكانة داخل المجتمع، فتقرأ طبقة الفلاحين أو المهمشين أو البرجوازيين التي تختلف في أداء الأدوار، وفي ملامحها، ومهامها داخل البيئة التي تشغلها، ولا تتشابه في الزيّ والسّكن والحركة والحوار. ونجد شخصيات معرضة لرفض المجتمع وأخرى تتصف بالتقبل الاجتماعي.

يحتوي السيناريو على أوصاف أخرى للشخصية تتعلق بالأشياء المفضلة لها، وحاجاتها وإشباعاتها مثل طلب الحماية والأمن، وكذلك مواهبها واهتماماتها كحب المنافسة والمطالعة. و"في الواقع ليست الشخصية مجرد شخص ما، فإنه هو أو هي –وجهة نظر، أنه فرد له موقف قوي حاسم من موضوعك"(سوين، 2010، صفحة 108). إن الشخصية تتحدد بنوع السلوك الذي تقوم به أو القرار الذي تتخذه إزاء الأحداث والوقائع. و"ووجهة النظر، الموقف السائد، الاهتمامات"(سوين، 2010، صفحة 131)؛ حيث يتوفر السيناريو الجزائري على آراء الشخصيات حول قضايا معينة، وتبرز فيه اهتماماتهم وانشغالاتهم، وكذلك يورد الكاتب الانطباعات الذاتية حول صورة الشخصيات، وتكون جيدة أو سيئة أو مشوهة.

5. وظائف البطل في السيناريو

يتضمن سيناريو الأفلام الجزائرية وظائف البطل؛ ليتحقق شرط الدراما في النص، ولا يخلو السيناريو الجيد من هذا المفهوم، ولقد أفاد كتاّب السيناريو من مبحث وظائف الشخصيات الذي ورد في كتاب مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب والذي صنفها مرفقة بنماذج وأمثلة. استخرجها من مدونة الحكايا التي اشتغل عليها.

ذكر فلاديمير بروب من الوظائف: "1- أحد أفراد الأسرة يبتعد عن المنزل 2- إبلاغ البطل بالمحظور 3- مقلوب الحظر هو الأمر أو العرض 4-الحظر يتعرض للتجاوز (transgression) 5- الاستخبار- اكتشاف المكان الذي يسكن فيه الأطفال"(بروب، 1996، الصفحات 38- 45). تتعلق الوظيفة الأولى بالتنقل ومغادرة البطل للمنزل واعتزاله، ويظهر في رحلة المجاهدين نحو الجبال، وتتجلى وظيفة الحظر في التعرض للتجاوز من خلال امتناع الأب عن تزويج ابنته ومنعها من الاقتراب من بيت البطل، ولكنها تتجاوز هذا المنع، وتفر معه سرًّا وترتبط به. وتتمثل وظيفة الاستخبار في اكتشاف العدو لمخبأ المجاهدين، أو اكتشاف المجاهدين لمخبأ أسلحة العدوّ.

توجد في السيناريو وظيفة الاعتداء، "1- يتلقى المعتدي معلومات عن ضحيته (الإخبارinformation) 2- يحاول المعتدي أن يخدع ضحيته ليستحوذ عليها أو على ممتلكاتها (الخديعةtromprie) 3- يبدأ المعتدي أو الشرير بتغيير هيئته 4- يقوم المعتدي بإيذاء أحد أفراد العائلة أو إلحاق الضرر به (الإساءة méfait) 5- يقوم المعتدي باختطاف كائن بشري"(بروب، 1996، الصفحات 45 – 48).

يقوم المعتدي (المستعمر) في الفيلم الجزائري بجمع المعلومات عن تحركات المجاهدين بواسطة العملاء والحركى الذين يمثلون مصدرا لاستقاء الأخبار بالنسبة له. ويستعمل المستعمر الخديعة والحيلة لاغتصاب الأرض، ويسيئ إلى المواطنين في القرية، ويقتل الأفراد ويخرّب الأملاك؛ من أجل إلحاق الضرر بالمجاهدين والانتقام منهم، والإساءة إليهم باستغلال وضعياتهم بمسّ الكرامة والتعرّض لها.

يضيف بروب وظائف أخرى مختلفة عن سابقاتها: "1- أحد أفراد العائلة في حاجة إلى شيء ما (manque) 2- يغادر البطل داره (الرحيل le depart) 3- يخضع البطل للامتحان أو الاستجواب أو الهجوم(بروب، 1996، الصفحات 52- 56)4- رد فعل البطل....ينقذ نفسه من الهجمات التي تستهدفه 5- يوسم البطل بعلامة...كأن يجرح أثناء المعركة 6- إصلاح الإساءة 7- يكلف البطل بمهمة صعبة"(بروب، 1996، الصفحات 56 – 77).

نجد في السيناريو حاجات تريد الشخصيات تحقيقها مثل: سد الجوع، وطلب الحماية والأمن، وطلب السعادة والرفاهية، وكذلك يتعرض البطل للإكراهات وانتهاك حقوقه، فنرى في الفيلم المجاهدين يعذبون ويجرحون من أجل استنطاقهم واستجوابهم وأخذ المعلومات، ويتمنع البطل عن الإدلاء بأي تصريح في رد فعل إيجابي. وأيضا يكلف البطل بأداء المهمات الصعبة كإيصال الرسائل والأمانات والأسلحة إلى المجاهدين. وإذا تخاصمت الشخصيات وأساءت إلى بعضها بعضا، يقوم البطل بإصلاح الإساءة بواسطة العفو والاعتذار والمصافحة والتعويض.

6. عنصر الحُبكة (العقد/ المآزق)

تتعلق الحبكة بالعوائق التي تعترض طريق الشخصيات، أو عندما يجد البطل نفسه في مأزق ووضعية حرجة؛ حيث "يتمّ اختبار البطل ومنحه هدفا ووضع عقبات عليه تجاوزها في مسيرته نحو بلوغ الهدف"(هارو، 2013، صفحة 94). ويضطر البطل إلى تغيير وجهته مكرها، لضرورة درامية، فيقوم بالفعل الدرامي (حركة تجاوز الحواجز المادية والنفسية). ويحقق بذلك فعلا مفتوحا يقتضيه حال السيناريو الجيد، خلاف الفعل المغلق المتمثل في فعل (الانسحاب والهزيمة).

تكون الحُبكة أحيانا عبارة عن الصراع النفسي بين الشخصيات (البطل والخَصم)، والذي يخلق الموقف الدرامي المتمثل في الاختطاف أو الاغتصاب أو أنواع الإساءة والتهديد والمآزق؛ "بحيث تكون مقلقة للراحة بالقدر الذي يثير العاطفة – أي التوتر– داخل الشخصية"(سوين، 2010، صفحة 108).

يواجه البطل شتى الصراعات المادية والنفسية، التي يجب تخطيها واستبعادها عن طريقه؛ لتحقيق الهدف والغرض. ويتجلى هذا في فيلم "دورية نحو الشرق" الذي تناول العقبات التي واجهها المجاهدون؛ للانتقال نحو هدفهم. وتم تقسيم الخطر الذي يهدّد الشخصية إلى "ثلاثة أنواع [....] تهديد الحياة نفسها، الثاني: [....] تهديد السعادة. الثالث: [....] تهديد الكرامة"(سوين، 2010، صفحة 51).

يظهر التهديد في السينما الجزائرية؛ متمثلا في تهديد الكرامة ضد الجزائري باغتصاب أرضه وانتهاك حقوقه، وكذلك تهديد سعادته بواسطة استعمال الخصم لوسائل القمع والسجن والاعتقالات والتقتيل. وتهديده الشعب التهديد المادي باستخدام أساليب العنف والتعذيب والضرب والاختطاف وقد "لا يكون الصّراع مكشوفا: عاطفي أو جنسي أو فكري"(ليندا، 2013، صفحة 55). وقد يكون ذا أثر مادي "يؤدي معنى الحرب أو المعركة"(Raynauld، 2012، صفحة 129).

7. الزمن السينمائي وأنواعه

1.7 الزمن التاريخي:

يقوم الفيلم الجزائري بعرض فترات التاريخ، ونقل الأحداث والوقائع عبر سياقها التاريخي، وهذا ما يحدد الزمن الواقعي ولا يخرج عنه، ويتجلى ذلك في الأفلام الثورية، أو الأفلام التي تناولت مختلف القضايا في سياقها الذي أنجزت فيه.

2.7الزمن الدرامي

يمثل المدة الزمنية التي يستغرقها عرض الفيلم فتكون في حدود ساعة أو ساعتين مثلا، ويلخص الزمن الدرامي زمن الحدث التارخي أو الوقائع، فنشاهد فترة 25 سنة مثلا مختصرة في حدود ساعتين، وتعد الأفلام الجزائرية نماذج لتطبيق الزمن الدرامي، وذلك عبر الأفلام الثورية، فنشاهد فيلما يستعرف مدة ساعة، ولكنه ملخص لأيام أو سنوات من الزمن الواقعي.

يظهر ذلك في فيلم وقائع سنين الجمر، أبواب الصمت، الأفيون والعصا مثلا. وقد "حدد المخرج الروسي بودو فكبن في كتابه: تكنيك الفيلم زمن الفيلم بأنه البعد الزمني الذي تخلقه تقنية التعبير الفني للفيلم ويختلف عن البعد الزمني الحقيقي في الحياة الواقعية"(الصبان، 2010، صفحة 319).

3.7الزمن العاطفي:

ينقل الحالات النفسية والانفعالات عبر لقطات تستغرق مدة زمنية تتعرض للمشاهدة في سياق نفسي يتجلى في عنصر القلق والتوتر أو الإحساس بالسعادة والاسترخاء أو الحزن أو المأساة. وكذلك بروز غزيرة الجوع أو العطش أو الجنس. ويؤدي الزمن العاطفي دور الترفيه أو التسلية أو تحقيق القيم الجمالية التي تتمثل في إحساس المشاهد بالسعادة والفرح لحظة تعرض للمشهد.

4.7الزمن الخطي وغير الخطي:

يسير الزمن في مسار أفقي مرتب؛ مثل تعاقب الفصول، والليل والنهار، ويتجلى ذلك أيضا في ترتيب الزمن الطبيعي عبر المشاهد من دون عودة إلى الماضي أو انقطاع، ونلحظ القصة تتطور نحو الأمام، وأحداثها مرتبة ومتعاقبة.

يتمثل الزمن غير الخطي في تطبيق تقنية الفلاش باك التي تحقق الزمن الاسترجاعي للتعبير عن الذكريات والأحلام، أو يتصدر الفيلم مقاطع نهاية الفيلم أو يقوم المخرج باقتراح حذف الزمن وإضماره (Ellipes) فتغيب الأحداث عن المشاهدة.

يرتبط الزمن الخطي بوضع الوقت في سياقه الطبيعي؛ حيث أن: "الصور والحكايات والأمكنة ترتبط بزمن العرض الحاضر وتسير في خطية متتالية من البداية إلى النهاية دون توقف أو استرجاع أو استباق"(الزاهير، 1992، صفحة 92).

ويحدد الزمن الخطي العلاقة بين اللقطات ويرتبها ترتيبا طبيعيا تقتضيه حركة الحدث نحو الأمام، فيظهر الزمن متطورا ومتقدما لا ينحرف عن مساره، ويجب أن يتوفر على "التتابع السليم بين اللقطات التي تكون المشهد الواحد، فإنه من المهم أيضا إيجاد التتابع الفعال بين المشاهد والفصول والقواعد الرئيسية"(لندجرن، د ت، صفحة 57).

5.7الزمن المستقبلي:

يحيلنا مفهوم الزمن المستقبل إلى ذلك الزمن التنبؤي الآتي؛ حيث يعرض المخرج مشاهد تتضمن أحداثا ووقائع يتنبأ بوقوعها مستقبلا داخل الزمن الفيلمي، وتتوفر الرواية على هذا العنصر؛ حيث "يوجد استقبال عندما يعلن مسبقا عما سيحدث [....] أما الاسترجاعات وهي أكثر تواترا، فتروي لنا فيما بعد ما وقع من قبل"(تودوروف، 1990، صفحة 48).

يستعمل المخرج الجزائري زمن الرجوع كثيرا على خلاف الزمن التنبؤي الذي يوظف في حالات قليلة تقتضيها الضرورة الإخراجية. وهذا ما يتجلى عبر الصيغ الروائية المختلفة؛ حيث أن: "الاستباق (prolepse) فهو أقل انتشارا من الاسترجاع، ولكنه ليس أقل من أهمية"(أنجلي و جون، 1989، صفحة 124).

أفاد المخرج الجزائري من تجارب توظيف الزمن المستقبل الروائي عبر الكتابة السردية، وأنجز الزمن الآتي بواسطة أساليب تعبيرية مختلفة، فنشاهد رابط الانتقال من الزمن الآني إلى الزمن القادم. لكن الروائي يستعين بألفاظ وصيغ تشير إلى الزمن المستقبل وتصفه، مثل استعماله لمفردات التسويف (حرف السين، سوف).

6.7الزمن الطبيعي:

يرتبط بمسألة تعاقب الليل والنهار، وتداول الفصول والمواسم ودوران الزمن في مسار خطي؛ حيث نشاهد في الأفلام الممثل طفلا صغيرا ثم ينمو عبر المشاهد ويتغير وزنه وقامته وملامحه، وكذلك تسير عقارب الساعة نحو الأمام، ويمّر الممثل بكل المراحل العمرية، وينتقل من فترة الحياة إلى زمن الموت، ونرى اوقات الغداء والعشاء، وأوقات النوم، وتوزيعات اليوم مثل الفجر والظهيرة والمساء والغروب والليل. ويبرز في "جريان الزمن ضمن الكادر، الانتقال الفعلي للزمن يتجلى أيضا في سلوك الشخصيات"(تراكوفسكي، د.ت).

7.7الزمن الاسترجاعي (Analepse):

يقوم المخرج بتوزيف تقنية الفلاش باك؛ للتعبير عن أحلام الممثل أو عرض ذكرياته في الماضي بواسطة إجراء المونولوج الداخلي عبر حوار الممثل مع ذاته، أو عرض مشاهد حول الطفولة والحنين واستترجاع الماضي برؤية الأبيض والأسود. أو "يوفر معلومات لا تتوافر إلا به، أو يضع حادثا من الماضي في صيغة درامية أثناء روايته أو يشرح الرابط بين الماضي والحاضر"(ديك، 2013، صفحة 129). ويوظفه الروائي للعودة والرجوع إلى أحداث الماضي ووقائعه؛ موظفا الصيغ اللفظية للانتقال نحو الماضي مقابل تقنية الفلاش باك في السينما للانتقال واسترجاع الزمن السابق.

8.7حذف الزمن وإضماره:

يقوم المخرج بحذف بعض اللقطات من زمن الفيلم؛ بمسوغ أنها لا تؤدي المعنى، أو يستطيع المشاهد الضمني تصور معاني اللقطات المحذوفة، واحتواء مضامين الأزمنة المضمرة. ويوظف المخرج أحيانا هذا العنصر؛ للتعبير عن مرور الوقت أو الانتقال من مرحلة إلى أخرى، أو للإيجاز حفاظا على الزمن الدرامي. وقد "جرت العادة زمنا طويلا على الاستعانة بالحيل دائما للتعبير عن مرور الوقت، فتح وغلق العدسة، المسح، المزج، الاختفاء، والظهور التدريجي"(يورجنسون و صوفي، د.ت، صفحة 52).

يلجأ المخرج إلى الكثير من الوسائل التعبيرية للإحالة إلى سرعة الزمن ومروره من دون عرض اللقطات وظهور أثر لها، ويوظف استعمالات دوران عقارب الساعة نحو الأمام، وتسارع أضواء الشوارع، ومرور السفن بسرعة، وتواتر الفصول، ومرور السّحاب، وتغير ملامح الشخصيات للتعبير عن الانتقال العمري من مرحلة الطفولة نحو الشباب والشيخوخة.

يمثل الزمن الغائب رابطا انتقاليا صحيحا، يربط بين لقطتين غير متعاقبتين زمنيا ومختلفتين من حيث المحتوى. وقد سبقت الرواية الفيلم في سياق استعمالها للإضمار (Ellipse de temp)؛ الذي يتمثل في "الجزء المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية"(المرزوقي و جميل، د.ت، صفحة 93). وقد تجاوز بعض المخرجين أدوات التعبيرالتقليدية، واستبدلوها بالقطع المباشر (cut) للدلالة على مرور الزمن وغيابه، وأحيانا يقومون بوضع صيغ في أسفل اللقطة (السوتتراج) مثل: عبارات (مرور سنة).

8. المكان السينمائي

يعتبر المكان عنصرا أساسيا في تكوين الصورة السينمائية، والذي يمثل ديكورا حقيقيا في الفيلم الجزائري كفضاء المدينة والقرية والأكواخ والجبال والصحراء، ويؤدي المكان وظيفة دلالية مثل الغربة والمطلق والفقر والأمل، ويقوم كذلك بدوره الطبيعي المتمثل في احتوائه للأشياء والأشخاص، ويحدد المسافات والمساحات.

يؤدي المكان وظيفة حماية الأفراد وتوفير الأمن لهم والاستقرار والاسترخاء. "فالمكان السنمائي جزء لازم واكيد مع مفاهيم الواقع والبيئة والوجود الخارجي والمجال المحيط، وجميعها تلتقي في الفن السينمائي، وكذلك في الفن التشكيلي والمسرحي، وفي الأدب"(عبد المسلم، 2002، صفحة 40).

يحيل المكان إلى العودة إلى الماضي والذكريات والأحداث والأزمات التي كانت مصدرا للقلق والتوتر والمشاعر السلبية. ويشير المكان أيضا إلى نوع العلاقات العاطفية وأنواع المعاناة والغرائز الجوع والعطش والجنس. ويتصف المكان بالقدم والجّدة؛ والضيق والاتساع، ويتوفر على عدة سمات: "1-النوع (مكتب، مستشفى) 2- الحالة (مزدحم، جديد، رخيص) 3- الغرض 4- العلاقة بين المكان وبين شخص واحد أو عدة أشخاص (يريد شراء منزل) 5- الموقع (غرفة، فندق)"(يوسف، 1981، الصفحات 75 - 76).

ويوجد المكان المغلق كالكوخ والمنزل، والمكان المفتوح غير المحدد كالبحار والأفق والصحراء، والمكان المؤطر الذي نراه عبر اللقطة؛ حيث أن المخرج لا يصور المكان كاملا وإنما يعرض جزءً منه، ويبقى الجزء الآخر خارج محال المكان المؤطر.

9. حالات المكان

يمثل المكان مصدرا للسعادة والاسترخاء أو مصدرا للكآبة والتهديد والنفور، فيقترب من أشخاص ويعتزله آخرون. ويحنّ إليه أشخاص إذا رحلوا عنه، ونحس فيه بالغربة، ويحيل المكان الناس إلى أحزانهم وأسرارهم وعواطفهم. إن "البيت يحمي أحلام اليقظة، والعالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء"(باشلار، 1980، صفحة 44).

يخلق الروائي حالات المكان في قائمة عناصره السردية بواسطة مفردات تتجلى عبر صيغ الوصف والحوار بين الشخصيات، "فالروائي مثل السينمائي يدعو لدراسة المستويات المكانية العديدة وتصميم خطط الأحداث، وتنظيم المشاهد الجماعية"(مهدي يوسف، 2001، صفحة 22).

تمثل العلاقات مع المكان عنصرا مشتركا بين الرواية والفيلم؛ حيث تحضر العلاقات الحميمية داخل المكان، وكذلك العلاقات الاجتماعية، أو تحضر الانفعالات السلبية كالقلق والتوتر أو تحضر المشاعر الإيجابية كالاسترخاء والسعادة والفرح. وتكون فيه مواقف درامية وصراعات، ويرتبط المكان بالقيم كالمحبة والمواطنة. ولهذه الرواية "تختلق ارتباطا بين المكان والشخصية، فالمكان كون متحقق من الروابط الطبيعية التي تجمع الأشياء وتؤالفها"(عبد المسلم، 2002، صفحة 113).

10. سلم اللقطات الفيلمية

تدرج اللقطات في سلم يعرفه المخرج والمصورون ولنوع اللقطة وظيفتان: الأولى تقنية إجرائية والثانية دلالية، ويشمل السلم:

1- اللقطة العامة (plan générale):وهي لقطة المنظر العام (plan de paysage) ويتم بها نقل الموضوع أو الأشخاص إلى جانب المحيط أو الفضاء؛ لتحديد وضعية الموضوع داخل بيئته (plan de position).

2- اللقطة الجامعة (plan d'enssemble):تشمل الموضوع وجزءً من فضائه كتصوير مجموعة أشخاص جالسين في جزء من قاعة الدرس.

3- اللقطة المتوسطة (plan moyen):تشمل الموضوع لوحده واقفا أو جالسا أو شيئا أو معلما أو تحفة.

4- اللقطة الكبيرة (gros plan):تنقل جزءً من شيء كاللافتة معلقة في مدخل المحل التجاري أو جزء من إنسان كوجهه؛ لتبيان حالاته النفسية من خلال ملامح الوجه أو ارتجاف اليد.

5- اللقطة الكبيرة جدا (très gros plan):تشمل جزءً صغيرا أو تفصيلا من شيء معين أو إنسان، مثل: فتحة الباب بجوار عين جارحة للدلالة على التجسس أو شاربان يرتجفان للدلالة على القلق والغضب.

6- اللقطة الصدرية (plan de pointrine):يكون أسفل الكادر عند صدر الرجل، وأعلاه فوق رأسه، وتكون مقربة (rapproché)، في حالات إبداء الرأي والمواقف والتصريحات والقناعات.

7- لقطة الكراين (crane):ينجزها حامل الرافعة (la grue)، "كلما ذهبت الشخصية إلى أعلى التل للنظر من أعلى القمة، تتبعه الكاميرا من الخلف"(غاتر، 2015، صفحة 388)أو تتجه الرافعة نحو الأعلى عند شخصين يتحاوران.

8- اللقطة الضيقة (plan serré):ويكون الكادر الأسفل فوق الصدر بقليل، وتكون في الحوارات أو إبداء الآراء أو التصريحات، وكذلك هي نوع من اللقطات التفصيلية لاستبعاد الملل والقلق البصري الذي تؤدي اللقطات الواسعة (plans larges)، وتستعمل أيضا لبناء العمل (meubler) وتسمى (les plans de coupes).

9- اللقطة العلوية (plongée): يلتقط هذا النوع من أعلى الموضوع من أجل وظيفة طبيعية كأن يكون الشخص في بئر أو يهبط من قمة جبل، أو لوظيفة دلالية؛ للتغيير عن احتقار الموضوع أو عزله أو تهميشه أو أن الشخصية سلبية، أو في حالة كارثة أو فقر أو مرض أو أزمة.

10- اللقطة السفلية (contre plongée):تكون الكاميرا أسفل الموضوع، لتصوير الشخص يصعد سلم الطائرة أو يتسلق جبلا حسب رؤية العين والغريزة، أو لتحقيق غاية دلالية من باب إعلاء شان الشخص وتفخيمه واعتباره شخصية إيجابية.

11- لقطة المجال وضد المجال (champet contre champ):يستعمل هذا النوع أثناء إجراء الحوار في اللقطة بين اثنين أو جماعة، فتلتقط صورة صدرية مثلا للمتكلم وفي المقابل نلتقط الأجزاء الخلفية للمستمع كظهره أو جزء من ظهره (plan en amorce) أو جانبه أو فخذه أو يده على فخذه أو جانب رأسه.

12- لقطة الفعل ورد الفعل:تتمثل لقطة رد الفعل في جواب الممثل أو صدمته أو انتباهه إلى مصدر الصوت والتهديد أو حركة الممثل نحو ممثل آخر بعد سكونه، أو لقطة للهروب وأنواع الفعل الدرامي. "إننا نتعلم الكثير من رد الفعل على حد سواء كما نفعل ذلك من الفعل"(غاتر، 2015، صفحة 309).

13- لقطة وجهة النظر (plan subjectif):إذا التفت الممثل لينظر إلى شيء ما، تعقب الحركة لقطة تتضمن ما رأى (وجهة نظره)، وإن كان سكرانا مثلا، تلي حركته لقطة ذاتية للأرض تدور.

14- اللقطة الإيطالية (plan italien):تشمل صورة لشخص يظهر نصف جسده، حيث يصل أسفل الكادر عند منتصف السّاق.

15- اللقطة الأمريكية (plan américain): يغيب الجزء العلوي من الجسد، ويظهر الساق ابتداء من المنتصف؛ لإخفاء المجرم أو الخصم وللدلالة على الخوف والرعب وارتكاب الجرائم من طرف الشخصية السلبية.

16- اللقطة خارج الكادر:لا تظهر هذه اللقطة، وإنما يتم الإيحاء إلى مضمونها بواسطة الأصوات المسموعة أو إشارات تتجلى في اللقطة الظاهرة مثل أم تمشي في الشارع رفقة ابنها، وفجأة قطع الطريق فصدمته سيارة. ولكن لقطة الحادث لا تظهر، فيعبر عنها بواسطة صدمة الأم وانفعالها، وسماع صوت الحادث فقط، وهذا كاف للإيحاء وإيصال المعنى.

يوظف أسلوب خارج المجال أحيانا؛ لمسوّغات سينمائية جمالية أو لأسباب ترتبط بالعادات والتقاليد والارتباطات البيئية أو أنه "توجد محرمات اجتماعية، إضافة مشاهد جنسية فاضحة، عنف زائد، من الممكن أن تؤذي مشاعر المتفجرين بشكل عام، ومن الطبيعي إجراء رقابة ذاتية من ناحية المخرج نفسه"(فينتورا، 2013، صفحة 203).

17- اللقطة الصامتة (le plan muet): تحتوي هذه اللقطة على الصمت لا يوجد كلام أو حوار أو مؤثرة أو صوت أو موسيقى.

18- لقطة شاهد (plan temoin): لقطة تتضمن الحركات فقط بدون صوت وأنواعه.

19- لقطة بيضاء (plan blanc): نشاهد شخصا يتحدث إلى آخر بالهاتف (في اللقطة الأولى)، ولكن في اللقطة المتعاقبة لا نرى الشخص المتحدث إليه، فهي افتراضية مخيالية (blanc).

20- لقطة الجو العام (plan d'ambiance): نحدد فيها الجو العام والسياق والمقام الذي تنجر فيه، مثلا نحدد فيها المكان الصحراوي وزمن الشتاء في جو احتفالي.

21- لقطة متزامنة (plan parallèle): عرض لقطة متزامنة مع لقطة أخرى ولا تعقبها؛ لإبراز ما يحدث في الزمن الواحد الآني (instantané).

22- لقطة متعاقبة (plan alterné): هي اللقطة الموالية التي تعقب اللقطة السابقة وتتواتر معها، وترتبط بواسطة عدة روابط.

23- لقطة تحديد المقام (plan de situation) **أو تحديد الوضعية** (plan de position): تؤدي دور: "تحديد مكان الحركة"(Mercado, 2013, p. 73)أو وضعية وجود الممثل داخل المكان.

24- اللقطة المجانية (gratuit, batard): لقطة إضافية لا تؤدي معنى أو غرضا أو هدفا فيجب استبعادها وحذفها.

25- اللقطة المستقلة (plan autonome): "هي اللقطة التي تعادل مشهدا كاملا، وهي أنواع: 1-اللقطة المتتالية (plan séquence) عندما يعالج مشهدا كاملا بلقطة واحدة. 2- اللقطة المضافة غير الروائية (insert non diégetique) أي التي توظف بغرض المقارنة. 3- اللقطة المضافة الذاتية (insert subjectif) وهي لتصوير الحلم أو ذكرى من الذكريات"(إبراقن، صفحة 13).

26- لقطة خلف الكتفين (le plan au dessus de l'épaule) "تستعمل إذا شخص ينظر على شيء ما فوضعية الكاميرا توضع خلف الكتفين"(Mercado, 2013, p. 67).

27- اللقطة الكبيرة جدا (plan macro): تلتقط الأجزاء الصغيرة في الأشياء أو الأمكنة أو الأشخاص، مثل: تصوير العينين للإيحاء إلى الشر أو العواطف.

28- لقطة مضافة (insert): لبناء اللقطات، وإعطاء البعد الجمالي وكسر الملل، مثل: تصوير لقطة لشخصين يتحاوران، وتقطعهما لقطة للوحة زيتية معلقة في الجدار.

29- اللقطة التفصيلية (plan de coupe): لقطات تتخلل المشهد، تؤدي دور البناء (imeubler)، فمثلا مشهد في مقهى، يقدم الشخص خطابا توعويا، فلا نكتفي بلقطات تركز على الشخص ووضعياته وحركاته فقط، إنما نلتقط صورا لردود أفعال الجالسين في المقهى، فنعرض ابتسامات البعض، وانفعالات البعض، وحركات آخرين وتصرفاتهم، وحركات الأرجل، وأوجه الأشخاص المبالين بالموضوع، وكذلك غير المهتمين.

30- لقطة الظهر (plan d'os, en amorce): تصور جزءً من خلف الظهر وجانبه.

31- لقطة منحرفة مائلة (plan désaxé, hollandais) (cassé): "تصوير مؤثر اللاستقرار النفسي" (Mercado, 2013, p. 97).

11. زوايا الكاميرا (les Angles)

هي الاتجاهات والهيئات التي تؤخذ منها اللقطات، والوضعيات الصحيحة لارتكاز الكاميرا.

1- الزاوية العلوية:

تكون الكاميرا في مستوى أعلى من الموضوع؛ لضرورة إجرائية أو حاجة غريزية بحكم أن البطل في أسفل الوادي؛ أو لغرض دلالي باحتقاره وعزله.

2- الزاوية السفلية (المحور العمودي):

تكون وضعية الكاميرا في أسفل الموضوع؛ لضرورة تقنية مثل: صعود الشخصية في الشجرة أوسُلم العمارة، أو لمبرِّر إيحائي بتعظيم الموضوع وإعلاء مكانته.

3- زاوية مستوى النظر:

ترتكز الكاميرا على خط مستقيم يمتد وفق مستوى نظر الشخصية، ولا تنحرف أو تنزاح عن هذه المسطرة وتسمى هذه الوضعية "الدرجة الصفر في المحاور الثلاثة"(فينتورا، 2013، صفحة 116). وتلتقط لنا الكاميرا لقطة ذاتية لرؤية الممثل مثل قارب صيد قادم نحوه.

4- زاوية المقابلة مع الكاميرا:

"أن ينظر الشخص نحو الكاميرا مباشرة، "وهي تخلق إحساسا بالحميمية عندما ينظر الممثل إلى العدسة مباشرة"(الصبان، 2010، صفحة 200).

5- زاوية المحور الأفقي (ثلاثة أرباع ¾):

أن نصور الشخص من جانبه (profil) "نحو 45 درجة إلى اليمين أو اليسار، بالاعتماد على محور نظرة الشخص"(فينتورا، 2013، صفحة 140). وتؤدي زاوية (4/3) الجانبية دلالة الانفعالات السلبية، مثل: "تقوية مشاعر التضاد وعدم التواصل، وغضب شخص مع آخر، و[....] ارتباك، والخجل وعدم الاهتمام"(فينتورا، 2013، الصفحات 144-146).

6- الزاوية الجوية (المحور العمودي) (plan airien):

تستعمل الطائرات المروحية، وطائرات درون (Drones)؛ لإنجاز اللقطات عبر هذه الوضعية؛ لضرورة تقنية تتمثل في استكشاف المكان من أعلى، ومسح المحيط وبيئة الموضوع، أو لملاحقة الشخصيات السلبية ومطاردتها، و"يمكن التأكيد أن اللقطة من زاوية مرتفعة تكون عادة مرتبطة بالمعرفة"(فينتورا، 2013، صفحة 132). وكذلك تحقيقا لحادة المشاهد الذي يرغب في رؤية المكان من أعلى من باب الغريزة، وتحقيقا للسعادة.

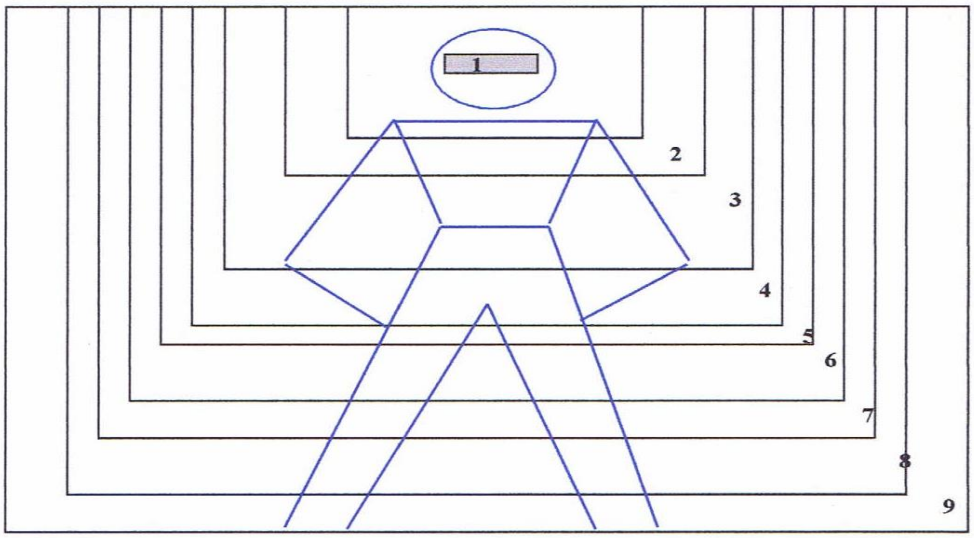
7- زاوية الظهر (محور أفقي):

تكون الزاوية من خلف الموضوع، وتسمى "لقطة نصف اسكورثو لتصوير موضوع وجيد غير مألوف"(فينتورا، 2013، صفحة 150)، وتكون على جانب الرأس وتتراوح الزاوية بين 45° و18 درجة. وتؤدي هذه الوضعية دلالة "تهميش الشخصيات التي ترفض المجتمع"(فينتورا، 2013، صفحة 152).

8- الزاوية الدورانية أو القوسية (محور Z):

تدور الكاميرا في مكانها بدرجة 360 درجة؛ وتهدف إلى تضخيم المواضيع، "ففي النقل التلفزيوني لسباق سائقي الدراجات، تبحث كاميرات التلفزيون عن هذا الميلان في المحور (Z) لتضخيم المخدرات للوديان الجبلية"(فينتورا، 2013، صفحة 165). وتؤدي أحيانا

دور الإيحاء إلى عزلة الأشخاص ووحدتهم في الأماكن المهجورة والواسعة، وكذلك للتعبير عن حالة إغماء الشخصية، أو للدلالة أن الممثل في حلقة مفرغة لا يستطيع اتخاذ القرارات.



شكل يمثل اللقطات المرئية في حجم الأشخاص حسب الكادر(وين، 1980، صفحة 85).

1- لقطة كبيرة جدا.

2- لقطة كبيرة.

3- لقطة مقربة الصدر.

4- لقطة مقربة للخصر.

5- لقطة أمريكية ضيقة.

6- لقطة أمريكية.

7- لقطة أمريكية عريضة.

8- لقطة متوسطة ضيقة.

9- لقطة متوسطة.

12. خاتمة

إن أسلوب السيناريو الشائع في الكتابة الفيلمية الروائية أو الوثائقية هو أسلوب الأسطر ؛ أي تلك التي يعمد فيها كاتب السيناريو إلى استهلاله بالمشهد ويصفه محددا الزمن والمكان (ليل أو نهار، داخلي أو خارجي)، وفي السطر الثاني يصف اللقطة أو يذكر الحوار، على ان يتم الانتقال من لقطة إلى لقطة موالية لها بواسطة الروابط، هذا ولا يخلو عادة السيناريو الجيد من وصف للشخصيات (سواء تعلق الأمر بالجانب الفيزيولوجي أو النفسي، أو الاجتماعي)، كما لا يخلو من تحديد لوظائف البطل، أما عن خلق المواقف الدرامية فيكون من خلال عنصر الحبكة. كما تجدر الاشارة في الأخير إلى أن السيناريست في كتابته للسيناريو يلجأ إلى مختلف وسائل التعبير كتعبيرات الممثل أنواع اللقطات وزوايا الكاميرا والديكور والإكسيسوارات...إلخ.

13. قائمة المراجع

- أرنست لندجرن، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، القاهرة: مطبعة كمال مهدي ، د.ط.
- ألبير يورجنسون، صوفي برونيه، المونتاج السينمائي، تر: من التلمساني، مصر: أكاديمية الفنون، د.م، د.ط.

- أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، تر: أمين صالح، د.م، د.ت.
- بات كوبر، كين دانسايجر، كتابة سيناريو الأفلام القصيرة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، 2011.
- برناردف، ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، دمشق: لمؤسسة العامة للسنما، ط2013.
- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار البيضاء، ط2، ط1990.
- جاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بغداد: دار الجاحظ للنشر، 1980.
- جان بول توروك، فن كتابة السيناريو، تر: قاسم المقداد، دمشق: منشورات المؤسسة العامة للسينما، ط1995.
- دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، القاهرة: دار الطنابي للنشر، ط2، 2010.
- ستيف ويتون، فن كتابة الدراما التلفزيونية، تر: أحمد المغربي، دار الفجر للنشر، ط1، 2008.
- ستيفن غاتر، الإخراج السينمائي لقطة بلقطة، تر: احمد نوري، لبنان: دار الشباب الجامعي، ط2، 2015.
- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1.
- صلاح أبو سيف، كيف تكتب السيناريو، بغداد: دار الجاحظ للنشر، 1981.
- طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، عمان: دار الشروق للنشر، ط1، 2002.
- عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ، ط1، ط1992.
- عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصور السينمائية، لبنان: دار الكتاب الجديد، ط1، 2001.
- فران فينتورا، الخطاب السينمائي، تر.علاء شنانة، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ط2013.
- فرانك هارو، فن كتابة السيناريو، تر: رانيا قرداحي، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ط2013.
- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرت بن عمو، دمشق: شراع للدراسات، ط1، 1996.
- كريستيان أنجلي، جون كرمان، نظرية السرد [السرديات]، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي، ط1، ط1989.
- ليندا جكاوغيل، فن رسم الحبكة السنمائية، تر: محمد منير، الأصبحي، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2013.
- محمد السيد عيد، كتابة السيناريو، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2013.
- محمود إبراقن، السيميولوجيا والظاهرة الاتصالية، اطروحة دكتوراه في الاعلام.جامعة الجزائر.
- منى الصبان، من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، عمان: دار مجدلاوي، ط1، 2010.
- ميشيل وين، حرفيات السينما، تر: حليم طوسون، الهيئة العامة المصرية للتأليف والنشر 1980.
- Gustavo Mercado, traduction Philip escartin,editions pearson france.2013.
- Isabelle Raynauld, Lire et ecrire un scénario, Paris: éd Amand Colin, 2012.