أصغر فرهادي

من الصورة.. إلى الصورة

كيف يُكتب السيناريو؟

ترجمة: أصغر علي كرمي

Telegram:@mbooks90

منشورات تكوين | الكتابة عن الكتابة
TAKWEEN PUBLISHING

الكاتب: **أصغر فرهادي**

عنوان الكتاب: **من الصورة.. إلى الصورة: كيف يُكتب السيناريو؟**

ترجمة: **أصغر علي كرمي**

هيئة الكتاب: **أصغر علي كرمي / حافظ حسنوند / حامد فرزان منش**

صورة الغلاف: ريكاردو جيلاردي/ Riccardo Ghilardi

تصميم الغلاف: يوسف العبدالله

تنضيد داخلي: سعيد البقاعي

ر.د.م.ك: 978-9921-808-33-9

الطبعة الأولى - يوليو/ تموز - 2024

1000 نسخة

جميع الحقوق محفوظة للناشر ©

منشورات تكوين TAKWEEN PUBLISHING

الكويت - الشويخ الصناعية الجديدة

تلفون: 40 04 81 98 965 +

بغداد - شارع المتنبي، بناية الكاهجي

تلفون: 60 58 00 11 78 964 +

takweenkw

takwеen.publishing@gmail.com

TakweenPH

takween_publishing

www.takweenkw.com

لبنان - بيروت / الحمرا

تلفون: 683 345 1 961+ / 980 541 1 961+

بغداد - العراق/ شارع المتنبي، عمارة الكاهجي

تلفون: 07810001005 / 07830070045

Dar alrafidain

daralrafidain@yahoo.com

Dar.alrafidain

info@daralrafidain.com

Dar alrafidain

www.daralrafidain.com

تقديم

(١)

أخال أنه ينبغي، بادئ ذي بدء، الشُروع في التَعرض لمفهوم الثَقافة السّينمائيّة لدينا. ولذلك فإن سطور الجزء الأول من هذا التَقديم قد تبدو للبعض غير وطيدة الصِلة، على وجه الخصوص، بهذا الكتاب عن أصغر فرهادي، أو السّينما التي ينجزها (ولا بأس في ذلك الظَن). لكني أرى ارتباطها الوثيق إذا ما تأمَلنا في الأمر من منظور الثَقافة السّينمائيّة، فثمَة من يؤكّد لك بصوت عالي النَبرة ومُبالِغ الثِقة بنفسه أن التَوفر على «ثقافة سينمائيّة» رفيعة، وراسخة، وحكيمة، ونوعيّة، لا يمكن أن يتأتّى إلا من خلال «المشاهدات السينمائيّة» الغزيرة والمتنوّعة («عليك مشاهدة كلّ سينما العالم، وكلّ أنواعها»، كما يقولون). وهذا النَفر المُخلِص والمُجَرّب من المعنيّين حتى النُخاع بالفن السّابع ليس بعيدًا في قوله الاجتهادي المُقَدّر ذاك عن كثير من الصَواب. زِد علىَ ذلك أنه رهطٌ من أولي صفاء القلب وحسن النيّة إلى حدٍّ لا يمكن معه التَشكيك فيه وفي مقاصده الطَيبة. بيدَ أنني أخشى، مع بالغ التقدير وعظيم الاحترام، أن صواب أولئك القوم هو صوابُ من يرى مُكنة تحليق الطَائر بجناح واحد فحسب، أو تشنيف الآذان بالتَصفيق بيد واحدة فقط. أما عن حُسن النيّة -في توكيد ذلك البعض على إعلاء مقام «المشاهدات السينمائيّة» على أي شأن آخر- فهو جليٌ جلاء مقولة جان بول سارتر: «إن الطَريق إلى جهنَم مفروشة بالنَوايا الحسنة».

Telegram:@mbooks90

غير أن الحقيقة التي لا مناص من مواجهتها هي أنه لا يمكن أن تكون هناك «ثقافة سينمائيّة» (خاصّة فيما يتعلق بالسّينما الجادّة، والرَصينة، والبديلة، والنَوعيّة في وقوفها الجمالي والسّياسي ضد الأفلام الاستهلاكيّة والسّائدة) من دون أن يحوز المرء «معرفة سينمائيّة»، شاملة، وعميقة، ودقيقة، ونوعيّة (وهذا ينطبق على الأشكال «القديمة» من السّينما بقدر ما ينطبق على الأشكال البصريّة المتحرّكة التي أحدثتها الثَورة التكنولوجيّة والرقميّة الزّاهنة، المتسارعة بصورة لا تستطيع متابعتها أنفاسنا اللاهثة).

وتلكم «المعرفة السّينمائيّة» المُبتغاة في الطُموح لا تُنال عَفوَ خاطر، ولا من خلال

الثمني، ولا عبر الوحي، بل تُحازُ بالسعي المثابر، والدؤوب، والحثيث إلى المصدر الأول لشتى المعارف ومُختلِف المُكتَسَبات في العلوم، والآداب، والفنون، والحياة عمومًا، وذلك منذ بدء تعالق الإنسان مع فُضولِه مع نفسه، ورغبته في تفسير محيطه، وفي الأسئلة الكبرى التي أحاطت به: القراءة.

وفي هذا السِّياق، ينبغي الاعتراف بلا أدنى تردُّد أو مكابرة، بأننا هنا، في الوطن العربي، نقبع في ذيل قائمة العالم (بما في ذلك عديد من بلدان ما يدعى بـ«العالم الثالث»، كما هو حال أقطار عديدة في آسيا، وإفريقيا، وأمريكا اللاتينيّة)، وذلك حين يتعلق الأمر بذلك المعنى الذي ذهبتُ إليه فيما يخصُّ «الثَّقافة السِّينمائيّة». فلنتأمّل، إن شئتم، في هذا: ما من برامج أكاديميّة يُعتَدُّ بها في جامعاتنا ومعاهد التَّعليم العالي لدينا تُكرِّس مسارات تخصُّصيّة مستقلّة، وتنتهي بالحصول على درجة أكاديميّة مُعترَف بها، لدراسة وتدريس علم جمال السينما والنَّظرية والنَّقد السينمائيين، إذ يُكتفى في العادة، تقريبًا من باب الاعتذار غير المقبول بعد انقضاء الربع الأول من القرن الحادي والعشرين هذا - بتقديم مساقات فرعيّة، ومرتجَلة باهتة، وتخصُّصات عرجاء مَبتوتَة عن الإطار الأكبر الحاضن، ففي أحسن الأحوال، تتعلّق تلك الدروس والمرجعيّات بالحِرَفيّة التَّقنيّة، الميكانيكيّة (تصوير، إضاءة، ديكور، إخراج، مكياج، صوت، إلخ) فحسب، وذلك على حساب ما أنتج ذلك كله: العقل الثَّقافي والنَّقدي. ولعلَّه يكفي أن أضرب مثال المعهد العالي للسِّينما في مصر، الذي كان بلا جدال من ثمرات المشروع النَّاصري، حيث كان ذلك المعهد، الذي افتتح رسميًا في عام ١٩٥٧، الأول من نوعه في كل الشَّرق الأوسط وكل إفريقيا. لكن الإحباط سيصيبنا فورًا إذا ما علمنا أن ذلك المعهد «المتخصِّص» لم يقدِّم في بواكيره مساقات دراسيّة مُلزِمَة تتعلّق بالنَّظرية والنَّقد السِّينمائيين، فقد كان التَّركيز مُنصَبًا على تخريج من أدعوهم بـ«موظَّفين سينمائيّين»، أو «بيروقراطيين سينمائيّين»، أو «ميكانيكيّين سينمائيّين»، وليس ما هو أبعد، وأكثر عمقًا، من ذلك. ولعلّ ذلك متّسقٌ مع طبيعة إحدى المشكلات التي تواجهها الحداثة في بلداننا: استيراد المظهر، والتَّنكُّر للجوهر.

أما إذا ما أردنا الحديث عن موقع السِّينما في الأدبيّات اليوميّة المتداوَلة، وكذلك

في المطبوعات السّينمائيّة في وطننا العربي، فإنني أخشى أن الأمر لا يقل بؤسًا وقتامة: يُدرَج بصورةٍ انتقاصيّة (إن لم يكن ازدرائيّة بصورةٍ صريحة) ما يتعلق بالمتابعات السّينمائيّة في صفحات «المُنَوَّعات» أو «التّسلية» في المجلات والصُّحف السّيّارة، وذلك جنبًا إلى جنب مع تمارين شبه بلهاء في «الكلمات المتقاطعة». أما عن كُنهِ تلك الكتابات نفسها فهي ضحلة ومضحكة (وأحيانًا خاطئة، وبصورة استفزازيّة، «عيني عينك» كما يقولون). وحين تحدث المعجزة ويصادف المرء موادَّ عن السّينما في «الصَّفحات الثقافيّة»، فعليه أن يترحّم على أمّه لأنها لا بد وأن تكون قد دعت له خيرًا بعدم المضي قُدمًا في قراءة تلك التُّرّهات العجيبة الغريبة.

وسيتضح، للأسف الشديد، أن الأمر أكثر غُبنًا، وفداحة، وضَيمًا إذا ما تأمّلت -ولو من ناحية إحصائيّة محض- في المُخرَجات الكَميّة لدور النّشر العربيّة من الكتب الخاصّة بالسّينما (إنْ تأليفًا أو ترجمة)، إذ إنك لا تحتاج إلى أن تكون عبقريًا في علم الحساب لترى بأمّ حسرتك أن المطبوعات السّينمائيّة التي تلفظها المطابع لا تتجاوز نصيب البعوضة التي لا يمكن أبدًا أن تفكّر في الاقتراب من الأسد، ناهيك عن إدماء مُقلته.

في هذه البانوراما المؤسفة (التي قطعًا تحتاج إلى موقفٍ إجرائيّ جديد، وتغيير فوري، ومنظور حازم على صعيدٍ بنيويّ جذري لدى القائمين على شأن الثّقافة لدينا)، فإنه يجب التّرحيب أيّما ترحيب، وتنبغي الإشادة كاملةً بمنشورات «تكوين» في باكورة إصداراتها السّينمائية الصّرف، أي هذا الكتاب الذي بين أيادينا اليوم. يتمنّى المرء، بل يثق بالمقدار نفسه، في اتساقٍ طبيعيّ مع ما خَبَرَهُ من «تكوين» في انتقاءاتها الدّقيقة، والحريصة، والمُلهِمة، في سابق الإصدارات في مختلف المجالات، أن يكون هذا السّفر أول الغيث. ونحن، في هذه الرُّقعة من الأرض والثّقافة، ننتظر المطر دومًا، ونستبشر خيرًا بقطراته الأولى.

(٢)

فيما يتعلق بهذا الكتاب السّينمائي الذي تقدمه إلينا «تكوين» (ترجمة محاضرات وأحاديث مهمّة لأصغر فرهادي، أحد الرموز الكبرى لسينما ما بعد الموجة الجديدة

في إيران الجمهوريّة)، فإنه حريٌّ بالمرء أن يتذكّر بضعة أمور: الأول هو أن كل المخرجين والنّقاد السينمائيين العرب الذين أعرفهم وأثق بما يقولون يعقدون مقارنات بين السّينما العربيّة والسّينما الإيرانيّة. وفي تلك المقارنات يبوح الجميع، بحسرة كبيرة، بأن حال السّينما الإيرانيّة أفضل بكثير من نظيرتها العربيّة (على الرغم من أن تاريخ إنتاج أول فيلم روائي مصري طويل في ١٩٢٧ يسبق بثلاث سنوات تاريخ إنتاج أول فيلم روائي إيراني صامت في ١٩٣٠). أما الأمر الثاني فهو جملة قالها عرّاب سينما «الموجة الجديدة» (الأصليّة) في فرنسا، جان لوك غودار (وتلك الجملة ذهبت مثلًا): «تبتدئ السّينما مع دي دبليو غرِفث وتنتهي مع عبّاس كيارستمي». والأمر الثالث هو أنه إذا كانت العبارة السّابقة الأخّاذة والمهيبة تتعلق بالقدر الرّفيع الذي بلغته السّينما الإيرانيّة اليوم، باعتراف وعرفان الجميع، وذلك ضمن ظروف إنتاجيّة، وسياسيّة، وأيديولوجية أقل من مثاليّة بكثير، فإنه على الضّفة الأخرى للمحيط الأطلسي، هذه المرّة، لم يتردد ديفِد بوردوِل، الأستاذ الأكبر للتيّار الشّكلاني في الدّراسات النّقديّة والنّظرية السّينمائيّة الأمريكيّة، في وصف فيلم فارهادي «عن إلِي» بأنه «تحفة فنيّة» («masterpiece»). ولعلّ هذا يقول كثيرًا بكلام قليل.

يمثّل هذا الكتاب مساقًا تثقيفيًا شاملًا ومتكاملًا عن السّينما كما رآها فرهادي، وخَبَرها، وكما يطمح إليها، فهو في الفصل الأول المعنَون: «الفكرة من الصّورة الذهنيّة» يستعرض الهواجس التأسيسيّة والمقاربات الجماليّة الجنينيّة لفكرة الفيلم السّينمائي. وفي الفصل الثاني: «الشّروع في الكتابة»، يستكمل المسعى الرّامي إلى تخليق النّواة الأولى للسّيناريو الذي يمثّل، كما نعرف جميعًا، شهادة ميلاد أو وفاة الفيلم. وفي الفصل الثالث: «العلامة والرّمز» يتألّق فرهادي بوصفه مفكّرًا سينمائيًا ذا صلة وثيقة ببعض الموضوعات الرئيسة في سيميولوجيا السّينما. أما في الفصل الرّابع فيتجلّى المؤلف باعتباره ناقدًا سينمائيًا حاذقًا في تصدّيه لبعض اللحظات المحوريّة في فيلم «أزرق» لكرِستوف كِشلوفسكي. وفي الفصل الذي يلي ذلك يتكئ فرهادي على خبرته الواسعة في كتابة السّيناريو السّينمائي ليتحدث عن الشخصيّة الرّئيسة، والشخصيّات الثانويةّ، والشخصيّة الفنيّة، والشخصيّات الرّماديّة، والنّمط،

بأهدافها وأبعادها. أما في الفصل السّادس فينبثق فرهادي ناقدًا تطبيقيًا في إضاءة الفيلم الكلاسيكي الشّهير «عربة اسمها الرّغبة» لإيليا كازان. ثم نجده في الفصل التالي متفرّغًا لمناقشة أسئلة الحوار السّينمائي، قبل أن يستكمل ذلك في الفصل الثامن واضعًا النقاط على حروف الوحدة الفيلميّة الأبرز، أي المشهد السّينمائي. وفي الفصل اللاحق يكرّس فرهادي رؤيته الثّاقبة لعرض التّتابعات السّينمائية وطرق توظيفها، ليعود، في الفصل العاشر، الى موضوعه الأثير: السّيناريو، مخصّصًا وقفته هذه المرة لشرح كيفيّة تقديم المعلومات فيه. تلي ذلك نصائح ثمينة يقدّمها المؤلف في سياق الكشف عن العناصر الأهم التي ينبغي الاهتمام بها لدى كتابة تصوُّر مشروع الفيلم السّينمائي (وهذه خطوة ضروريّة وحاسمة لكل المخرجين السّينمائيين في فترة البحث عن مصادر تمويل وإنتاج). وضمنيًا فإن فرهادي يستكمل ذلك الجهد في مسك ختام هذا الكتاب حين يورد مُفتَتَح فيلمه «مدينة جميلة» مقرونًا برؤية تحليليّة (وإن سمحتم لي، فإنني أود القول إن هذا الفيلم بالتحديد، على صعيدٍ شخصيّ، واحدٌ من أعمال فرهادي الأثيرة لديّ، وذلك لسببين على الأقل: الأول هو المشاغبة الجريئة -لكن غير الرّخيصة والمجانيّة- لبعض تابوهات الثّقافة الإيرانيّة في طورها الرّاهن. أما الثاني فهو نهايته المفتوحة المذهلة).

أعتقد أن عليّ الكف الآن عن قول مزيد من الكلام، وذلك كي يُتاح لكم أن تستمتعوا بهذا الكتاب الثّري، وتفيدوا منه، من غير الحاجة إلى تأويل أو وسيط.

عبدالله حبيب

مسقط، ٢٤ يوليو/تموز ٢٠٢٤

توطئة

أصبحت السينما اليوم حاجة أساسية للمجتمعات، وصار الاهتمام بها أمرا أساسيا في تنمية الثقافة في أي مجتمع، وإذا نظرنا لها بتمعن، فسندرك أنها تبنى وتتطور على أساس آراء وأفكار صنّاعها، من المخرجين والمنظرين، لكن يبقى أساس السينما ثابتا، إنما الأفكار، والتجارب، هي التي تقود نحو ظهور أساليب وطرق مختلفة في صناعتها، وهذا في حد ذاته يزيد من قوة وأثر السينما يومًا بعد يوم.

أصغر فرهادي هو أحد الكتاب السينمائيين، والمخرجين الذين تمكنوا من تحقيق تقدّم كبير في هذا المجال، عبر أفكاره، وأساليبه وتجاربه في العقد الماضي، ونحن الآن أمام فرصة جمع بعض آراء وأفكار هذا السينمائي الفذّ، مجموعة من الأفكار حول الرؤية السينمائية، ستفتح الطريق للباحثين عن مفهوم السينما ليكتشفوا على أي شيء يتكئ فرهادي في صناعة أفلامه.

الكتاب الذي بين أيدينا، هو عملية جمع لملخصات دروس في كتابة السيناريو لأصغر فرهادي، والتي سُجّلت كملفات صوتية مأخوذة من محاضرات ومداخلات ألقاها فرهادي لطلبة صناعة الأفلام وكتابة السيناريو في السنوات الأخيرة، ومن خلال جمعها وتفريغها، حاولنا الإمساك بشيء من وجهة النظر التجريبية للمخرج، كذلك حلّلنا مجموعة من نصوصه، وقارنّاها مع أفلامه، وبعض المقالات المكتوبة في شأن أسلوبه، لنتمكن من تقديم أفكار فريدة وبعيدة عن التكرار.

وفي كل ذلك حاولنا التركيز على الفكرة في تصوّر فرهادي، وكيف يشتغل عليها للوصول إلى السيناريو، لنقدم في تسلسل واضح آلية لكيف يُكتب السيناريو من وجهة نظره، بشكل كامل ومثالي. آملين أن نتمكن في المستقبل من إعداد كتاب حول موضوع تقنيات الإخراج وصناعة الأفلام لديه، من خلال تجارب ورؤية أصغر فرهادي، وتقديم ذلك لمحبي السينما.

بدأ فرهادي العمل في الإذاعة في سن الثالثة عشرة، وبعد ذلك بقليل عمل في مجال صناعة الأفلام قبل أن يدرس هذا المجال في جامعة (طهران) وجامعة

(الشهيد مدرس للفنون الجميلة). ووفقا له؛ فإن أول فيلم أثر في حياته كان فيلم «سارق الدراجة» عام ١٩٤٨م، من إخراج فيتوريو ديسيكا، وقد تأثر بمخرجين مثل ديسيكا، وفيديريكو فيليني، وإنجمار بيرجمان، ومايكل أنجلو أنطونيوني، وبيلي وايلدر، وكرزيستوف كيسلوفسكي. بعدها تمكّن من تحقيق سينماه الخاصة وتقديمها للعالم.

فاز بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم بلغة أجنبية عن فيلمي «انفصال» عام ٢٠١٢، وفيلم «البائع» عام ٢٠١٦م، كما حصدت أفلامه جوائز في عدد من المهرجانات المرموقة مثل «كان»، «غولدن غلوب»، «برلين». كان آخرها فوز فيلمه «البطل» بالجائزة الكبرى في مهرجان «كان» في العام ٢٠٢١م.

هيئة الكتاب:

أصغر علي كرمي

حافظ حسنوند

حامد فرزان منش.

الفكرة من الصورة الذهنية

لدخول عالم السيناريو، نحتاج إلى فكرة، ومع أنه كثيرا ما يُخلط بين الفكرة والموضوع، ولكن في رأيي، الفكرة مثل منصة الإطلاق التي تقودك إلى عالم القصة.

عادة ما تحتوي هذه المنصة على ميزات. في بعض الأحيان، تكون هي خصائص الشخصية التي تقودك نحو قصة، وتبدأ قصتك بشخصية وتأثيرات عوامل الجذب لتلك الشخصية. هنا عليك أن تبدأ في استجواب نفسك وإزالة الستائر المتربة من عقلك متابعًا القصة والعثور على عالم قصتك.

في بعض الأحيان لا تبدأ الفكرة بشخصية، بل تبدأ بشيء قد لا يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالقصة، مثل الشعور والمزاج الخاصين، أو الطقس في منطقة ما، أو على سبيل المثال، اقتباس صغير من قصة يأخذك إلى حوض عقلك ويجبرك على السباحة.

اختيار فكرة والانطلاق منها يعتمد على الشخص نفسه. أنا نفسي لا أبدأ القصة بشخصية أبدًا لأنني أعتقد أن الشخصيات تكشف عن نفسها في القصة وعندها أجدها. لكن إذا أردت يومًا ما أن أصنع فيلمًا تاريخيًا، فسأستخدم الشخصية للتعامل معها، لكن الفكرة بالنسبة لي تبدأ عادةً بعلامة استفهام غامضة ومشكوك فيها. على سبيل المثال، تشكلت فكرة فيلم «انفصال سيمين عن نادر»(1) من قصة ترسخت في ذهني لدرجة أنها أصبحت صورة حية.

كان هناك شخص يعيش في الجوار، وكان أخي يعتني به. في أحد الأيام أخبرني أخي أن هذا الشخص، الذي كان ذات يوم أسطورة بالنسبة لنا؛ أصبح جسدًا يحتضر، ولا يدري ما يحيط به في العالم، كان هذا الشعور غريبًا جدًا على أخي، لدرجة أنه وضع رأسه على كتف هذا الشخص وبكى في الحمام. تحوّلت صورة البكاء هذه إلى صورة في ذهني. حيث يجلس شخصان معًا في الحمام، كلاهما كبير في السن، أحدهما يضع رأسه على كتف الآخر ويبكي.

كانت هذه هي الخطوة الأولى، أردت أن أصنع فيلمًا، والأمر الوحيد الذي أعرفه،

هو أن الفكرة دخلت في ذهني. الآن علي أن أسأل نفسي في اللاوعي، فمفتاح المؤلف لدخول القصة هو السؤال. أسأل نفسي: أين عائلة هذا الشخص؟ لماذا هو وحيد؟ لماذا يحممه هذا الرجل؟ لماذا ليس معه ممرضة؟ وأين زوجته وأطفاله؟

عندما تسأل نفسك هذه الأسئلة، فإن إجاباتها تعمل على تطوير قصتك. القصص موجودة دائمًا وعلينا فقط العثور عليها. أسلوبي فيما يخص الأفكار هو العثور منها على قصة، في بعض الأحيان تقدم فكرة ما شخصية، وتأخذك معها وتخبرك بقصتها.

النقطة التي كانت نتيجة تجاربي هي: الفكرة الأولى بالنسبة لي هي فكرة عامة، على سبيل المثال، صنع فيلم عن الظلم في منطقة جغرافية. ثم أتجول وأجد شخصية له، وما يجب أن يحدث في المرحلة الأخيرة، أفعله في المرحلة الأولى. يأتي هذا التقليد من الأدب اليساري والثوري. بعد الثورة، كان لدينا العديد من صانعي الأفلام من هذا النوع الذين أرادوا أن يقولوا شيئًا للجمهور وشعروا أن مهمة السينما هي قول شيء ما. لهذا السبب كانت خطوتهم الأولى دائمًا جملة واحدة، على سبيل المثال: نريد أن نقول إن شيئًا ما تمت إدانته أو الموافقة عليه. وهذا يجعلك تصنع قصصًا مزيفة وكاذبة.

قد تكون الكلمات أو الجمل مهمة، لكن قصصها ليست عميقة. قد يقال لي إنه في فيلم «سارق الدراجة»(2)، كان يريد دي سيكا أن يقول شيئًا حقيقيا. لكنني متأكد من أنه لم يبدأ بجملة «أريد القول: هكذا هي العدالة في ظل نظام ديكتاتوري» أو على سبيل المثال، «هكذا يتجه الناس للفساد». بدلاً من ذلك، بدأ قصته بناءً على شخصية أو ذكرى، وأخبرته القصة نفسها أنه يمكن رؤيتي من هذه الزاوية. تبدأ العديد من الأفلام بجملة أو فكرة. ثم يجد الكاتب شخصية أو موضوعًا لها. لكن هذه الأفلام لا تدوم.

من الأفضل السماح للقصة أو الشخصية بالمضي قدمًا ثم رؤية الأفكار التي يتم تكوينها وتشكيلها بهذه القصة. حتى نملأ عواطفنا واهتماماتنا بالتلوين والرموز. هذا حقنا.

والآن ماذا أريد أن أقول في فيلمي؟ إن كان لديك شيء بداخلك تعتقد أنه يجب

أن يقال، فسوف يتدفق من تلقاء نفسه، في رحلة البحث عن القصة ومعالجة الشخصية. أما إن كنت تخدع نفسك، وما يحددك لا يأتي من داخلك. هذا يعني أن سينماك قد أعطيت لك، أو أنك جعلتها تحت تأثير الآخرين أو من هم حولك.

حين نصادف موضوعًا لقصة ما، نصل إلى فكرة مع سؤال، وهذا السؤال يدور حول فكرة زائفة يسعى المؤلف أو مبدع العمل إلى إيجاد الإجابة عليها طوال العمل. سنناقش هذا السؤال مع الجمهور حتى يتمكن من التفكير في إجابة السؤال.

من الممكن أن نصل إلى نتيجة في منتصف الطريق، بأنه ليس سؤالا صحيحا، أو ليس صادقا، أو أن نكون نعرف الإجابة مسبقا، ونريد الإجابة عليه بقصة من دون سبب، ومن خصائص هذا السؤال هو تبيان مدى صدق القصة، أي أننا يجب أن نكون قادرين على أن نسأل أنفسنا سؤالاً حقيقياً.

في الواقع، السؤال الذي يطرح نفسه هو كيف تحدد ما إذا كنت تريد تحويل فكرة ما إلى فيلم أو إهمالها؟ الإجابة على هذا السؤال بسيطة، فهي تعتمد على حياة تلك الفكرة، ومدى وجودها بداخلك، فالفكرة التي خطرت ببالك البارحة وتريد أن تنفذها غدًا ستكون بالتأكيد فكرة سيئة. لكن الفكرة التي تبقى معك لسنوات ولا تنساها أبدًا على الرغم مما يحدث في حياتك، هي الفكرة التي يجب تحويلها إلى فيلم. على سبيل المثال، بالنسبة لـ «عن إيلي»(3)، لم تكن لدي فكرة. في الواقع، كانت لدي صورة لرجل مبلل بالقرب من البحر ذات مساء، كما لو أن أحد أقاربه قد غرق في البحر، وحيدًا، ينتظر خروج جسد من الماء. هذه الصورة معي منذ أن كان عمري ٢٢ عامًا، وحتى أصبح عمري ٣٥ عامًا، حتى صنعت هذا الفيلم، بقيت هذه الصورة معي كثيرًا لدرجة أنني كنت أفكر كل يوم أنه يجب أن يكون ثمة شيء فيها وأنه لن يتركني، رغم أن الصورة كانت بسيطة.

بعد مرور سنوات، حين تدرك أن هذه الفكرة لن تتركك وأنك لن تعرف السبب، الآن عليك أن تبدأ في توسيعها، والآن كيف يمكننا تشخيص فكرة أو صورة وما إلى ذلك حتى تصبح قصة؟ نصيحة بسيطة ولكنها عملية هي أن تسأل نفسك، على سبيل المثال، من هو هذا الرجل الذي يقف بجانب البحر؟ لماذا هو حزين؟ من هو الشخص

الذي سقط في البحر؟ ما هي علاقتهم؟ لماذا هو وحده؟ أين اختفى الآخرون؟ وآلاف الأسئلة من هذا القبيل. ستزيل الإجابات عن هذه الأسئلة طبقات قصتك الحالية، وتتكشّف قصتك.

يجب أن تطرح على نفسك أسئلة باستمرار أثناء الكتابة، وتجيب عنها أيضًا، في الخطوة التالية ستتجاهل كثير من الإجابات وتحتفظ بأخرى. ما أقوله يضعك في شخصيتين حين تكتب: واحدة تطرح الأسئلة، وأخرى تقدّم الإجابات. الشخصية التي تسأل هي إدراكك، والتي تجيب هي الجزء اللاواعي منك. لذلك لا تفكر في الإجابات التي تريد تقديمها، اكتب ما يخطر ببالك، على سبيل المثال، تسأل ما هي العلاقة بين هذا الجسد الذي يأتي من الماء وهذا الرجل؟ قد يقول شخص ما «هذه زوجته» دون تقديم سبب، قد يقول آخر «إنها أمه»، وقد يقول ثالث «إنه ولده».

يمكن لهذه الإجابات أن تصنع قصة، ولأنها تأتي دون تفكير، ومن عقلك الباطن، فأنت قد استلهمتها من حياتك الخاصة. إن كانت أمك حية في داخلك، وتفكر فيها، فقد يكون الجواب أن هذه جثة أمه، ما يتكون منه السيناريو الخاص بك ليس وعيك في كثير من الأحيان، لقد رأينا أن هناك صانعي أفلام يصنعون أفلامًا جيدة جدًا في البداية، لكن عندما يكبرون، قد تكون أفلامهم قوية جدًا من الناحية الفنية، لكنها ليست محبوبة، ثمة كثير من هؤلاء المخرجين في العالم.

هذا ليس خطأ صانعي الأفلام، لأنهم ببطء، يدركون وعيهم الباطن، فما يصنع أفلامهم بعد ذلك، هو ذلك الجزء الواعي من عقولهم وليس لا وعيهم.

بعد زمن ما، يكتشف عقلهم الواعي تمامًا، ما يدور في عقلهم الباطن، ولهذا السبب أقول عندما تصنع فيلمًا، وتَحدّثَ الآخرون عنه، وفسّروه، فلا تكرر هذا على نفسك كثيرًا، لأنك ستدرك كيف صنعت هذا الفيلم، وستكتشف الجزء اللاوعي فيك، وبعد ذلك، سيكون صعبًا عليك صناعة الأفلام.

الخطوة التالية للإجابة على السؤال هي تقديم فرضية. في الواقع، الفرضية هي إجابتنا المحتملة عليه. أي أنه إذا كانت الظروف هكذا ستكون النتيجة هكذا.

بعد جمع الفرضيات، علينا الآن إثبات الفرضية الرئيسية بمساعدة القصة. في الواقع، كانت لدينا فكرة غامضة وبسيطة للغاية، ويطرح علينا سؤال في هذه الفكرة. على سبيل المثال، رجل يقتلُ رجلاً، ويتزوج امرأته، يضطرّ الرجل للزواج بالمرأة ليحظى بموافقتها على الدية، فيتجنّب عقوبة الإعدام.

هذه فكرة أولية لأنها ليس لها رأس وقاع. سؤالنا هو كيف ستكون نوعية العلاقة بين هذا الزوج والزوجة، هذا أحد أسئلتنا، ثم نأتي إلى فرضية أن هذه العلاقة بين هذين الشخصين ليست علاقة مستقرة. والآن نجد قصة مكونة من ثلاثة أسطر، ومن ثم نتعرف على مميزات هذه القصة المكونة من ثلاثة أسطر.

الشروع في الكتابة

بعد اختيار الفكرة بالميزات التي ذكرناها، حان الوقت الآن لمعالجتها. في هذا الجزء، يجب أن نكون قادرين على التواصل مع عالم صناعة الأفلام باستخدام خطة أو كتابة سيناريو.

من أولى الخطوات بعد اختيار الفكرة كتابة خطة للفكرة المطلوبة. في الواقع، من أجل تقديم الأفكار والتواصل مع المخرجين أو المنتجين، يجب أن نكون قادرين على كتابة خطة مناسبة بمعايير السينما اليوم.

الخطة

إحدى الخطوات الأولى بعد اختيار فكرة هي كتابة خطة. تتمثل إحدى ميزات الخطة في أنه يمكننا كتابة القصة على صفحة واحدة. في هذه المرحلة، لا ينبغي نسيان التعميم.

في الكتابة العامة، نحاول كتابة الأحداث الرئيسية للقصة، وقد ينشأ سؤال حول كيفية العثور على الأحداث الرئيسية. في بداية مناقشتنا، قلنا إننا نتعامل مع العموميات في هذا الجزء. لذلك يجب ألا نستبعد الأحداث العامة التي تؤثر على دراما القصة، ولا نكتب أكثر من ذلك. نحن فقط نضع مسار السرد هنا.

من تصميم ثلاثة أسطر إلى صفحة واحدة

ما هي خطة الخطوط الثلاثة؟

نقول عندما تكون للقصة بداية ونهاية، فإن القصة تشبه حبل غسيل، يربط أحد طرفيه بمسمار في جدار، والطرف الآخر في جدار آخر، أحد طرفي الحبل هو بداية القصة والطرف الآخر هو نهايتها، وهذه المشاهد تشبه الملابس التي تسقط من الحبل واحدة تلو الأخرى. إذا لم يكن حبلك مربوطًا بالحائط، فلا يمكنك نشر الملابس أو المشاهد عليه. لذا، دائمًا، وبعد أن تقرر في مكان ما أن تكتب قصة، أخبر نفسك أين تبدأ القصة وأين تنتهي. ربما تسألني هل عرفت منذ البداية أين نهاية الفيلم الأخير،

سأقول بكل ثقة: لم أكن أعلم. لكن عندما كتبت الحبكة المكونة من ثلاثة أسطر، فكرت في نهاية لها وكنت على يقين من أن هذه النهاية ستتغير. عندما أقول إن الحبكة المكونة من ثلاثة أسطر يجب أن تكون لها نهاية، لا تقل إنه يجب علي العثور على تلك النهاية المثالية أولاً. ابحث عن نهاية خيالية، وأثناء الكتابة ستتغير هذه النهاية باستمرار، لكن لا تبدأ الكتابة دون أن تكون لديك نهاية خيالية.

بالإضافة إلى كل التوضيحات التي قدمتها، تذّكر دائمًا شيئًا واحدًا: يأتي أحدهم لكاتبٍ وهو يعمل ليقول له: أحب أن أجلس معك وأنت تعمل، فيردّ الكاتب: هذا يشبه أن أكون أحلم، وأنت تأتي لتصعد فوق صدري. حين نكتب؛ فإن الجزء اللاواعي هو ما يكتب فينا، فلا تدع الوعي يجلس فوق صدرك وأنت تكتب.

وفي إثبات هذه الفرضية فإن القصة المكونة من ثلاثة أسطر لها ميزات منها أن يكون لها بداية ووسط ونهاية (لا تنس أن البداية والوسط والنهاية ليست نقاطا بل أجزاء).

الميزة الثانية هي وجود الزمان والمكان الذي يقع فيه الحدث.

الميزة الثالثة هي تعزيز الموضوع الوحيد في القصة، أي جعلها جادة.

السمة الرابعة هي الشخصية وهي أهم من بقية الميزات التي ذكرناها حتى الآن، في الواقع نقول في هذه السطور الثلاثة إن هذه الشخصية تواجه هذه العقبات وإما أن تفوز بهذه العقبات أو تفشل. في الواقع لدينا شخصية في هذه الأسطر الثلاثة، زمن الحدث ومكان الحدوث والبداية والوسط والنهاية. وبعد كتابة هذه الأسطر الثلاثة نحولها إلى قصة بإضافة علاقات السبب والنتيجة.

في ثلاثة أسطر لا نكتب سبب الأحداث بل نكتب مسارها، فمثلا أقول إن شخصية معينة قتلت شخصية أخرى، ليس من الضروري في هذه السطور، أن نعرف لماذا قتلتها، وكيف، نحن في الواقع نكتب مجرى الأحداث. ولكن من الممكن توسيع الأسطر الثلاثة عندما:

١- نضيف إليها علاقات السبب والنتيجة.

٢- تكون الشخصية التي نضعها في تلك الأسطر الثلاثة تعاني من أزمة منذ بداية القصة، وهي أزمة ذاتية أو مفروضة عليها من الخارج. على سبيل المثال، يريد أحد الوزراء أن يصبح ملكاً للبلاد، وهذه الرغبة تخلق أزمة وتنتهي في النهاية بالجريمة. يجب أن نعرف الهدف لشخصيتنا الرئيسية في هذه القصة المكونة من صفحة واحدة ونعرف كيفية الوصول إليه.

واستمرارًا لإثبات فرضيتنا في تلك الأسطر الثلاثة، نبدأ بترتيب المنطق، والمسار المنطقي للأحداث، والمنطق داخل الفيلم.

المنطق في القصة له أصلان:

- أصل داخلي.

- أصل خارجي.

أنت تتخيل العالم في قصتك، والذي له أيضًا منطقه الخاص، أي إذا حدثت القصة عام ١٩٤٢م فلها منطق، وإذا حدثت عام ٢٠١٠م فلها منطق آخر، أي أن العمل نفسه له منطق معين خاص بزمانه وشخصياته.

المنطق الذي يجب أن نتبعه في القصة هو جزء من العمل نفسه. أي أنه في هذا العمل، وبحسب هذه الشخصيات، وبحسب هذه المواقف، يتشكل منطق في القصة وهو أداتنا لقياس هذا المنطق، ما مدى منطقية السلوك في هذه القصة؟ ومن أين يأتي هذا المنطق في الواقع؟ يعتمد مستوى منطق القصة على مدى مصداقية القصة التي ترويها شخصيات الفيلم. أي أنه في القصة، يجب على الناس أن يصدقوها، على سبيل المثال، في الفيلم الذي يدور حول إيلي، وهي فتاة تغرق في البحر، أولًا وقبل كل شيء تصدق الشخصيات في الفيلم أن هذا حدث. أي أن المنطق في القصة، بحسب السياقات الموجودة، قابل للتصديق. لذا، داخل القصة المنطقية نفسها، علينا أن نجد شيئًا تؤمن به الشخصيات في القصة.

المنطق ذو الأصل الخارجي: أي مدى قبولنا كمتفرجين للأسباب وعلاقات السبب والنتيجة. وهذا يعني أن كل ما يأتي إلى الوجود له سبب. لكن إلى أي مدى نصدق

هذه الروابط؟ أن تكون قابلة للتصديق لا يعني أن تكون حقيقية. لا تخلط بين هذا. من الممكن أن يقوم بعض الفضائيين في كوكب آخر بقتل أنفسهم بأسلحة بصرية، هذا غير صحيح، لكن القصة مصنوعة بالمنطق الذي يرسيه الفيلم نفسه، وعلى سبيل المثال، يمكنهم استخدام هذا السلاح الذي يشبه الضوء أو مثلاً يضرب ضوءًا في عين أحد تلك المخلوقات فيدمره. تصبح هذه الأحداث قابلة للتصديق بالمنطق والأعراف التي توضع في الفيلم، والآن إذا صدقنا أن هذا المنطق قد تم اتباعه، فإن معنى التصديق لا يعني أنه حقيقي ومتوافق مع عالمنا والنماذج التي نعرضها. من أجل السلوك العقلاني، ضع هذين الأمرين معًا واعتقد أنه يمكن أن يحدث في عالم السينما، وليس في عالمنا. في مسرحيات شكسبير، عندما تسير الغابة، فإنها لا تتطابق مع العالم من حولنا، لكننا نقبله باعتباره العالم الداخلي للقصة.

حين نجد قصتنا المكونة من ثلاثة أسطر، نقوم الآن بتشخيص أين تحتاج إلى تقوية، أين يجب شدّ براغي هذه الأسطر الثلاثة؟ وعلينا أن نعرف الأسباب لجعل هذه الأسطر الثلاثة أكثر منطقية. ما يجب علينا فعله، من وجهة نظر القصة، كل قصة هي نتيجة للقصة السابقة وهي متناسبة مع القصة السابقة. على سبيل المثال: مرة عامل شرطيٍ فتاةً بقسوة، لكن، لو ذهبنا لمشهد سابق ووجدنا الشرطي يطلب من الفتاة التعاون معه لكنها ترفض، فسيكون سلوك الشرطي مفهوما ونتيجة للحادث السابق. أي أن كل قصة تحدث بعد نقطة التحول الأولى تصبح بمثابة دائرة لميلاد القصة التالية.

على سبيل المثال، الخادمة تدخل منزلاً، فهي تعرف العائلة، وعندما كانت المرأة في الخارج، كانت الخادمة في المنزل ورن الهاتف، ثم تسأل المرأةُ الخادمة «هل اتصل أحد، وأنا في الخارج؟» هنا يحدث شيء جديد . الحلقة التالية في القصة هي أن المرأة تعود إلى المنزل وتلتقط الهاتف وتتحقق من الرقم، والحلقة التالية تذهب إلى الحمام وتفحص جهاز المكيف. أي أن جميع هذه الأمور تكون متتابعة مع بعضها البعض، وقد لا يكون هذا الرابط متصلا مباشرة بالرابط التالي، وقد لا تؤدي قصة واحدة مباشرة إلى قصة أخرى، أي أنها ليست خطية دائما، بل مع قصة أو قصتين، فسوف تصل إلى نفس الشيء مرة أخرى. على سبيل المثال، إذا أطلقنا على القصة

الأولى (أ) والقصة التي تليها (ب)، إذا التقيا مباشرة فهي قصة خطية، أما إذا وصلت القصة (أ) إلى القصة (ب) عبر عدة قصص أخرى، أي (أ١)، (أ٢)، (أ٣)، فإن هذه القصة لن تكون خطية، بل شبكة، فهناك بعض القصص يجب أن تمر بالقصة المذكورة أعلاه، لذا يجب أن تعلم أن كل قصة يجب أن تخلق القصة التالية، القصة المبنية على القصة التي حدثت من قبل، تضع حجرا في الماء، عندما تنشأ موجة وتضرب الموجة جدران البركة، يشكل جدار البركة الموجة التالية، ولهذا السبب تحدث العقد التالية، أي عندما تقع عقدتنا الأولى في القصة، ومن ثم يجب أن تكون العقدة التالية طويلة وتعتمد على العقدة التالية وهي العديد من هذه الخطط التي تكملها، أي أن الحبكة تقول: شاب يتزوج فتاة ويواجهان مشاكل، فأم الصبي ضد زواجهما. يذهب الصبي إلى العمل ويطلب منه صاحب العمل أن يأخذ هذا الشيك إلى البنك. ثم تثير المؤامرة التساؤل حول ما هي العلاقة بين صاحب العمل ووالدة الصبي. يمكنك القول في التسلسل التالي إن صاحب العمل تواطأ مع والدته أو... ولكن يجب أن يكون هذا الرابط متصلاً بالرابط التالي، في ليلة زفافه حين يجد نفسه يواجه دعوى وقضية، هذا يجب أن يتضح الآن، قد نجد أن الاستجواب في القضية، لا علاقة له بعقدة الزفاف، لكن العقدة التالية في الواقع هي نتيجة لحقيقة أن الليلة هي ليلة زفافه.

في الفيلم «عن إيلي»، تغرق الفتاة وبعد الخطوة التالية، يتعين عليهم معرفة ما إذا كان بإمكانهم العثور عليها، لكن لن يتم العثور على الجثة حتى الليل. وفي صباح اليوم التالي أبلغوا عائلتها بالحضور. لكن العقد لا يمكن فكها بهذه السهولة، ولسنا متأكدين إذا كانت الفتاة قد ماتت، فكيف يجب أن نبلغ والدتها؟ لذا علينا أن نتأكد من أن الفتاة ماتت، فنجمع الأطفال ونسألهم، حسنًا يا أطفال، اشرحوا لنا المشهد بالكامل، حسنًا، الأطفال لا يستطيعون الشرح، تفاقمت العقدة، نشير إلى تخميناتنا الخاصة، قبل أن نقول إنها هربت، لابد أن تكون هناك دلائل على أنها ستغادر، أو تهرب أو تنتحر، لذلك نتحقق ونلخص، لكننا لا نصل إلى نتيجة، الشيء التالي الذي يحدث هو العقدة، العثور على هاتف محمول يبدو مفقودًا في حقيبة شخص ما. كل هذه الأشياء متصلة بشكل طبيعي. لا ينبغي أن تكون جوانب الحدث معروفة على

الفور. على سبيل المثال، هنالك رسالة من إيلي، مكتوب عليها عنوان، يفتحون باب الصندوق، ويظهر اسم ليس له صلة بالرسالة. وفيه شرح يقول إنني سئمت الحياة وأريد أن أقتل نفسي، مثل هذه الأحداث لا تتناسب مع بعضها لأن الروابط غير متصلة. حسنًا، نحن نتحرك في اتجاه كيفية تحويل خطتنا المكونة من ثلاثة أسطر إلى قصة.

بداية، يجب أن نلاحظ منطق السلوك والأحداث وتعزيز سلسلة الأحداث المنطقية في مسارنا. جميع المواضيع المتعلقة بمنطق عملية القصة مرتبطة أيضًا بالشخصية. في مناقشة القصص المرتبطة بالقصة السابقة، ليس من الضروري الإجابة على سؤال القصة السابقة للانتقال إلى القصة التالية. يجب أن تظل القصة دون حل حتى نتمكن من الانتقال إلى القصة التالية، والقصة التالية إما أن تحل جزءًا من القصة أو تعقد جزءًا من القصة.

ماذا يحدث بعد الحبكة المكونة من ثلاثة أسطر؟ في بداية القصة المكونة من صفحة واحدة، نصِفُ جوًا هادئًا ومتوازنًا، وبعد قليل يتغير المسار فجأة، أو ينشأ عائق، أو تفعل الشخصية شيئًا يغيّر الطريق الذي سلكناه ويعطل ما توقعناه، ميزة أخرى للقصة المكونة من صفحة واحدة هي تحديد نقطة التحول الأولى وذروة القصة. لذا علينا أن نرفع نقطة التحول الأولى حسب النموذج الذي رسمناه. ثم علينا أن نثير نقطة التحول الثانية. في الواقع، هناك معالم كثيرة بين المعالم الأولى والثانية، ولا توجد صيغة لعددها حاسمة، بل تعتمد على القصة. نقطة التحول الثانية وهي نقطة التحول الجريئة تسمى الذروة وبعد هذه الذروة تصل قصتنا إلى حالة التوازن ولكن ليست حالة التوازن الأولية لأننا وقفنا عاطفيا في مكان معين في بداية القصة، وعندما تنتهي المسرحية أو السيناريو نكون واقفين في مكان آخر، لكن الوضع كاد أن يهدأ إما بتضحية شخصية أو بانتصار شخصية، على سبيل المثال، إذا كانت شخصيتنا مشلولة الساقين وحاولت تحريكهما أثناء الفيلم، في ذروة ونهاية قصتنا، يمكنها التحرك والوصول إلى حالة متوازنة. وفي نهاية الفيلم، ليس لدينا حدث مهم كعمل ولم يعد هناك صراع كبير.

كل هذه الأشياء التي قلناها تحدث على المستوى السطحي للقصة، لكن في نهاية القصة قد يكون هناك صراع أغرب وأكبر تحت القصة، على سبيل المثال: مرة واحدة في فيلم ديسيكا «سارق الدراجة»، عندما يضرب الأب أمام ابنه والأب يأخذ بيد ابنه ويغادر، هنا صحيح أنهم قبلوا الهزيمة ونعتقد أن جهودهم انتهت بالفشل، ولكن تحت الصورة هناك في الواقع صراع أكبر نحن منخرطون فيه. النقطة التي ذكرناها هي أنه عادة في الأفلام الحديثة اليوم، هي الصورة الأخيرة أو الفصل الأخير من البكرة حيث تنتقل من الفضاء العاطفي للفيلم إلى الفضاء العقلاني. أي أنه في فيلم «سارق الدراجة» يذهب الأب والابن ويبتعدان عن الجمهور، عندها فإن الشعور الذي ينتابك من ضرب الأب يجعلك تفكر ببطء في الصورة ويستمر هذا التفكير حتى بعد انتهاء الفيلم.

الانتقال من الحبكة إلى السيناريو

بعد تصميم قصة من صفحة واحدة للخطوة التالية نحتاج إلى ملخص للقصة، وفي ملخص القصة يجب أن نحاول كتابتها في عشر صفحات، والتي نذكرها أدناه في ملخص القصة:

عندما أبدأ في كتابة قصة، أكتب على الورق المشاهد التي تتبادر إلى ذهني، والتي قد لا تكون ذات صلة على الإطلاق. هذه الخطوة تأتي بعد الأسئلة. على سبيل المثال، أود أن أرى مشهدًا في عقلي الباطن، على سبيل المثال، أود أن أرى مشهدًا يحمّم فيه رجلٌ والده في الحمام، أو مشهدا آخر في مكان آخر. ثم أنظر إلى هذه المشاهد وأرى أن بعضها متناقضة. وهذا يعني أنني رأيت رجلاً هنا، ثم رأيت مشهدًا لامرأة، فأحذفُ المشاهد التي تتعارض مع بعضها وهي في الواقع قليلة الأهمية. على سبيل المثال، كتبت في إحدى الأوراق أن زوجين يتجادلان في المحكمة للانفصال وفي مكان آخر كتبت أن رجلاً يحمّم والده المصاب بمرض الزهايمر في الحمام، ثم أقول لنفسي إن هذا الرجل موجود في قاعدة البيانات وأجد هذه العلاقات ببطء، وذلك لأنه يعتني بوالده وحده، وربما يكون وحيدًا في هذا المنزل وتركته زوجته، وشيئًا فشيئًا أجد العلاقة بين هذه الأوراق.

الحبكات الفرعية في النص: هناك عامل مهم في السيناريو وهو أنه إذا أزلت حبكة فرعية من القصة ولم تنتقص من الحبكة الرئيسية، فعليك استبعادها إذن، فهي لن تساعدك.

الفروع الرئيسية والأغصان الثانوية ليست هي الشجرة، فعندما نقطع فرعًا من الشجرة، تظل الشجرة في مكانها، لكن هذه الفروع الثانوية تتموضع فوق بعضها مثل لغز، لكن الشجرة تتكون حينما تتخذ هذه الفروع أماكنها فوق بعضها.

مثال: المعلم الذي يأتي إلى المنزل في فيلم انفصال سيمين عن نادر، قصته وعلاقته بالفتاة (ترمه) هي حبكة فرعية، لكن إذا أزلنا هذه القصة الفرعية من القصة، فإن قصة الفيلم ستنهار لأن التخلي عن وجوده في المنزل والحوار الذي يسمعه نادر في المطبخ يشكك في القصة.

بعد كتابة حبكة القصة، وهي الأحداث التي تؤثر على العملية الدرامية للقصة. يجب أن نذهب إلى العلاقات بين الشخصيات، يجب أن نحدد الشخصيات التي تؤثر على العملية الدرامية في القصة، أي إذا كان الموضوع هو الطلاق العاطفي بين الزوجين، فيجب أن نكون قادرين على إثبات مدى تأثير علاقتهما في طلاقهما، وإذا أزلنا إحدى هذه الشخصيات، فإن ذلك يؤثر على العملية الدرامية للقصة.

كيف نبني السيناريو؟

ما مدى التزامك بقواعد كتابة السيناريو؟ ويجب أن أقول إن الأمر له عدة مراحل: أولا وقبل كل شيء، التعرف على القواعد، أي قبل لمسك قلما، اعرف مثلا أيّ رواية قرأت، وأي مشاعر وعواطف انتابتك في مرحلة الشباب. ستدرك أن هذه الأمور بالنسبة لك مثل قواعد القيادة على الطريق.

وحين تبدأ في العمل على سيناريو، سترى ما الذي حرّكك نحو هذا الخيار أو ذاك، من هذه القواعد، لتوضيح ذلك مثلاً، إننا لدى قيادة السيارة، لا نخبر أيدينا أن تغيّر ناقل الحركة، إنها تفعل ذلك تلقائيا، بسبب القواعد التي تعلّمتها ومارستها، هذه القواعد صارت في داخلك، وتصفّت، وفي النهاية صنعت ذوقك.

جزء من هذه القواعد يتشكّل قبل أن تبدأ في الكتابة. في مرحلة أخرى، ستختار عملك، وستفكر أن تكتب سيناريو، قصة عن عائلة ما، المرأة تعاني من هذه المشكلة والرجل يعاني من هذه المشكلة، و... عندما تبحث عن خط عام، بوعي وبمساعدة تلك القواعد، سترى الانسجام في أحداث السيناريو الخاص بك، ويمكن تلخيص وظيفة هذه القواعد في جملة واحدة: الانسجام بين كل المكونات التي تضعها في ذاتك. من حيث المبدأ، لا تفعل القواعد شيئا سوى أن تخلق الانسجام، بحيث يكون إيقاعك في بداية الفيلم وفي وسطه ونهايته بنفس النسبة، أن تحدد تناغم لهجتك طوال الفيلم، فلا تكون بداية الفيلم بلغة ونهاية الفيلم بلغة أخرى.

لكن في بعض الأحيان تسبب هذه القواعد نفسها مشكلة لنا، فقد رأيت في بعض الطلاب وكتاب السيناريو الشباب أنها تلقي بظلال من الخوف عليهم فيكتبون بطريقة تؤكدها. لكن علينا أن نفكر أن النصوص تأتي أولًا، وبعد ذلك تستخلص هذه القواعد من قلب النص. بعد ذلك، يجب أن أقول إنه بقدر ما نستخدم القواعد في الكتابة، يجب أن نكون قادرين على كسرها أيضًا، فنحن نكسرها لنضع قواعد الفيلم الخاصة بنا.

لدينا جزء من القواعد التي جربناها من قبل وأنجزها عدد من المخرجين الآخرين وتحدثوا عنها في خضم الأحاديث والمراجعات. لكن كل فيلم وسيناريو يؤسس لقاعدته الخاصة مع المشاهد، وهذه نقطة مهمة جداً، وكل قاعدة تأتي للوجود مع الجمهور بنفس الطريقة.

سأضرب مثالا من أفلامي. يقولون إن هناك العديد من النوافذ والزجاج في أفلام فرهادي. إن تكرار هذه النوافذ والزجاج في الفيلم هو الذي يجعل الجمهور يفكر في سبب وجود الكثير من النوافذ والزجاج، ولماذا تختفي الشخصيات خلف الزجاج. هكذا هو الحال في فيلم «انفصال سيمين عن نادر». ويتكون هذا السؤال لدى الجمهور، فهو لا يعبر عن مفهوم، وإذا كان الجمهور فضولياً ومركزاً، فقد يفهم هذا الاتفاق ويتواصل معه. ويمكن لمخرج آخر أن يفعل نفس الشيء ويضع العقد بطريقة تعطي المعنى المعاكس لما قلته. العقد الذي أبرمه مع الجمهور هو عقد نسبي،

أستطيع أن أفسر الزجاج على أنه يعني المسافة وانعدام الشفافية، وقد يكرر صانع فيلم آخر نفس التكرار مع نفس عنصر الزجاج لكنه يعطي معنى الشفافية، فجزء من القواعد هي قوالب نمطية وموجودة بالفعل.

في كل فيلم تعقدُ عقدا مع الجمهور، وهو يقبله، مثلا نريد أن نُظهر شخصا في حالة ضعف، فننظر إليه من أعلى، هذا أحد العقود الأولية التي يقبلها الجميع، يمكنك عمل فيلم حيث ترى كل الأشخاص الأقوياء لديك هكذا ويقبل الجمهور أن الأشخاص الأقوياء هكذا. لذا، هناك سلسلة من الأعراف التي تؤسسها بنفسك والتي ستبقي الجمهور معك من بداية الفيلم حتى نهايته، لكن هذه القواعد قد لا تمتد إلى الفيلم التالي.

كثير من العناصر قد تجد معنى آخر لها في الأفلام، فالقطار مثلاً، وجد لها معنى في السينما، واعتبر هذا المعنى بمثابة القاعدة، ونحن بشكل نمطي استخدمنا ذات المعنى في أفلامنا، ولم نعطِ له معنى جديدا، صنّاع السينما يفعلون ذلك منذ مئة عام، لكني أقول، يمكنك استخدام القطار بطريقة مختلفة، ومغايرة للقواعد، فالقطار قد يعني الاتصال لا الانفصال، أنت باعتبارك كاتب سيناريو، يمكنك أن تعطيه هذا المعنى، لديك القوة لفعل ذلك.

هل قواعد كتابة السيناريو هي الحاجة الأساسية للكاتب؟ وهل هذه القواعد داخلية ويمكنه التعديل والتحرير بهذه القواعد بشرط أن تكون مؤسسية بداخله وفي نفس الوقت يستطيع أن يتجاوز تلك القواعد؟ نعم، بطريقة ما أقول إن القواعد ليست أكبر من الكاتب والمخرج ولا يجب أن تخاف منها ومن السهل كسرها، أرى كيف يخاف المخرجون الشباب من عدم اتباع هذه القواعد أو كسرها، لكنني أقول إن هذه القواعد ليست مخيفة ويمكن إزالتها أو تطبيقها بسهولة.

العلامة والرمز

ما هي العلامة في الفيلم؟

العلامة هي عنصر أو أي شيء آخر يحدد اتجاه مشاعرنا وأفكارنا في الفيلم. وليس للعلامات معنى أكثر من معناها حين تشاهد مرة واحدة، إنما حين تُستعاد، يزداد هذا المعنى فتتحول إلى علامة، فمثلاً تزغرد امرأة من السعادة، وهذه الزغردة ليس لها معنى أكثر من ذلك، لكن في اليوم التالي، حين يقال إن شخصا ما ربما يكون قد هرب بسبب هذه الزغردة، عندها تتحول إلى علامة.

العلامة مثل المسند والمسند إليه في النحو، فالمسند يوّضح المغزى من المسند إليه، وتكتسب العلاقة بينهما معنى حين تتكرر، العلامات موجودة طوال الفيلم، لكن إن أدركنا لحظة مواجهتنا لعلامة ما، أنها علامة على شيء ما، فإنها تغدو علامة خاطئة، فإن كنت ستشير في أحد المنازل إلى أن الجو مخيف بحيث يدخل الجمهور في حالة من الخوف، وفي بداية الفيلم، تظهر لقطة فوق باب المدخل وتذهب إلى قفل الباب وتمثال أسد بفمه المفتوح، هذه العلامة سخيفة للغاية، لماذا؟ ما سبب ذلك؟ لأنها لا تحترمك كمشاهد، ولا تريد لك أن تكتشف ذلك بنفسك. من المهين إخبار الجمهور بأنه لا يفهم، وأنت فقط الذي يفهم. لقد تغير الأمر ودخلت السينما مرحلة جديدة تتيح للجمهور الاكتشاف. العلامة في السينما الحديثة تأتي من احترام الجمهور، أي أن أعطيه تلميحًا، وأجعله يبحث بنفسه، دائمًا أرى علامات مثل إشارات المرور التي ترشد الجمهور في الاتجاه.

إن قالت العلامة كل شيء بنفسها فهي ليست علامة، عندما تصل إلى العلامة التي تدل على النتوء، فهي ليست النتوء نفسه، بل هي رسم بياني للنتوء يخبرك بوجود نتوء أمامك، تكتشفه بنفسك. إذا فهمت قصة فيلم ما، وكان الفيلم جميلًا وممتعًا وجذابًا، فهذا الفيلم من أفضل الأفلام.

بعض العلامات لها مرجعيتها داخل الفيلم وبعضها لها مرجعيتها خارج الفيلم. على سبيل المثال، يتم إنتاج فيلم عن الحجاب بين النساء الإيرانيات ويتم عرضه

في نيوزيلندا، ويشاهد الجمهور في ذلك البلد الفيلم، وإذا كانت هناك علامات على الحجاب في هذا الفيلم، فيجب على مجتمعنا أن يفهم ما هي. على سبيل المثال، معرفة أن الحجاب شيء فرضته الحكومة، وله خلفية دينية، وما إلى ذلك، وتصبح هذه الإشارة ذات معنى خارج الفيلم. أي أن نصفها خارج الفيلم، ويصبح لها معنى بجانب الإشارات الموجودة داخل الفيلم، إلا أن بعض الإشارات لها مرجعيتها داخل الفيلم. أفضل العلامات المشار إليها داخل الفيلم.

على سبيل المثال، في فيلم «عن إيلي» عندما يتحدث عن السن في تفسير حلم إيلي، فهي علامة مرجعها خارج الفيلم، فلا أحد خارج بلادنا يلاحظ هذه العلامة. لكن الطائرة الورقية التي يلعب بها ثم يطير بها، أمر مفهوم في العالم كله، وهذا التجاور بين لون الطائرة الورقية وزرقة السماء وتلك الرحلة الأخيرة، له نفس المعنى لدى الجميع، وهذه علامة أن مرجعيته داخل الفيلم. ويمكن للفيلم أن يشير إلى جميع علاماته خارج الفيلم أو داخله. ففي فيلم «هامون»(4)، يعتبر لباس الصبي الأسود علامة على الحداد. عندما تشاهد هذا الفيلم كجمهور إيراني، فإن هذه العلامة تعطيك معنى كبيرا لأن لديك كثير من الذكريات والحنين والمفاهيم والتحليلات حول هذه القضية.

لذا تذكر دائمًا أن العلامة ليست شيئًا واحدًا، أي أنها ليست وحدة، العلامة مدمجة مع شيء آخر قد يكون داخل الفيلم أو خارجه. الرمز في حد ذاته ليس له معنى، فهو بالتأكيد يحتاج إلى معنى آخر، مثلا عندما أقول إن اللون الأصفر وهو ثوب الحرّ بن يزيد الرياحي(5) في تشابيه عزاء الحسين(6)، هو علامة على التردّد والشك، فإننا لا نعني أن اللون الأصفر علامة على الشك بالمطلق، لكننا نتفق في التشابيه والعزاء على أن اللون الأصفر هنا هو علامة على التردد.

في فيلم واقعي، لا يمكنك وضع رموز، فمثلا في فيلم «ارتفاع منخفض»(7)، لا نستطيع أن نقول إن الجناح الأيسر للطائرة يعني اليمينيين، الجناح الأيسر يعني اليساريين أو الشيوعيين، لأن الفيلم واقعي، لكن الفيلم يمكن أن يكون رمزيًا.

نسأل إن كان تعطل السيارة في فيلم إيلي علامة أم رمز؟ أقول إنها علامة. فهي

ليست رمزًا لأنه خارج عالم هذا الفيلم، ليس لدينا اتفاق في المجتمع وفي العالم على أنه إذا علقت سيارة BMW على الشاطئ، فهذا يعني شيئًا ما. الرمز مرتبط بالمفهوم الموجود في الخارج، لكن ليس لهما علاقة ببعضهما، بل هناك علاقة بين العلامات. ما هو الفرق بين العلامة والرمز، في العلامة يمكننا أن نرى جذرا رابطا بين المسند والمسند إليه. يعني أنهما قريبان من بعضهما من حيث الشكل، ويمكن تخمين أن لهما علاقة مع بعضهما، ولكن هذا ليس هو الحال في الرمز، أي أنه لا يوجد غرابة بين اللون الأصفر ومعنى كلمة شك، لماذا أقول في الفيلم عن سيارة إيلي التي علقت على الشاطئ إنها إشارة إلى أن الصورة نفسها تعطينا هذا الشعور بالتعثر والاختناق وهذا المأزق. وهي مرتبطة من حيث الشكل. لكن لماذا الرمز ليس هكذا؟ وذلك لأن الرموز أكثر قابلية للتغيير بكثير من الإشارات، على سبيل المثال، اللون الأصفر له معنى خاص به في الصين بثقافتها الخاصة، ولكن في بلادنا له معنى مختلف، في السنوات القليلة الماضية، لم يكن اللون الأخضر لونًا مرغوبًا فيه بالنسبة لكثير من الإيرانيين، لكنه الآن أحد أكثر الألوان شعبية.

لكن اقتراحي لمن بدأ للتو في كتابة السيناريو، ألا يدخل في مرحلة كتابة الرمز في الوقت الحالي، لأنها مهمة صعبة للغاية ومحفوفة بالمخاطر، وفي الواقع، تحتاج إلى حساسية خاصة لقولها، أي إن لم يكن لدى المرء مهارة خاصة في صنع ذلك، وعجز عنه، فمن المحتمل أن يشعر باليأس في المستقبل، لأن الكاتب يريد أحيانًا أن يقول شيئًا ما بوضوح ولكن لا يستطيع ذلك، فيخفي معناه وراء شيء ما ويخبره للجمهور، يجب أن يكون لديك المعرفة الكافية، يجب أن تعرف التقاليد لتتمكن من استخدام الرموز وجعلها مقبولة.

قلت إن الرموز لها معنى واحد، في الواقع الرموز يمكن أن يكون لها معنيان مختلفان وهناك أشياء أخرى تسمى استعارات، والأمثال والرموز والإشارات لها اختلافات كثيرة، والمثل يختلف عن الاستعارة، وهذا أكثر أهمية لدى مناقشة الأدب، فبالنسبة للسينما مثلا، عندما نقول «موسى والراعي»، فهي اشارة لقصة نعرف أنها حدثت بين النبي موسى وراعٍ، فهي تعني الإشارة إلى قصة.

تحليل مشاهد من فيلم
«أزرق»(8) لكيسلوفسكي(9)

في البداية، يكون إيقاع الفيلم بطيئًا ثم يتزايد باستمرار.

في لقطة النظر إلى الفتاة في المقعد الخلفي للسيارة واللقطة التالية، يزيد ذلك من إيقاعك، لكن إيقاع الفيلم لا يزال بطيئًا ولكنه يتزايد ويثير قلقك.

في خطة الحادث وبعد ذلك بدأت العقدة الأولى وتستمر في القلق بشأن ما حدث للفتاة الصغيرة.

ولا نستطيع أن نقول إن الكرة التي سقطت من السيارة هي رمز إلا إذا تم استخدامها مرة أخرى خلال الفيلم.

ما نستنتجه من المشهد الأول هو أن عائلتها قد قضت في الحادث، وهنا يتضح أن الطفلة الصغيرة كذلك ماتت.

وفي الفصل التالي، في المستشفى تسأل البطلة شخصا: متى أقيمت الجنازة؟ فيرد عليها: الساعة الخامسة مساءً. وإذا لاحظتم فإن المعلومات الواردة في الحوارات غير كاملة وعليك البحث وإكمالها بنفسك. إذا لم يزودك بجميع المعلومات وكنت مجبرًا على التخمين، ستكون سعيدًا لأنك خمنت بشكل صحيح.

وفي مشهد الجنازة الذي تراه البطلة من خلال شاشة مطلوب التعريف بالشخصية التي ماتت في القصة، وهذه المرة يتم ذلك من خلال خطاب تقريري.

يمكن رؤية هذه الطريقة في جميع المشاهد حيث لا نفهم ما يقولونه في الحوارات في البداية، ولكن بعد بضعة حوارات نلاحظ المرأة التي تريد إجراء مقابلة معها.

إذا أردنا القيام بذلك بطريقة خرقاء، فسيكون الأمر على النحو التالي: متى تريدين مقابلتي؟ هذا ليس جذابا، الحوارات القليلة التي تؤخر هذه المعلومة تجعلك تتساءل ماذا تريد هذه المرأة منها؟ وأغلب المشاهد هكذا عندما يبدأ الحديث لا نفهمه في

البداية، حتى منتصف القصة، ثم تاليا يقدم لنا معلومات للوهلة الأولى، وإن كتب أحدهم الحوارات بشكل سيء فإنه كان سيكتب عكس ذلك.

يستغرق الأمر كثير من الوقت من العقدة الأولى إلى العقدة الثانية، ولا يستغرق الكثير من الوقت في الأفلام الكلاسيكية.

في المشهد التالي رمي النوتات الموسيقية في آلة جمع القمامة، يرينا المخرج شيئاً ما بواسطة العناصر والرموز، ونعود إلى الماضي عندما يتم رمي الورقة من النافذة.

وفي المشهد التالي يحاول عدم الالتزام بالماضي ومواجهة حياة أخرى، وهو ينتقم من نفسه بالغضب.

وفي مشهد محل تأجير العقارات يقول: أريد منزلاً لا يوجد فيه أطفال، هنا يحاول ألا يكون طفلاً يشير إلى الماضي.

تزيل كل صلاتها بالماضي، حتى عائلة زوجها التي تركتها عليها، وتحاول الدخول إلى عالم جديد.

شاهد بقية هذا الفيلم بنفسك لأنه يحتوي على علامات يمكن اكتشافها.

معالجة الشخصيات

في التعامل مع الشخصيات، تصنف إلى شخصيات رئيسية وثانوية، وسنناقش هنا الشخصيات الرئيسية والثانوية، وتحديد أي شخصية هي الشخصية الرئيسية وأيها هي الشخصية الرئيسية الضد (البطل وضد البطل)، هل نشعر بالرضا تجاه هذه الشخصية؟ وتلك، هل ننزعج منها؟ والمساهمات التي تقدمها الشخصيات الثانوية للشخصية، ماذا تفعل الشخصية الرئيسية للوصول إلى هدفها أو ما هي العوائق التي يمكن للشخصيات الثانوية أن تضعها في طريق الشخصية الرئيسية.

الشخصية الرئيسية: هو إما من يملك الحرية والسلطة في التصرف، ويختار سبيله وقراراته، ويقبل مسؤولياته، ويناضل من أجل تحقيق هدفه. وإما تلك الشخصية التي تخل بالتوازن الأولي للفيلم عندما يتمكن من فعل شيء آخر.

بغض النظر عمّن نفضّل، فإن أي شخصية تنقل القصة إلى المرحلة التالية، بسلوكها وقراراتها، تسمّى رئيسية، وهذا يعني أنهما شخصان على خلاف مع بعضهما في القصة، فهما في حالة صراع. وفي القتال، يستخدم أحدهما الحيل، فيما الشخصية المقابلة تدافع عن نفسها، ونتيجة هذا القتال هي المرحلة التالية من السلوك والأفعال التي يقوم بها هذان الشخصان معًا وتدفع القصة إلى الأمام، وعادةً ما يعيق أحدهما الآخر. في الواقع، الشخصيات الرئيسية أضداد تشكل عائقًا أمام بعضها، ولهذا السبب هم في حالة صراع. نحن نسمي هذه الشخصية الشخصية الرئيسية، وتنقسم الشخصية الرئيسية إلى فئتين، البطل وضد البطل (كثير من الناس في مجال السينما يعتقدون أن كل شخصية مهمة هي شخصية البطل، يجب أن نخرج هذا من عقولنا)

البطل وضد البطل: من هو البطل، هل البطل هو الشخص الذي نتماثل معه؟ (نحن كمتفرجين، نحن مشجعون لشخص أو فريق وقلوبنا تريد فوزه، كما هو الحال في مباراة كرة قدم، نقرر أن نكون مشجعين باللون الأحمر أو الأزرق، أي الشخص الذي نشعر بالعاطفة والقرب منه، أي، نضع أنفسنا مكان ذلك الشخص في هذا الموقف) هل البطل هو شخص نتماثل معه ونريده أن يفوز؟ إذن ما رأيك في ماكبث إذا قلت هذا؟ ألا نريد أن نكون مكانه لأنه يقتل. هل هو بطل؟ نعم أقول إنه بطل، وكونه

بطلاً لا يعني أننا نتماثل معه ونريد أن نكون مكانه. ومن الممكن أن تكون الشخصية السلبية هي بطل القصة، فالبطل هو الشخص الذي يحدث أول فعل له وأول عقبة قبل أن يصل إلى هدفه.

البطل المضاد هو عكس البطل الرئيسي، بطلنا يمكن أن يكون شخصية سلبية والشخص الذي يواجهه يمكن أن يكون إيجابيا.

الشخصيات الثانوية: الذين بسلوكهم يساعدون الشخصية الرئيسية، أو الآخرين الذين يضعون عوائق أمامها، فئة تساعد البطل في الوصول لهدفه، وأخرى تساعد الضد في إعاقة البطل عن الوصول إلى هدفه، ويتم تحديد دورهم من خلال الوقوف بجانب الشخصية الرئيسية، البطل أو ضد البطل.

الشخصيات الثانوية هي التي تخلق السياق لقرار الشخصية الرئيسية، معنى الشخصية الثانوية ليس مدى وجودها في القصة، الوظيفة الخاطئة للشخصية الثانوية في سينمانا هي ذلك الشخص الذي يرافق الشخصية الرئيسية، الذي ليس له أي وظيفة، سوى أن يترك الشخصية الرئيسية تتحدث معه وتقول الأشياء التي تدور في ذهنها فيتعرّف الجمهور على أفكارها.

في الواقع من أجل إعطاء معلومات للجمهور، ولأن سلسلة من المعلومات موجودة داخل الشخصية الرئيسية، فإن هذه المعلومات يتم تقديمها للجمهور من خلال هذه الشخصية التي تكون معه، وهذه هنا ليست شخصية ثانوية، تصبح الشخصية ثانوية عندما يمكن أن تساعد الشخصية الرئيسية في العثور على إجابات أسئلتها، أو أن تعيقه عن ذلك، ولكن بمجرّد أن تكون مجرّد مستمع، فهي بذلك تفقد وظيفتها كشخصية ثانوية.

في فيلم «عن إيلي»، تظهر امرأة عجوز من قرية شمالية في مشهدين فقط، لكنها تعتبر شخصية ثانوية، لأن جزءًا من سلوكها يساعد شخصية عليرضا على إدراك الحقيقة والقيام بردّ فعل، واتخاذ القرار. وهذا ما يسمى بالشخصية الثانوية.

في فيلم «أربعاء الألعاب النارية»(10)، شخصية روحي (تقوم به الممثلة ترانه

عليدوستي) تعتبر شخصية ثانوية، وللأسف في ثقافة النقد في بلادنا نحن نأخذ الشخصية الثانوية على أنها لا قيمة لها، وهذا ترجمة خاطئة تماما، ومن هذا المنطلق، ورغم أن دور روحي وعدد مشاهدها في الفيلم كثيرة، إلا أنها دور ثانوي. لماذا؟ لأنها ليس لديها هدف تسعى إليه وتريد تحقيقه، أو أن هناك عوائق في طريقها، أو أنها تجعلنا نقلق من أنها لن تصل إلى هدفها، ولماذا دور مجده (تقوم به الممثلة هدية طهراني) رغم أنه أقصر قليلا منها لكنه الدور الرئيسي؟ لأن لها هدفا، فهي تريد أن تعرف إن كان زوجها على علاقة بامرأة الجيران، وتحاول اكتشاف الحقيقة، ونحن ننضمّ إليها في هذا الهدف. وشخصية «روحي» ثانوية لأنها تمهد الطريق لشخصيات أخرى في الفيلم للوصول إلى هذه الحقيقة، وإبقاء صراعهم دائرا.

وفي فيلم «المدينة الجميلة»(11) تعتبر شخصية زوجة أبو القاسم شخصية ثانوية، لأنها ليست صاحبة القرار بنفسها، فهي تساعد في حل اللغز وحل مشكلته، فهي تشجع الشخصية الرئيسية أو تمنعها من الوصول إلى هدفها. لذلك نسمي زوجة أبو القاسم في المدينة الجميلة شخصية ثانوية، سواء مثلت مشهداً واحداً أو عشرة مشاهد.

الشخصيات الرئيسية والثانوية خيالية، ويقل ارتباطنا بالشخصية التي لا توضع في موقع الاختيار بين طريقين، ففي فيلم «بابيلون»(12)، لماذا نريد أن يهرب ذلك الرجل من سجنه الرهيب؟ لأننا نعتقد أن هناك طريقين. إما أن يبقى ويتحمل الرجل ذا النظارات، وإما أن يهرب، هنالك خياران، فالشخصيات الرئيسية، البطل أو ضد البطل، أمامهما طريقان للاختيار، مما يجعل القصة مثيرة للاهتمام بالنسبة لنا. ولهذا السبب، يمكن لـ«سبيدة» أن تقول الحقيقة أو لا تقول الحقيقة إذا كان لديها طريق واحد فقط ووضعوا مسدسًا على رأسها وأخبروها أن هذا لم يعد جذابًا. حقيقة قيامهم بالاختيار تسلط الضوء على الشخصية.

الشخصية الفنية: هذه الشخصيات ليس لها وظيفة درامية، لتوضيح الأمر اعتبر شخصية في الفيلم تشرب كوباً من الماء وكان هناك سم في ذلك الكوب، هذا الكوب من الماء كان فعالاً في العملية الدرامية. لماذا؟ لأنه أدخل شخصية الفيلم في أزمة.

لكن لنفترض أنني كأحد شخصيات الفيلم، أشعر بالعطش وأشرب كوبًا من الماء لأخلق جوًا سينمائيًا وأضعه في مكانه بنفسي. وهذا ما يسمى حركة فنية ليس لها أي تأثير على التدفق الدرامي للفيلم. في بعض الأحيان تقوم بحركة تعتبر حركة فنية، ولكن بعد ذلك تدرك أنها قد تكون خطوة دراماتيكية. مثل صرخة شهره في فيلم «عن إيلي»، أول مرة نراها نقول لأنفسنا لا بد أنها سعيدة، لكن عندما يعودون نرى الفتاة تتألم. الشخصيات الفنية هي تلك التي ليس لها تأثير على القصة وعادة ما يكون لها دور قصير.

في الفيلم عن إيلي، فتى القرية شخصية فنية، وأمه أيضًا شخصية فنية، أي أنه حتى لو لم يكن الصبي موجودًا، كان بإمكان المرأة العجوز أن تقوم بالعمل، فهي لم تأتِ لإنقاذ الطفل، لنقول أنها لو لم تكن موجودة لتغير مسار القصة، لكن المرأة العجوز شخصية ثانوية، لأنه لولا وجودها هناك لتغير مسار الحكاية.

وظيفة الشخصيات الفنية: الوظيفة الأهم هي أنها تصنع العالم الحقيقي للفيلم، فمثلا في «أربعاء الألعاب النارية» هناك خادمة تذهب إلى منزل المرأة لتنظيفه، ولو لم تكن هذه الخادمة موجودة، لحدثت أزمات السيدة في الفيلم بنفس الطريقة، وهذا معناه أن لا تأثير لها على سير الأزمة، فإذن لماذا هي هنا؟ هي هنا لتعطينا النسيج الواقعي للعمل، وتوفر السبب الفني لتتمكن (روحي) من التحدث وتزويدنا بالمعلومات، لها كثير من الوظائف ليس من بينها الوظيفة الدرامية.

الشخصيات الرمادية في السيناريو: كثيرا ما نرى أن الشخصية التي تكون أخطاؤها وحسناتها متوازنة تقريبا يطلق عليها خطأً رمادية، وهذا ليس صحيحا على الإطلاق، يمكن للشخصية أن تقتل، أو أن تفعل ما يثير الاشمئزاز، دون أن نطلق عليها رمادية، شرط أن تعطي للجمهور سببا لما تفعله، فهو يقتل لأنه يمرّ بوضع ما، وليس لديه خيار إلا القتل، هذه ستكون شخصية رمادية، حين أقول ذلك أعني أنها يمكن أن تعطي أسبابا مفهومة لأخطائها.

في فيلم «المدينة الجميلة»، هناك شخصية ارتكبت جريمة قتل وأخرى تصر على إعدام القاتل بأي ثمن. في ظل الظروف العادية، يجب أن نكره الشخصيتين، لكنهما

رماديتان لأننا نفهم سبب أفعالهما، فلا نكرههما.

أعتقد أن معظم الناس في العالم رماديون، لأن الموقف يجعلهم يفعلون شيئًا لا يقبله الآخرون. بالطبع، هذا لا يعني أنني أعتقد أنه لا يوجد أشخاص سيئون في العالم، لقد حاولت التحدث عن جزء من الأشخاص الذين يعانون من اللون الرمادي في أفلامي. سبب هذا الاختيار هو أنني أشعر أن معظم جمهور أفلامي من هذا النوع.

النمط: ما الفرق بين النمط والشخصية؟ النمط هو الخصائص المشتركة بين مجموعة من الأشخاص، عندما تجتمع في شخص واحد نطلق عليها نمطا، سائقو الشاحنات يُعرضون دائمًا في السينما بنفس الطريقة، إذا جمعنا هذه الصفات والملابس وغيرها، نطلق على ذلك نمطا، مثلا الملالي لهم نمط مشترك ولباس مشترك، يجتمع كل ذلك في شخصية، فتصبح نمطية، لكن إن قرر ملا يوما أن يضع العمامة على رأسه، ثم قال (أضعها أو لا أضعها؟) أتعمم أم لا؟ فالشخصية عندها تصير مخيّرة، لأنها تفكر في خياراتها، فتفعل ما تختاره، وهو أمر لا يفعله رفاقه في النمط.

أو أن سائق شاحنة، يصدم شخصا، والآن يمكن أن يحدث شيء ما، هذا ليس نمطا، فإذا اختار أن يترجّل، وينقله للمستشفى، فهذا خياره، وهذا ليس نمطا كذلك، فالنمط يعني عادة الصفات والخصائص المشتركة لفئة ما، ويستخدم التنميط عادة في الأعمال الكوميدية، حيث تبدو الشخصية نمطية في البداية، ثم تقذف بها الأحداث إلى أن تحدّد خياراتها، فتتبدّل الشخصية. هذا التمايز بين الشخصية والتنميط لا يرجّح إحداها على الأخرى، فالنمط عادة ما يكون كيانا، لا أبعاد ولا زوايا مختلفة له، وتستطيع معرفته من الوهلة الأولى، لأنك تعرف في ذهنك، كيف هم سائقو الشاحنات، لأنهم لا يختارون أو يخاطرون في كل مكان، ولا يتحمّلون المسؤولية أو يغيرون من سلوكهم في كل وقت. لكن الشخصية أبعادها مختلفة، سلوكها النمطي كله قابل للتحليل. فإذا ما اختار طريقا، فنحن سنعرف أي طريق اختار. الشخصيات الفنية لا تحرك القصة للأمام، لكن الشخصيات النمطية قد تفعل

ذلك.

هدف الشخصية: ما هي الأشياء المتعلقة بالشخصية التي يجب أن ندرجها في قصصنا المكونة من صفحة واحدة أو ثلاث صفحات؟

لماذا تريد الشخصية الرئيسية تحقيق هذا الهدف؟ إذا حققت الشخصية هدفاً ما، فما مدى نجاحها في تحسين حياتها الشخصية وتحسين حياتها مقارنة بالمكان الذي تبدأ فيه القصة؟ وإذا لم يصل إلى هدفه فما هي الكارثة التي ستحل به؟ لذلك يجب أن تعرف شخصيتنا الرئيسية ما هو هدفها وما مدى أهميته بالنسبة لها إذا وصلت إلى هذا الهدف وما هي الكوارث التي ستحدث إذا لم تصل إليه.

أبعاد مختلفة للشخصية: كيف هو جسديا؟ هل هو رجل، هل هي امرأة، هل هو طفل، هل هو جميل، هل هو قبيح، هذه هي الخصائص التي يجب علينا نحن صانعي الشخصيات معرفتها.

الأبعاد النفسية: أولاً يجب أن نعرف أن كل إنسان فيه كل الجوانب العقلية والنفسية، فمثلاً يمكن أن تكون الشخصية طموحة، ويمكن أن تكون محجمة، ويمكن أن تكون مهملة، ويمكن أن تكون محافظة، كل هذه الأمور. هناك تناقض في وجود الشخصية.

لكن حسب الموقف الذي توضع فيه الشخصية تظهر إحدى الصفات التي ذكرناها أعلاه (من تجاربي الشخصية، فإنني أواجه مشكلة حين أكتب مثلا أن الشخصية جبانة، هل هذا صحيح؟ فهي جبانة في أي موقف وأي وضع؟ ففي مشهد قتال في الشارع، ثمة من يضرب، وآخر يدافع، هل نستطيع الجزم بمن هو الشجاع ومن هو الجبان هنا؟ فالذي يوجه الضربات، ربما يكون يفعل ذلك بدافع الخوف، مثل قطة.

مرة أخرى، هذه إحدى النقاط التي لها كل أو أحد الأبعاد التي ذكرناها أعلاه، أو أقول إن هذه الشخصية لها هذه الأبعاد النفسية، لكن في قصتنا وفي المواقف نحن من نقرر أي الأبعاد سنسلط الضوء عليها، مثلا أنا في شخصية فرد مهمل، حسنا، أنا أعرفه، وعليك أنت أن تحدد كل تلك الأبعاد النفسية، وأنت تعرف كيف تحددها.

بالنسبة لأصغر فرهادي، طريقتي هي الرجوع إلى البنك العاطفي لتحديد هذه الأبعاد. أي أنني أضع نفسي مكان ذلك الشخص وأفكر كما لو كنت هو، والآن وبالرجوع إلى بنكي العاطفي أكتشف الأسباب النفسية المحتملة.

والأبعاد النفسية لدى الشخصيات، جزء منها فردي، والجزء الآخر اجتماعي، يظهر بالتعامل مع الآخرين.

هنالك أمر مهم في هذه الأبعاد، وهو أنني عندما أرغب في فهم شخصية ما، يكون السؤال دائمًا، كيف يبدو هذا الشخص مع نفسه؟ أنت وإن استطعت إيجاد ذلك، فلا يمكن تحديد ردود أفعال ذلك الشخص في مجتمع، إذ لا يمكن أن تفهم، هل سلوك وردود أفعاله في المجتمع صادقة، سليمة، أم لا! ففي الأساس إن سلوك الناس التي تظهر في المجتمع سواء كانوا مدركين لها أم لا، ليست مقياسا صحيحا للشخصية، لذلك عندما نكتب للشخصية بعدها النفسي، علينا أن نفترض كيف ستكون مع ذاتها.

الجوانب أو السمات النفسية للشخصية قد تكون موجودة، بعض هذه السمات بارزة، أكثر من ثلث سكان العالم كذلك، ولكننا نبحث عن ذلك الجانب الذي لا يمتلكه إلا القليل من الناس.

بعض الجوانب أو السمات الطفيفة: عادة يمكن رؤية هذه الجوانب في التقاء بعدين من أبعاد الشخصية، فمثلا: (الشخصية هادئة وعدوانية)، حين تكتب ذلك فأنت تكتبه لنفسك، ولا يفترض أن يفهم ذلك أحد. على سبيل المثال: رضا هادئ وصبور وعاطفي وذكي، لكنه الآن على العكس من ذلك فهو عصبي، ويمكنني القول إن هذين البعدين النفسيين متناقضان تماما. وأرى أن عدداً من الشخصيات تجمع هذين الجانبين معاً، وهذا ما يفصل الشخصية عن البحث النمطي، ويجعلها أكثر خصوصية وعمقاً.

أريد أن أقول إنه لا يكفي أن تقول: بخيل وهادئ وصبور، كل هذا صور نمطية، فإذا كتبت في صفات الشخصية: هادئ ولكن عدواني قليلا، فأعتقد أنك ستكون مصيبا، لكن إذا ما أعطيت الشخصية كل الصفات المقبولة لديك، فأرى أن شخصيتك لن تكون كاملة، لا تخف من أن تكون بعض الجوانب النفسية في شخصياتك متناقضة.

في «أربعاء الألعاب النارية» سألتني الممثلة هدية طهراني عن شخصية مجدة التي ستؤديها: أي نوع من الأشخاص هي؟ فأردّ عليها: إنها سيدة ذكية جداً، وفي اليوم التالي أقول لها: بل هي سيدة غبية جداً، فتسألني (وما هي حقا في الأخير؟) فأجيبها، إنها كل ذلك، إنها اليوم في هذا المشهد ذكية، وغدا في مشهد آخر، هي شخص غبي.

لدى الكتابة، لا تقيّد نفسك، كأن تمنع البخيل الذي سيذهب إلى حفل زفاف صديقه الليلة من إحضار هدية، بالمناسبة، إن أحضر البخيل هدية معه الليلة، فستكون شخصيته جاذبة، هذه الجوانب الصغيرة هي التي تجعل من شخصية مثل البخيل محببة.

وفي تقسيم الجوانب النفسية للشخصية: النقطة الأولى هي أن تبدأ الشخصيات من خصوصياتها، والنقطة الثانية هي تدوين الجوانب الصغيرة والتناقضات النفسية.

ليست مشكلة إذا قال لك أحد إن شخصيتك ليست متسقة، فهو مخطئ، وليس اتساق الشخصية نقطة ثابتة في السينما، لذا عندما تخلق شخصية في ذهنك، انتبه لهذه التناقضات وضع في قسم الجوانب الصغيرة أن هذا الشخص السيء سيكون أكثر جاذبية عندما يفعل شيئًا يتعارض مع سلوكه السابق. ويجب ألا تكون الشخصية متوقعة، أي أن شخصية ما مثلاً مسؤولة عن الإعدام بأمبولة الهواء، لكنه من كبار الملحنين في عصره، ولن يصدق الجمهور أن الشخص الذي يقتل بهذه الطريقة، هو مؤلف تلك الأغاني اللطيفة. في معظم الأفلام السيئة يمكننا أن نرى أن نفس المقاييس التي ذكرناها أعلاه موجودة، لكنه ليس فيلماً جيداً، لذلك يجب تحديد جودة الشخصيات والفيلم على أساس مدى مصداقية الشخصيات بالنسبة للجمهور، على سبيل المثال، إذا كنت تعتقد أن الشخصية جبانة ووجدت الشجاعة في مكان آخر، ولم تصدقه، فهذه ليست مشكلتك، فالشخصية ليست متطورة بشكل جيد وغير قابلة للتصديق. على سبيل المثال، في الفيلم «عن إيلي»، شخصية أمير محافظة، تحاول دائما إدارة الأمور، وعندما يدخلون الفيلا، يفحص أمير الماء والزيت في سيارته، ومن الواضح أن لديه خططا لمستقبله، فحين يضرب زوجته سيصدم

الجمهور، ولن يتوقع منه ذلك. لكن لن يكون الأمر غريباً على الجمهور أن يفعل ذلك شخص مثل (بيمان) مع زوجته. أنا دائمًا أضع فعلًا متناقضًا صغيرًا في شخصياتي. وأؤكد أن هذه التناقضات في الشخصيات جميلة وساحرة للغاية.

البعد الاجتماعي للشخصية: أولاً، في بعض الثقافات والبلدان، قد يتناول أستاذ جامعي أو طبيب في المستشفى، الطعام مع عمال في نفس المستشفى عند الظهر. إننا نرى هناك أن وظيفة الطبيب والأستاذ ليست أمرا مسيطرا على كل جوانب حياته. لكن ذات الوظيفة في بلادنا وفي بلدان أخرى، مؤشر مهم جدا لهذه المجتمعات. في هذه المجتمعات، أن يعمل شخص ما كناسا، فمن المحتمل أنه لن يجد صهرًا جيدًا لابنته، وفي الغالب لن يكون لديه صديق طبيب، إن كونه كنّاسا سيؤثر على جميع جوانب حياته. لكن في ثقافات أخرى، يمكن أن يكون المرء عجلاتي ثم يذهب ليشاهد المسرح، لكنك في إيران، تتبع هذه (القواعد). في بعض البلدان يعمل العجلاتي ثمان ساعات يوميا، وفي أيام الثلاثاء يذهب لمشاهدة المسرح، وهو ليس بالأمر الغريب هناك. لكن في إيران، تتأثر أشياء كثيرة بالعمل. ولكن يمكنك تكوين شخصية تتعارض مع هذه (القواعد) وتكون قابلة للتصديق من قبل الجمهور. بشكل عام، أقول إن البعد الاجتماعي، للأسف، جزء منه هو الوظيفة.

والأمر الآخر الذي لدينا هو الوضع الاجتماعي للشخصية، أي أن وظيفته الآن هي طبيب، ولكن في أي عائلة ولد وما هو الطريق الذي سلكه للوصول إلى هذه المكانة الاجتماعية؟ الآخر هو الوضع الاجتماعي، فإذا عرفنا ماضي شخصيتنا، أين ولد، وفي أي عائلة، من حيث الطبقة الاقتصادية والطبقة الثقافية، فإن ذلك يساعد كثيرًا في رسم الشخصية في فيلمنا، فالروابط العائلية أيضًا جزء من هذه الفئة، الآن يمكننا القول إن هذه الشخصية أعزب، أو متزوج، لديه أبناء، لديه أب، لديه زوج أم، كل هذا يجب أن يشكل الأبعاد الاجتماعية للشخصية.

من المفاهيم الخاطئة أن جميع الشخصيات يجب أن تنال إعجاب الجمهور، لكن الشخصيات يمكن أن تجعلنا نفكر أكثر.

المعتقدات الأيديولوجية: قد لا يهم الشخص في اليابان كيف يبدو حجاب زوجته،

ولكن في إيران ترى الأمر بشكل مختلف. وربما يكون هذا جانبًا مهمًا للغاية في بلدان أخرى. لا يأخذ المؤلف بعين الاعتبار عند خلق العمل، ولكن يجب على مجتمعنا أن يعرف هل هو مسلم أم لا، هل يؤمن أم لا، هل هو متدين أم لا، هل هو مخلص لمبادئه. هل يحاول أن يكون مسلما، هل هو ضد العالم الآخر تماما، أم أنه يعتقد أن العالم هو هذا فقط، وما هي النظرة العالمية لهذا الشخص بشكل عام، ولها تأثير كبير على سينما بلد ما مثل إيران.

ككاتب، عليك أن تفكر في هذا البعد، ولكن ليس هناك شرط أن يتفق جمهورك معك، فالبعد الإيماني لا يقتصر فقط على ما إذا كنت تؤمن بالله أم لا. إن مجموعة المعتقدات السلوكية مثل الضمير والمعرفة والمعتقدات الدينية مثل الدين والعرق تشكل معًا البعد الاعتقادي للشخصية. ويمكن أيضًا وضع المفاهيم الأيديولوجية في بعض الأفلام والقوى الدنيوية الأخرى في هذا البعد، مثل الكائنات الفضائية والشياطين والملائكة وما إلى ذلك.

النقطة التي أريد أن أقولها عن كل هذه الأمور هي أنها نسبية، أي أننا إذا قلنا أن شخصية في هذا الفيلم مسلمة، فهذا لا يعني أن كل سلوكيات ذلك الشخص تخضع لسلوكيات دينية.

كيف يجب أن نقدم شخصيتنا؟ أو كيف يمكن للجمهور أن يعرف شخصيتنا؟ أحد الأشكال، مثل عندما يقول بيلي وايلدر(13) في بداية فيلم (إيرما الغانية)(14): إيرما هي الفتاة التي تتمتع بهذه الصفات، من بين كل العاهرات الواقفات في الشارع.

يتساءل كثير من الناس، متى يمكننا معالجة الشخصيات من خلال الحوارات التي يتم تبادلها بين الشخصيات ومتى تصوّر الشخصيات بأفعال الشخص نفسه على المسرح؟ يجب أن أقول إنه لا يوجد وقت محدد، لكن تجربتي تقول أنه يمكن القيام بأمرين لتقديم شخصية، إما أن نعرض فعلًا منه أو نظهر رد فعل منه. لقد توصلت بنفسي تدريجيًا إلى استنتاج مفاده أنه من أجل تقديم الشخصيات، أضعهم في مواقف تظهر فيها ردود أفعال بدلاً من أفعالهم.

في فيلم «انفصال نادر عن سيمين» وفي فيلم «الماضي»(15) وفي فيلم «البائع»(16) نعرف معظم الشخصيات من خلال ردود أفعالها، ماذا يعني حين أقول إن الشخصيات لا تُظهر نفسها بسهولة، بل تختبئ؟ عندما نقوم بفعل ما، فإننا نكون قد فكرنا به من قبل، ولاحظنا سلسلة احتمالاته، وبذلك فإننا نخفي أنفسنا، إنما حين نتفاعل، فنحن في موقف، وليس لدينا وقت للتفكير، عندها نكون أكثر صدقا مع أنفسنا. حين تريد تقديم شخصية ما، حاول قبل كل شيء التفكير في المواقف، أن تضع الشخصيات في هذه المواقف لمعرفة ردود أفعالها.

على سبيل المثال، في فيلم «عن إيلي»، كان من المفترض أن تكون شخصية أمير شخصية محافظة. إن أسوأ ما يمكن أن تفعله أن يقول أحد للشخصية: كم أنت شخص محافظ، هذا قول مباشر جدا، لكن حين نرى ما يحدث في البحر، والجميع يحاول إخراج الطفل من الماء، الكل يضرب في الماء، بينما هو يصرخ وهو على الساحل، نشعر أنه متحفظ قليلا، نحن لا نسمي هذا حقا شخصا محافظا، لكن في هذه الحالة، سيتساءل الجمهور، لماذا هرع الجميع إلى الماء، بينما هو لم يفعل شيئا إلا أن يصرخ فقط؟

كذلك، شخصية «سيمين»، في فيلم «انفصال نادر عن سيمين»، أوجدنا شخصية تقف عند العقبات وتفضل الدوران حولها، والتقدم للأمام. رأيناها في المشهد حيث كان العمال ينزلون البيانو، فتناقش العامل حول الطابق الأول أو الثاني. لكن شخصا مثل «نادر» لو كان مكانها، لوقف وناقش وجادل، وطالب بحقه حتى يثبته للطرف الآخر، أما هي، فتحدثت قليلا، ثم حين تعبت قالت: (حسنا، سأدفع.. افتح الطريق أمامي)، بعد ذلك في الفيلم حين تواجه مشكلة مع (حجت) تنتهي بالقول (أعطني هذا المال لأتمكن من النجاة) لنرى ردة فعلها مرة أخرى. في الواقع، وضعنا هذا المشهد الأول كمقدمة للتعرف على هذه الشخصية، وفي بقية القصة، نراها تفعل نفس النوع من السلوك مع أشخاص آخرين.

لم يعد هذا هو الحال في السينما اليوم. يعني أن المؤلف ومبدع عمله يزيح نفسه عن العلاقة بين الجمهور والعمل، وهذا لا يعني أن أمرا ما سيتغير أو يزاح

بالنسبة لك. لديك شخصية وتريد التعريف بها، هناك نقطة واحدة يجب أن تأخذها في الاعتبار في الواقع: الغرض من تقديم الشخصية ليس أن تقدم جميع معلومات الشخصية للجمهور في الجزء الأول. يعني أنه في الجزء الأول يجب أن تقوم بعمل مقدمة بسيطة للشخصية، وليست مقدمة عميقة جدًا، لأنه ليس هناك موقف حتى الآن نتعرف فيه على وجه هذا الشخص. في «الملك لير»(17) لا يمكن التعرف على الشخصية في بداية المسرحية، فلا تدرك أنه شخص جاهل، وفي الحوارات الأولى، تعتقد أنه ملك سعيد لديه عائلة متحابة، ولكن عندما يقسم أرضه بين بناته، تدرك جهل هذا الشخص.

لذا النقطة المهمة هي أنه ليس من حقك تقديم الشخصية للجمهور دفعة واحدة، ولديك الوقت حتى نهاية القصة لتعريف الشخصية بالتفصيل، أفضل طريقة لتقديم الشخصية هي التفاعل عندما يحدث شيء ما ونرى رد فعل الشخصية، ومن نوع رد الفعل يمكننا أن نفهم الأبعاد التي تحدثنا عنها أعلاه، فمثلا إذا دخل شخص ما إلى مكان وفجأة رأى امرأة دون حجاب وهي تكتب، فمن نوع رد فعله سنفهم ما هو اعتقاده، أفضل طريقة للتعريف بالشخصيات هي ردود أفعالها، وهذه المعرفة نسميها بالطريقة غير المباشرة.

شيء آخر يجب أن أقوله هو أنه يجب ذكر السلوك المهم للشخصية ثلاث مرات على الأكثر ومرتين على الأقل حتى يمكن استخدامه. أي إذا كان هذا الشخص بخيلاً وخرج لقضاء وقت ممتع مع مجموعة وتناول العشاء، سيبادر الجميع بطلب دفع الحساب، لكنه لن يفعل أي شيء، وإن فعل فبشكل مصطنع، والجمهور سيفهم أنه يضيع الوقت، فهو لم يحاسب، هذه علامة ضعيفة وليست كافية، لكن علينا في الواقع أن نفعل شيء مثل ذلك ثلاث مرات لنؤكد على ذلك، وكذلك يكفي أن نفعل ذلك مرتين.

وفي «عن إيلي» قدمت ثلاثة مشاهد لشخصية أمير وعزوفه عن الحديث مع الناس والأنشطة الاجتماعية. جملة عن القيادة تقول «أنت تسير بسرعة» فيقول «لا! أنت تسير ببطء» وفي مكان آخر عندما يُسأل «ما رأيك؟» هو الذي يجيب بقوة

ويقول «ماذا عني» أو أنه لا يتدخل، أو في الحقيقة يريد ويحاول ألا يتورط في هذه القصة وبمجرد أن يكون على البحر ولا يستسلم الماء ويخرج وهو هادئ وأعتقد أن هذه المشاهد الثلاثة كافية لإظهار رباطة جأشه.

هناك نقطة واحدة: في مناقشة مواصفات الشخصية، فمثلا في موقف ما في السيناريو، يكون الشخص صريحا وشجاعا، ويجب أن تعرف كل هذا، لكن ليس من المفترض أن تتطابق كل هذه السلوكيات في كامل فيلمك، هذا يعني أنه يحق لنا أن نعرض للجمهور المواصفات التي نضعها مرتين أو ثلاث، والشخصية تتغير، فليس من المفترض أن يكون هناك قدر معين من المعلومات التي يجدها المتفرج حول الشخصية خلال الفيلم، ولا يجب أن تكون كذلك بنفس القدر الذي كتبته في دفتر ملاحظاتك حول الشخصية.

ماذا يعني ذلك؟ على سبيل المثال، إذا كنت في فيلم ما، تعلم أن هذا الشخص ولد في عائلة ثرية وبرجوازية، لكنه أصبح مدمناً بعد ذلك والآن وصل إلى هذه الحالة، فليس من واجبك بالتأكيد في توصيف الفيلم النظر إلى القصة الماضية الكاملة للشخص كجمهور، ولا تكفي سوى تلميحات موجزة، وذلك حسب أهميتها في الدراما وإذا كانت فعالة حقًا في الدراما. ويجب أن يتكرر ثلاث مرات على الأكثر، ولا داعي لإخبار الجمهور بجميع أبعاد هذه الشخصية.

في فيلم «عن إيلي»، ثمة شخص يسأل: أين القبلة، يجب أن أصلي. الشخص الوحيد الذي يسأل عن اتجاه القبلة هي السيدة شهره. ربما هذا الفعل له تأثير على التوصيف، لكنه لا يؤثر على عملية الدراما. لكني أعتقد أن المعلومات التي نقدمها للجمهور حول تنمية الشخصية يجب أن تكون دقيقة، أي أنه عندما يسأل أحد عن اتجاه القبلة، والآخرون لا يعرفون، فهذا يعني أنك قدمت أيضًا شخصية الآخرين، أي أنهم لا يصلون، بينما هو يفعل، ولهذا السبب فإن كمية المعلومات التي نقدمها عن الشخصيات ستنتشر طوال الفيلم. لا ينبغي أن تكون المسافة بين مراجع الشخصيات قريبة جدًا، أي إذا أظهرنا أن الطفل مضحك، فلا ينبغي أن نؤكد عليه مرة أخرى بعد ثلاث دقائق، ولكن دعونا نؤكد عليه مرة أخرى عندما نشعر أن الجمهور نسي

هذا الجانب المهم. لكن يجب أن تشعر بمهارة أن أكثر الأشخاص ذكاءً في العالم يشاهدون فيلمك، ومن دون أدنى شك، يمكن رؤية جميع النقاط في الفيلم. أكبر مشكلة يواجهها كتاب السيناريو لدينا في هذا القسم هي المعلومات التي يقدمونها عن الشخصيات، والتي للأسف تعطي كثير من المعلومات وتكررها بشكل مفرط. في بعض الحالات عليك أن تضع معلومات لا تؤثر على العملية الدرامية، لكن عليك أن تجعل المعلومات التي لها تأثير على العملية الدرامية أكثر جرأة وتكررها عدة مرات. سبيدة في فيلم «عن إيلي» شخص كاذب، لا تكذب دائما، ولا تكرر كذباتها، لكن يجب أن يعي الجمهور لذلك من وقت لآخر، أن سبيدة تكذب، يعني أن تفعل ذلك ثلاث مرات، أول كذبة ترويها سبيده هي أنهما زوج وزوجة وقد أتيا من ألمانيا، ولو كانت هذه كذبة لما صدقناها، عليك أن تكرر سلسلة من الإشارات ليدركها الجمهور. وندرك أن سبيدة لديها عادة الكذب، وطبعا كذب زبيدة هو لمصلحة المجموعة، حتى يتمكن الآخرون من تحقيق أهدافهم. وإذا كررنا الإشارة في ثلاثة أماكن مختلفة، حتى بشكل غير واضح، فسوف يفهمها الجمهور.

عند تقديم المعلومات، يجب علينا أن نتصرف بطريقة غير ملموسة. في فيلم «عن إيلي» تقول نازي لزوجها في مكان ما من الفيلم «حلمت بأسناني تسقط» وفي مكان آخر تقول «هذا كان قَدَره» وفي مكان آخر تقول «ليس لدي تصوّر» لذلك نستنتج أن هذا الشخص قد يكون قدريا لأنه يترك نفسه بين يدي القدر، ومن أغبى الطرق أن يقول له أحدهم إنك تسلم نفسك كثيرا للقدر، أو أن يقول له إنك قدَري، وهذا يحدث كثيرا في بعض المسلسلات، ولن يصدّق الجمهور شيئا يحدث على هذا النحو.

إنما حين تقول نازي: «حلمت الليلة الماضية أن أسناني تسقط» وعندما تقول هذا فهذا يعني أنها مؤمنة، وفي مكان آخر حين تقول:«ما تزال أمام عيني» فهذا يعني أن الدار الآخرة قائمة بالنسبة لها، وهي تؤمن بها. وبهذا يمكن القول إن هذه الشخصية مؤثرة بسبب خصائص إيمانها بالقدر.

للحصول على معلومات الشخصية وتوصيفها، قمت بوضع شهادات ميلاد لجميع شخصياتي، أي أين ولد هذا الشخص، ما هي وظيفته، متى ذهب إلى ألمانيا، كم

سنة كان هناك، من كانت زوجته، أين التقى بها، ما اسم زوجته، أي شيء آخر، لنعلم أننا عندما نكتب دون وعي، فإننا نكتب بشكل صحيح. نازي وزوجها أكثر هدوءًا من الآخرين لأنهما قدريان، فهما أقل هياجًا ويهدآن سريعا.

حتى لحظة خلق الشخصيات يجب أن تعرف الشخصيات الرئيسية والثانوية، هذه ليست أمور يمكنك العثور عليها في النص بعد الانتهاء منه. عادة علينا أن نستخرج السمات الشخصية من بنكنا العاطفي، فمن لا يملك بنكاً عاطفياً عليه أن ينشئ بنكاً عاطفياً لنفسه، أي تحليل الأشخاص من حوله وتسجيل خصائصهم ونقاطهم السلوكية في أذهانهم.. ولكن هناك بعض الميزات التي يمكن إضافتها أثناء الكتابة. ربما تكون شخصية أمير في بنكك العاطفي غير قيادية، لكننا نحتاج لأن تكون قيادية، لذا نحتاج أن نرى كيف سيتمكن أشخاص بهذه الخصائص من القيادة.

Telegram:@mbooks90

في الشخصية الرئيسية هناك فعل رئيسي وجميع السلوكيات الأخرى هي ردود أفعال. في فيلم «عن إيلي» حين قالت سبيدة وسط الحشد إن هذين زوج وزوجة، كان رد فعل الجميع، لماذا أتيتم بنا إلى هنا دون علمنا؟ في ذلك الموقف قالت ذلك، فعرفنا نحن أنها شخص كاذب فوق الحدود. مثلا في منتصف الطريق عندما يذهب طفلهم ليشتري «البفكي» يقول لها البائع «سيدة أنت متجهة شمالا، انتبهي فالطريق مزدحم» فترد سبيدة ياه، لدينا ضيوف من ألمانيا إنهما زوج وزوجة، ومن ردّ الفعل هذا تبدأ سبيدة.

باعتباري كاتبًا، أقوم دائمًا بخلق موقف حيث يجب على الشخصية أن تتفاعل. تؤدي سبيده الفعل الرئيسي، الذي يخفي الحقيقة، لكن في مناقشة تمثيل هذه النقاط الصغيرة، عادة ما نعرف ذلك من خلال ردود أفعاله، أي أنه لو لم يحدث ذلك، لما كذب هذه الكذبة أبدًا. ولذا لا نستطيع القول إننا نعرف جميع أبعاده من خلال الفعل لأنه الشخصية الرئيسية. أفضل طريقة للتعريف بكل شخصية هي التعرف عليه في ردود أفعاله ومعرفة سلوكه، والسبب هو أن هذا الطرف لديه فعل يقوم به، ولكنك لن تصدّقه إن ظهر منذ بداية الفيلم، سواء كان صادقا أم كان يمزح.

أيها الأصدقاء المؤلفون، يجب أن تجدوا القصة أولاً، ثم تتبعوا الشخصية حسب

القصة. على سبيل المثال، شخص يريد سرقة بنك، لا نحتاج أولاً أن نظهر بطريقة خفية أنه لص، لأن موضوع الفيلم هو السرقة، ولكن يمكننا أن نظهر أن هذا الرجل يطعم القطط وهو لطيف. ليس من المفترض أن نتعرف على العلامات ونفهم طبيعتها في الجزء الأول، العلامات عبارة عن قطعتين على الأقل، ويكتمل الجزء الثاني بالعودة إلى القطعة الأولى، ثم تعطي النتيجة، في فيلم عن إيلي، كانوا يرقصون في الفيلا، لكن حين تختفي إيلي، وبالعودة إلى ذلك، فإنهم يقولون لها، لا تنزعجي من رقصنا، وهكذا يتواصل الأمر.

القصة في السيناريو مختلفة عن المسرحية، ففي المسرحية الحوار هو أداتك الرئيسية، لكن هذا لا يعني أن تصف الشخصيات من خلال الحوار، فقد تقول الشخصيات حواراتها ولا تستطيع فهم الشخصيات، ذلك أنها لا تشير لذلك بشكل مباشر، ولكن خلال الوصف يمكنك التعرف على الشخصيات.

في مسرحية «النادل»(18) التي كتبها هارولد بينتر(19)، يتم حبس قاتلين في القبو، وقد وصلت رسالة بين يدي أحدهما تأمر بقتل الشخص الآخر، وهذا الإسهاب هنا إشارة وهي هو تقديم الوضع والفضاء. وإذا قلت إن الحوار هو أحد أدوات التعريف بالشخصيات في المسرحية، فلا أقصد وصفها بالكلمات، فالمساحة نفسها تدل على هذا الخوف وهذا الغموض، لماذا يقولون «البومة العمياء»(20) عمل صادق هدايت(21)، تحفة فنية، عندما تحللها سترى أنه على الرغم من أن الأداة ليست سوى كلمات، وفي ذلك الشكل الهندسي للكلمات، فإنها تفعل شيئًا، وهو يجب أن تأخذ الصفحة الأولى من كتاب البومة العمياء وترى كم يوجد في حرف القاف وحرف الخاء هذه الصفحة الأولى قد تكررت لأن الكلمتين وقحا وكان الأستاذ صادق هدايت يعلم أنه إذا تكررت هذه الكلمات كلمتان في الصفحة الأولى تعطيان شعوراً خاصاً لدى الجمهور، ومن ثم فإن الحوار في المسرحية يمكن أن يساعد بشكل غير مباشر في التوصيف.

لكن في السينما أو السيناريو تفعل ذلك بالصورة، وفي المسرح الكلمات تخلق صورة، في السينما ليس المقصود تحويل كل سلوك الشخصية إلى صورة، كيف

يمكن إظهار ذلك الشخص كاذبا، ليس لدينا حوار ولكن من الممكن استخدام الصور الموجودة لإنشاء حوارات، وإنشاء صور، وإنشاء صورة للشخصية.

قصة «عربة اسمها الرغبة»(22)

هنا، سنذكر هذا المثال، ونفحص أجزاء النص لنرى كيفية ارتباط الشخصيات ببعضها البعض:

رجل عامل وقذر وامرأة كانت أرستقراطية يدخلان هذا المنزل ووضع العائلة ليس جيدًا بل متوازن. في البداية نجد أن مدام بلانش تدخل منزل أختها وزوج أختها وندرك أن سلوك بلانش يختلف عن سلوك عائلة أختها ومن تناقض هاتين القصتين تبدأ قصة الفيلم.

نقطة التحول الأولى: هذه هي النقطة التي يتغير فيها اتجاه القصة. أي المواجهة بين بلانش وكوالسكي، والتي تتسبب في تغير مسار القصة على عكس ما نعتقد. كنا نتوقع أن تكون حفلة بسيطة، لكن ما يحدث الآن هو أن زوج ستيلا ليس هو الشخص المضياف الذي كنا نظنه، وبعد نقطة التحول الأولى، تكتشف بلانش أنها فقدت كل شيء.

العقدة الأولى: المال والميراث الذي كانت تمتلكه عائلة بلانش كان مهماً لزوج ستيلا، والآن أدرك أن هذا المال مفقود.

نقطة التحول الثانية: زوج ستيلا يغتصب بلانش.

الهبوط ونهاية القصة: إنها اللحظة التي يتم فيها نقل السيدة بلانش إلى المستشفى ويفترون عليها بالقول إنها تكذب أن أحدهم اغتصبها.

الصورة الأخيرة من الفيلم تخرجك من جو القصة العاطفي وتنقلك إلى جو عقلاني وتجعلك تفكر فيها.

تنتصف القصة حين يعتدي كوالسكي على بلانش.

الشخصيات الرئيسية: بلانش ديبوا (بطلة)، ستانلي كوالسكي (مضاد للبطل)، في قصة بلانش، تأتي لتفعل شيئًا ما ويمنعها ستانلي من القيام بذلك.

الشيء الذي يجب التفكير فيه في هذا الفيلم هو أن كلا من بلانش وستانلي

متضادان، فستانلي هو تجسيد لكل الإهانات التي قام بها لأهله، من قبل التهجير والنبذ، والإذلال الذي ألحقته به الطبقة الأرستقراطية. وها وهو الآن ينتقم.

قد تسأل ما هو سبب وهدف البطل هنا؟ وأين يريد أن يذهب؟ هل هدفه الوحيد هو الحصول على الأراضي التي اكتشف ضياعها فيما بعد، فلماذا يستمر في ممارسة هذه اللعبة؟ في الواقع، إنه ينتقم لماضيه وماضي أهله الذي ألحقته بهم الطبقة الأرستقراطية. للوهلة الأولى قد يظن الجمهور أن الهدف هو الحصول على الأراضي، لكن كلما انتبهت أكثر أدركت أن الدافع حدث قبل بداية القصة، أي أن ستانلي تعرض للإهانة، والآن هدفه هو للانتقام من إذلال الماضي، والنقطة التي يريد الوصول إليها هي إذلال بلانش، وتحاول بلانش إثبات نقيضها وهو نبلها.

الشخصيات الثانوية: ستيلا، ميتش.

العقدة الثانية والثالثة: صراع ستيلا وميتش، عدم حضور ميتش إلى الحفلة، وما إلى ذلك، في الواقع، الأشياء التي لا ينبغي أن تقال في حضور بلانش تقال في حضور بلانش. تريد بلانش أن تعيش حياة طيبة مع أختها، لكنها الآن ترى أن العائق هو زوج أختها الذي يهينها. في الواقع، فإن مشهد اغتصاب ستانلي لبلانش هو الذروة حيث يحدث كل شيء متتاليا ليدفع بلانش إلى الجنون.

أبعاد شخصية بلانش:

الأبعاد الجسدية: امرأة جميلة، تحاول الحفاظ على جمالها في مواجهة الانحطاط، جسمها صغير ونحيل، وجهها نحيف.

الأبعاد الاجتماعية: في الأسرة ذات التنشئة البرجوازية، العمل كمدرس، تراجع عن الطبقة الأرستقراطية.

أبعاد شخصية ستانلي كوالسكي:

الأبعاد الجسدية: خشن وعادي، ضخم الجسم.

الأبعاد الاجتماعية: عامل، مهاجر، مقامر، مدمن كحول

الأبعاد النفسية: التعري أمام بلانش، قاس

السلوكيات الصغيرة التي تقود الجمهور إلى قصد المؤلف أو المخرج أو العلامة: مثل ارتداء ستانلي بنطلون البدلة، لأنه لم يلبس هذا النوع من الملابس من قبل، والآن صار لها معنى خاص. عندما يعرض على بلانش سيجارة وتشعلها له.

لماذا لا نكره ستانلي فيما هو قاس جدا، ليس فقط لأن مارلون براندو(23) لعب دوره، ففي مكان ما من الفيلم نجده جذابًا، وفي مكان آخر يصبح كالطفل ويخلع سرواله ويرميه في الزاوية. ويتصرف بلطف في مكان آخر، بعدها نعطي الحق لستانلي، ونتساءل، لماذا تسقط بلانش في هذه الحالة الملائكية بالنسبة لنا؟ نعتقدها شخصا غير عادي؟ لأن العلاقة بين السيدة بلانش وشقيقتها تشبه علاقتها بستانلي، أي أنها تشعر بالفخر بأختها، وعندما تواجه بلانش ستيلا، تتوهج شخصية بلانش، وتضع نفسها في مكان عالٍ، وتشعر أنها متفضلة، لأنها تركت حياتها الماضية، وجاءت إلى ستيلا، ونحن حين نرى التعسف ضد ستيلا، يبعدنا هذا عن شخصية بلانش.

في التوصيف، المؤلف أو المخرج لم يجعل من شخصية بلانش ملاكاً مثالياً، وترك في هذه الشخصية نقاطاً سلبية تنفر الجمهور منها، وهذه هي نفس النقطة الدقيقة في التوصيف.

يمكن أن تكون شخصية بلانش وستانلي رمادية: الشخصية الرمادية لا تعني بالضرورة أنهما جيدان وسيئان في نفس الوقت، يمكن أن تكون أكثر شمولاً، يمكن أن تتصرف الشخصية بشراسة في الفيلم بأكمله، وأنا أقول إن هذه الشخصية رمادية لأننا نفهم دوافعها وأسبابها، ونعتقد أن هذا السلوك نتيجة هذه الظروف، أعتقد أن الصراع بين الشخصيات في هذا الفيلم ليس صراعا بين رمادي وآخر، أو صراعا بين الأسود والأبيض، الخير والشر، أي أنك تحب ستانلي، على الرغم من أنه يؤذي بلانش، إلا أننا لا نشعر بالاشمئزاز منه، وفي مكان ما نشعر أن شيئًا خاطئا قد حدث.

ملحوظة: هل كانت بلانش مريضة نفسياً منذ البداية عندما دخلت هذا المنزل أو هذه القصة؟ نعم كانت شخصا غير متوازن، كانت كشخص شعرنا أننا عرفناه خطأ، وعندما تعرض لموقف تأكدنا أنه غير متوازن، وهذا ما حدث أيضا لبلانش وأجبرت

على الحضور إلى عائلة أختها وقد وصلت إلى هناك، حيث فهمنا تمامًا أنها غير متوازنة. انظر كيف يعرض المخرج المعلومات التي لديه عن بلانش شيئًا فشيئًا.

مرحلة البحث: لدينا نوعان من البحث: الميداني والمكتبي، لحظة، يبدأ بحثنا قبل كتابة الملخص، حين كانت قصتنا مكونة من صفحة واحدة، وتظهر أسئلة جديدة لا يمكن الإجابة عليها إلا من خلال البحث، وبالتزامن مع هذا التشكّل، فإن هذا الملخص والقصة يمضيان في صياغة تحقيقاتنا.

قسم البحث بسيط للغاية، أنت تعرف ما تبحث عنه، لكن بعض النصوص تحتوي على أماكن مخفية تحتاج إلى البحث فيها، أي أن سؤالك ليس واضحًا جدًا ولديك مواضيع غامضة تحتاجها لبدء بحثك. مثال بسيط هو: إذا غرق جسد في البحر، فهل من الممكن العثور عليه على الشاطئ في اليوم التالي، أم أن وصول مياه البحر إلى الشاطئ يستغرق بضعة أيام، فهذا أمر بسيط للغاية، ولكن في بعض الأحيان يكون الأمر كذلك، وهو أن السؤال في نصك أعمق وأكثر غموضًا من هذا.

لذلك، أولا سوف تجد المشكلة عن طريق البحث، ثم سوف تجد الحل للمشكلة. ليس هناك صيغة محددة للبحث، من وجهة نظري، عادة ما أقوم به وطريقتي، لا أقتصر على الكتب أو المكتبات، على سبيل المثال، في فيلم «مدينة جميلة» للعثور على إجابة السؤال «كيف يتم الإعدام من وجهة النظر الإسلامية؟» بدلاً من الذهاب إلى الكتاب، ذهبت إلى المحاكم وتحدثت مع القضاة، أو في جامعة طهران، كان هناك بعض أساتذة القانون الذين التقيت بهم وأخبرتهم قصتي، وكانوا يحاولون العثور على نقاط الضعف في فيلمي من الناحية القانونية. هذه طريقتي الشخصية ويجب على الجميع أن يجدوا طريقتهم الخاصة. لكن منذ البدء في كتابة ملخص بحثك، يعتمد الأمر على النطاق الذي يجب أن يكتب فيه فيلمك. على سبيل المثال، كنت بحاجة إلى أشياء حول اختطاف الطائرات وقوانين البلدان، لذلك بدلاً من الدراسة، تحدثت إلى الناس.

في مناقشة تقدم القصة والتوصيف، كل شخص له طريقته الخاصة، فمثلا بعد أن تصل القصة إلى صفحة أو صفحتين، أبدأ بقراءة القصة لمن حولي، كفنان مسرحي،

وأثناء أداء القصة أو سردها، أنتبه إلى وجه الشخص الذي أمامي، أفعل وأحاول حتى لا يتشتت، وفي كل مرة أحكي القصة أصلحها وأصححها وأعيد بناءها، ستجد أنني أقرأ قصصًا من عشر صفحات مرارًا وتكرارًا وأحكيها للآخرين وأنظر إلى ردود أفعالهم، وأنا لا أختار جمهوري من محبي السينما بل أحاول اختيار الأشخاص العاديين من جميع الأعمار. وبعد هذه المرحلة أعود إلى الملخص، وبعد أن يصبح جاهزًا أذهب إلى أهل السينما، وهي طريقة جيدة لعرضه على الآخرين بعد كتابة صفحة أو صفحتين وإصلاح المشكلات.

كلما اقتربت من الثواني الأخيرة من الفيلم، أصبحت الثواني أكثر قيمة، أي أنك عندما تقدم شخصية في الدقيقة ٢٠ فأنت تحتاج إلى تقديم أقل مما تحتاجه عندما تدخل نفس الشخصية في الدقيقة ٦٠، عندها ستكون دقيقا، أي علينا أن نقدم الشخصية عندما نريد أن نخبر الجمهور بأهميتها. يعني علينا ترك علامات طوال الفيلم حتى لا يفاجئنا ظهور هذه الشخصية، إلا إذا كنا نقصد المفاجأة.

مصداقية الشخصيات في السيناريو: ما أكتبه بالفعل أو أصوره أو أصنعه، إن لم أصدقه أنا أولا، كأول مشاهد، حتى وإن قال العالم كله إنه رائع، فلن أستخدمه.

شكل وبنية الحوار

هناك نوعان من الحوار: الدرامي، والفني. الحوار الدرامي: هو الحوار الذي يجعل الدراما والقصة تتقدم. أي الذي إن لم يوضع فإن الدراما ستتوقف ولن تتقدم.

الحوار الفني: هو الحوار الذي يسبب الحوارات الدرامية. يعني الحوارات البسيطة وغير المهمة، مثل تحية شخصين لبعضهما في بداية مكالمة هاتفية قبل الشروع في مناقشة جدية مثيرة.

إنها تخلق الفضاء العام، وترسم المشهد، تجعله أقرب إلى الواقع. هذه المحادثات لا تحتوي على رسائل. في الحوارات الفنية التي يبدو أنها لا تحظى بأهمية كبيرة عند الكتابة، لا بد من ملاحظة بعض النقاط.

أولا، لا ينبغي الإكثار منها، فإذا التقى شخصان في الحياة الواقعية، فإنهما يتحدثان حتى الوصول إلى نقطتهما الرئيسية، ولكن يجب أن تنقل هذا الإحساس بالواقع إلى الجمهور بحوارات أقل. أي حاول ألا تدخل الحوارات الفنية في إيقاع عملك. تعمل الحوارات الفنية على تقريب قدر معين من مساحة الفيلم من المساحة الحقيقية واليومية.

كتابة الحوار الفني أصعب من الحوار الدرامي. كتابة هذه الكلمات التي لا قيمة لها أصعب من كتابة الحوارات الدرامية. من الصعب جدًا جعل نغمة الحوار مثل محادثة. والطريقة هي سماع وكتابة ما يخرج من الفم. من الكلمات الخاطئة، أو الصحيحة، والمكسورة، والأفعال المختلطة.

إذا تمكنت من توزيع كل ذلك خلال حواراتك، فهذا سيجعل المشهد قابلاً للتصديق، بعض الناس يجدون صعوبة في كتابة مثل هذا. إذا رأيت أنك لم تتقن بعد كتابة الحوارات الفنية، يمكنك قراءة الحوارات الرئيسية لممثلك مرة واحدة والتدرب عليها عدة مرات، ثم قل له: اترك الحوارات التي كتبتُها جانبًا، وقل الجمل بذات المفهوم إنما بطريقتك. إذا كان ممثلوك فطنين، فسيقولون نفس الحوارات، لكنهم سيضيفون سلسلة من الحوارات التقنية اليومية بينهما. تمامًا كما هو الحال في

الحياة الواقعية، نستخدم سلسلة من الكلمات التي تبدو عديمة القيمة أثناء الحديث.

شكل كتابة الحوارات هو الشيء الوحيد الذي ينبغي إضافته في شأن الحوارات إضافة إلى الحوار نفسه، وإن لم تكن نبرة القول مرتبطة بالمخرج، فلا بد من كتابتها، وأيا كان سواء المخرج أو العاملين الآخرين في الفيلم عليهم أن يأخذوا باعتبارهم تحمّل عبء كتابة ذلك. وهذا هو الشكل الظاهر في شرح المشهد والحوار.

والآن ما هي وظيفة هذه الحوارات وما طبيعتها؟ نحن نعمل على العديد من أشكال الحوارات، وأهم مهمة للحوار هي تقديم المعلومات للجمهور، أي أن أهم وظيفة للحوار هي إعلام الجمهور، وهنا يكمن كعب أخيل الحوار، هذا يعني أنه يجب عليك استخدام هذه الوظيفة بطريقة تبدو وكأنك لا تستخدمها. إذا قدمت معلومات بشكل غير مباشر، تُظهر أنك لست في وضع إعطاء المعلومات. بحيث يتحدث شخصان فتكون النتيجة أن نعرف شيئًا ما، نكتشف شيئًا ما، أما إن قدّمت ذلك مباشرة فذلك لا قيمة له.

وظيفة أخرى للحوار هي تعزيز القصة. أي أنه يكشف ببطء أجزاء من القصة ويخبرنا بما يمكن أن يحدث أيضًا. والحوار من العناصر التي تخلق الإيقاع ويمكن ذلك بطريقتين، فمثلا إذا كتبت متوالية تتكون الحوارات فيها من ثلاث أو أربع كلمات أو نصف سطر ستحظى بإيقاع سريع. بالطبع، هذا لا يعني أن يؤدي الممثل حواره بسرعة. عندما تنظر إلى الشكل الهندسي للصفحة تجد حوارات مكونة من ثلاث أو أربع جمل، كيف ينشأ الإيقاع؟ إذا كانت الحوارات في معظمها تثير التساؤلات، وليست وصفية، فإنها تخلق الإيقاع أيضًا. ولهذا السبب، عندما أكتب حوارًا، أحاول أن أجعل شخصًا يسأل والآخر يجيبه بسؤال. فمثلاً أقول: لماذا تأخرت؟ فيردّ الآخر: ومتى كان من المفترض أن آتي؟ وهذا الحوار له شكلان: أحدهما يقول «لماذا تأخرت؟» فيردّ: «لا! لم أتأخر، أعتقد أنني وصلت في الوقت المحدد». هذا صحيح، وهو له إيقاع. ولكن إذا قلت «لماذا تأخرت؟» فيرد: «متى كان من المفترض أن آتي؟» فسيكون إيقاع الحوار أسرع. في الحالتين نبرة كلامي وسرعة كلامي واحدة، لكن لأن السؤالين يأتيان واحدا تلو الآخر، فهذا يخلق إيقاعا

أسرع. لذا فإن من استخدامات الحوار خلق الإيقاع، فمثلاً من يتكلم في ثلاث جمل، إذا كان يبدأ في الحديث عن لغز، أو يزيده غموضا فإنه يسرع الإيقاع.

إحدى وظائف الحوار نقل المعلومات. لكنها كذلك إحدى آفات كتابة الحوار في سينمانا. معلوم أن الحوارات تنقل المعلومات، لكن لدى الجمهور شعور سيء تجاه الحوارات الواضحة التي تنقل المعلومات مباشرة.

آفة أخرى لسينمانا هي الحوارات الخطابية. وقد تسأل ما هو تعريف حوار الشعارات؟ الحوار الشبيه بالشعار يعني عدم مراعاة وعي الجمهور عند كتابته. يعني إجبار الجمهور على فهم موضوع ما بالحوار. أي أننا نعبر عما يجب أن يكتشفه الجمهور بذكائهم. أو تقديم مشاعر الناس وشخصياتهم بطريقة مغلفة وواضحة للغاية. ومن المثير للاهتمام أن جمهورنا سمع الكثير من الحوارات الشبيهة بالشعارات واعتاد عليها حتى أصبحت ذات قيمة بالنسبة له، أي أنه أصبح يحب النصائح في الأفلام.

والآن ماذا يجب على المؤلف أن يفعل؟ لأنه في نهاية المطاف، عليه أن ينقل المعلومات. لنفترض أن امرأة تعمل في منزل، وجاء الرجل إلى المنزل وأخبرها أنك سرقت المال من درج غرفة نومنا. فكيف سيقول هذا لينقل المعلومة دون التأثير على الجمهور؟ الأسوأ أن يقول «سيدتي، أنت لصة وأخذت المال من درجي». في هذه الحالة، هو يخبرنا بكل المعلومات وبما يدور في قلبه، هذا هو أسوأ شكل. لتنفيذ النموذج الصحيح، فمن الأفضل أن تبدأ من النهاية. لا أن «أنت سارقة»، فهذا آخر ما يحتاج الجمهور فهمه. فإذا قمنا بتفصيل المعلومات في الحوارات التي يتبادلها الطرفان، فلا يتحدث شخص واحد بكل المعلومات. فإن المهمة التالية ستكون التشكيك في الجمل التي تحتوي على معلومات، لا آراء. فإن قال: «ماذا كنت تفعلين في الغرفة الخلفية؟» فهو يبدأ بسؤال، لا نحسب أنه أعطى فيه معلومات، لكنه كذلك. هذا يعني أنك فعلت شيئًا في تلك الغرفة الخلفية. حسنا، الطبيعي أن تجيب السيدة «ليس لدي ما أفعله في تلك الغرفة» ولكن إذا تمكنّا من الإجابة على السؤال بسؤال، فسيكون نقل المعلومات هذا أكثر إخفاءً. كأن تجيب المرأة «أي غرفة؟» فيرد

الرجل «الغرفة التي أخذت منها المال» فهنا قسمنا معلومة الجملة الواحدة إلى ثلاث جمل بين شخصين وعلى شكل أسئلة. الآن، إذا تمكنت من وضع أكبر عدد ممكن من الحوارات الفنية بجانب هذه الحوارات، فسوف تصبح محكمة أكثر. تقول المرأة «أنا ذهبت إلى غرفتك لأخذ المال؟» كان بإمكانها أن تقول «لم أذهب إلى غرفتك لأخذ المال»، ولكننا سنحول الجملة إلى سؤال. فيجيب الرجل: «ألم تدخلي الغرفة؟ ألم تأخذي المال على الإطلاق؟ اخرجي رجاءً» بهذه الطريقة نقلنا المعلومات وقسمناها بين الشخصيتين.

من النقاط المهمة التي يجب أن تنتبه لها عند كتابة الحوار لشخصياتك هي أن كل شخصية تعبر عن معناها ببضع كلمات حسب حالتها الاجتماعية ومستوى ذكائها. أي أن إنساناً قد ينقل أمراً بسيطاً في عشرين كلمة، وآخر يقوله في أربع كلمات. عليك أن ترى الفئة التي تنتمي إليها شخصيتك.

إذا كانت شخصيتك شخصًا واثقًا من نفسه، فإنه سيستخدم كلمات أقل. كلما قللّت الشخصيات من شرح نفسها، ارتفعت مكانتها أمام الجمهور. حين تتحدث الشخصيات كثيرًا عن ذاتها أو عما تريد نقله، فمن الواضح أن لديها مشكلة.

الكتابة العاطفية من أكبر المشاكل في كتابة الحوار . نحاول كتابة حوار عاطفي من أجل جذب جمهورنا وجعلهم يقعون في حب شخصيتنا ويتواصلون عاطفيًا مع قصتنا. على سبيل المثال، ذهبت في رحلة ولديك ذكريات عنها. أو عندما ذهبت إلى الشمال في طفولتك، والآن.. أمواج البحر، وصوت الصراصير، ورائحة النار، خلقت فيك شعوراً بالحنين، الشعور الذي تكوّن لديك تجاه ذاكرتك الشخصية وأنت طفل لا يمكن نقله إلى أي شخص عن طريق الكلمات. لا تتوقع من أي شخص يسمع هذا أن يشعر بنفس الطريقة التي تشعر بها.

الكلمات غير قادرة على خلق هذه المساحة العاطفية. ولهذا السبب، فإن مشاعر الحنين قليلة جدًا ونادرا ما تكون قابلة للانتقال. على سبيل المثال، يقول شخص إنني أحببتُ أحدا حين كنت صغيرًا، ويصف ذلك بكل لطف. لكن الطرف الآخر لا يفهم هذا الشغف وهذا الشعور. لهذا السبب أقول إن الكتابة العاطفية تشبه استخدام

الموسيقى في الفيلم. إنه أمر خطير جدا. لأن الشعور الذي ينتابك أثناء كتابة الحوار نادراً ما ينتقل إلى الجمهور.

أحاول ألا أفعل هذا في أفلامي. أنا لا أكتب الحوار العاطفي. لأنني أعتقد أن العاطفة التي أريد أن أنقلها للجمهور لا ينقلها الحوار. بالحوار لا أستطيع خلق موقف عاطفي. إذا كنت تريد نقل شعور ما، عليك خلق الموقف حتى يفهم المشاهد الموقف، وليس كتابة حوار عاطفي.

على سبيل المثال، شخصيتي تريد أن تقول إنني وصلت إلى اليأس ولم أعد أعرف ماذا أريد أن أفعل. لقد اغتصب حقي. هناك مواقف يقال هذا في الحوار ونعتقد أنه إذا قيل بتنهد وكراهية سينتقل، لكن هناك مواقف علينا أن نرتب فيه الوضع بطريقة لينتقل بها هذا الشعور.

ومن ناحية أخرى، هناك نوعان من الناس فيما يتعلق بالحوار. إما الذين يفكرون قبل التحدث، أو الذين يفكرون أثناء الحديث. أولئك الذين يفكرون مسبقًا ينقلون محتواهم بكلمات أقل. وأولئك الذين لا يفعلون، هم يفكرون أثناء الحديث وبالتالي يحتاجون إلى وقت للتفكير. يأتي وقت التفكير هذا بثلاثة أشياء: التوقف والصمت والتكرار. يقول نفس الجملة مرتين أو ثلاث مرات بطرق مختلفة ويفكر في الجملة التالية في هذه التكرارات. لذا، أحد الأشياء التي يمكنك القيام بها لتلوين الحوار هو السؤال عما إذا كانت شخصيتي تفكر بالفعل فيما تريد قوله أم لا؟ إذا فكرت، فإنها تنقل معناه بأقل عدد من الكلمات، وإذا لم تفعل، فإن في حواراتها كثير من الوقفات والصمت والتكرار.

يجب أن نتحدث عن الحوار كمثال، فمهما كتبنا حوارات كثيرة بناءً على الحوار الأول، فلا ينبغي أن يخمن الجمهور الحوار التالي، فالحوار الأول أكثر نجاحًا. أي أن قيمة الحوار الذي تكتبه هنا تتحدد عندما يكون الجمهور أقل تخمينًا لحوارك التالي، وتكمن الصعوبة في أنه يجب أن يكون يوميًا، مثل التحيات. لكن في كل حواراتنا لا نستطيع أن نقول إن هذا الحوار يجب أن يكون فيه الجواب. في الواقع، شخصيتي تقول نفس الشيء، وهو الارتباط بين الحوار والتوصيف. هل يجب على كل شخص

في كل عمل أن يتحدث بنفس الطريقة أم يجب أن يتحدث جميع الناس بنفس الطريقة؟

أليس من الضعف أن تكون جميع الشخصيات متشابهة، هناك خيط رفيع، فالناس يتحدثون بنفس الطريقة، الفرق بين الكلام والأدب للأشخاص في نفس الوضع والمكانة الاجتماعية يكاد يكون متشابهاً، خاصة في يومنا هذا. حيث مصدر تغذيتنا لخطابنا واحدا بالنسبة للجميع. يعني أن أولئك الذين يعيشون في الجزء السفلي من المدينة، أو أولئك الذين يعيشون في بوشهر أو سنندج أو نيافاران، قد قرأوا نوعًا معينًا من الكتب أو شاهدوا نوعًا معينًا من التلفزيون منذ الطفولة، وقد شكلت هذه الأشياء طريقة حديثنا اليومي. وللأسف فإن مصادر تغذيتنا في الحديث والأدب متشابهة.

لكن هذا لا يعني أنه إن كانت شخصية ما تقول هذا الحوار بطريقة ما، ونقلناه لشخصية أخرى فسوف تقوله بذات الطريقة. هناك خيط رفيع أتخيله دائمًا في نفسي، وهو أن كل شخص لديه مفردات في ذهنه، فالشخص الذي يعيش في قرية يمكنه استخدام ١٥٠٠ كلمة طوال حياته، أما الرسام الذي يعيش في طهران فقد تكون مفرداته ٧٠٠٠ كلمة، وهناك ١٥٠٠ كلمة فقط مشتركة مع ذلك القروي.

في أعمالي، لكي يتكلم الناس بشكل مختلف، لا أقدمهم بلهجة مختلفة، إنني أكره هذا بشدة، من الخاطئ عندما أعرض امرأة من مدينة سفلية تستخدم البذاءات أثناء التحدث، لأننا الآن، وإن جاء شخص من الجزء السفلي من المدينة فسيتحدث بشكل طبيعي، ولن نعرف من أين أتى هذا الشخص، لكن مفرداته ستكون مختلفة، على سبيل المثال، هناك عدد من الكلمات لهذا النوع من الأشخاص، ومفردات تأتي من كثير من وظائف الأشخاص، تلك الكلمات تضاف إلى ١٥٠٠ كلمة التي لديهم بالفعل. فمثلا تصل مفردات الطبيب إلى ٧٠٠٠ كلمة غالبا ما يكتسبها من وظيفته، أو المزارع يستخدم نفس المصطلحات والمفاهيم التي يستخدمها في وظيفته، حتى لو كنا لا نعرف وظيفته.

على سبيل المثال، إذا أردت أن يقول أحد المزارعين عن شخص ما أنه يشقي

نفسه، فقد يكتب كاتب ما «إنه يشقي نفسه»، لكنني سأكتب أنه يضرب جذوره بالفأس. لذا، فإن الحيلة التي نستخدمها هي التأكد من أن جميع الشخصيات في الفيلم تتحدث بنفس الطريقة أم لا، وأن الاختلاف في كلامهم ليس واضحًا جدًا. تعالوا نتعرف على مفردات شخصيتنا وهذا بحد ذاته سيساعدنا، يقولون إن الإنسان يفكر بالكلمات، وأنه عندما كبر عقل الإنسان وبدأ يفكر اكتشف الكلمة. وهذا يعني أننا لا نستطيع أن نفكر إذا لم تكن هناك كلمات. فعندما نفكر في شيء ما، فإننا في الواقع نقوم بتجميع الكلمات معًا في أذهاننا، وتنطبع الصورة التي لدينا عن العالم الخارجي في أذهاننا من خلال الكلمات.

عندما نقول شجرة لا تخطر على أذهاننا صورة الشجرة، بل تتبادر إلى أذهاننا كلمة شجرة، وعندما نقول إنسان لا نفكر في شخص، بل تتبادر إلى أذهاننا كلمة إنسان، هناك نظرية تقول أنه بمجرد أن اكتشف الإنسان الكلمة بدأ يفكر. عندما نرى مفردات الشخص، يمكننا أن نفهم بُعد تفكيره، أي أن الشخص الذي لديه مفردات تبلغ ٧٠٠٠ كلمة يكون أكثر تحليلاً وذكاءً. وبطبيعة الحال، هناك نقطة مفادها أن الناس قد يتصرفون بشكل مختلف في بعض الأماكن.

لذلك من الأفضل أن نكتب مفردات ذلك الشخص، حتى نعرف أنه يتعامل مع بضع كلمات في حياته الطبيعية، ونقطة أخرى مهمة هي ترك الكليشيهات والقوالب النمطية جانباً، أي إذا كان سائق سيارة أجرة ويتحدث ٥٠٠ كلمة ليلاً ونهاراً، ولأنه يتحدث إلى أشخاص مختلفين أثناء النهار ويتواصل مع وظائف مختلفة، فإن مفرداته ستترقى وتنفتح عن غيره، لذلك لا ينبغي أن نبقط الأمر بالقول بما أنه قروي فهو يتحدث ٥٠٠ كلمة، أبدا، فذلك القروي ربما يرتبط عمله بخمس وظائف أخرى بسبب عمله هذا، وهذا أمر طبيعي، فيجب كتابة الحوارات باستخدام مفردات الشخصية.

من المستحيل أن أستخدم في الحوار كلمة لم أسمعها من قبل، وربما تكون تلك الكلمة متداولة، ولكني لم أسمعها، ومشكلة المسلسلات في الواقع هي الحوارات التي تقال في العمل بينما الكتاب والمخرجون لم يسمعوها من قبل.

وظيفة أخرى لحوارات العمل هي أنها تحمل موضوع العمل، لكن ليس كل حوارات الفيلم تكشف موضوع العمل للجمهور. تسمع كثيرا كلمة شعار، والشعارات في الحوار تظهر عند هذه النقطة، فالحوارات التي من المفترض أن تنقل مضمون المحتوى والرسائل الساخرة تتحول إلى فاكهة، تتعفّن بسرعة، وتنتقل إلى أن تكون شعاراتية، وعلى سبيل المثال، كان كل جهدي في فيلم «عن إيلي» هو التأكد من أن عبارة «نهاية مُرّة خير من مرارة لا تنتهي» لا تصبح شعارا لأنها تحتوي مفهوم أهم من معنى أن (العشاء جاهز، تعالوا وتناولوا الطعام يا صغار) وظيفتها أهم من ذلك، إنها جملة خطيرة للغاية، يمكن لها أن تغير بيان ورسالة الفيلم، الأمر الذي من شأنه أن يفسد الفيلم.

في اللغة الألمانية، هذه الجملة ليست بلاغية على الإطلاق، فالمثل الرائج (اسمع الكلام من هذه الأذن، وأخرجه من الأذن الأخرى)، حين نترجمه، يصبح معناه أهم من هذا الشكل، ما فعلنا في شأن ذلك هو أننا اعتبرناه بسيطا ويوميا حتى لا يأخذ شكل الشعار، تعجبني كثيرا تلك الحوارات المتتابعة، التي يكون فيها السؤال جوابا على سؤال، وبه يبدأ التتابع:

-مرحباً كيف حالك؟

-أنا بخير. هل أكلت شيئا يا حبيبي؟

-بالطبع، لقد أكلت.

أحمد في المشهد يمثل لإيلي حديثا له مع والدته عبر الهاتف، فيقول: أمي اعتقدت أنني لن أجد ما آكله في ألمانيا، فوضعت لي مخللا في حقيبتي التي وقعت في المطار فتحطمت، وتحطمت معها سمعتي في المطار.

فتجيبه:

-بالتأكيد والدتك سعيدة جدًا بزيارتك هذه؟

تطرح هذا السؤال فيردّ عليها:

-لا، أمي توفيت.

-أوه، أنا آسفة.

ثم تسأله:

-هل تمانع إن طرحت عليك سؤالا؟

في جواب سؤال كهذا، كان من المفترض أن يجيب أمانع أو لا أمانع، لكنه يسألها:

-حول قضايا الشرف؟

فتردّ عليه:

-لا تُجب إن لم يعجبك السؤال.

إنهما يثيران فضولنا بطريقة ما حتى نصل إلى السؤال:

-لماذا انفصلت عن زوجتك؟

فيردّ عليها أحمد: «لا شيء، تناولنا إفطارنا ذات يوم، وجلسنا على الطاولة، ثم قالت لي: (ويتحدث بالألمانية)».

نحن لن نفهم السبب، ستذهب عقولنا إلى معنى هذا الجملة بالألمانية، والتي لا نعرف ترجمتها، ثم يرنّ الهاتف مرة أخرى، فيشتّت انتباهنا نحوه، ثم أنه أدى الجملة بشكل عادي، وأصبح الجو فوضويا، لدرجة أننا سنعتقد أنها ليست بالجملة المهمة، أو أن المعنى سيكون «نهاية مريرة خير من مرارة لا تنتهي»، لقد كان أداؤها بالشكل البسيط مقصودا لئلا تبدو جملة مهمة، يخبرها بالترجمة، ثم ينشغل بالبحث عن الموسيقى، ويذهبان إلى موضوع آخر لكي ينشغل الجمهور عنها، لقد أجريت مناقشات عدة حول هذه الجملة، هنالك بعض الجمل في الفيلم لتوصيل معانٍ تتجاوز شكل الجملة نفسها، إنها عبارات خطيرة، في بعض الأفلام والأعمال التلفزيونية، يحب بعض الأشخاص من غير الفنانين هذا النوع من الجمل، لأنها يحتوي نصيحة، وافتراض فكري، مثلا، حين يقول أحد في مسلسل:

-للأسف يا أبي، كنت أتمنى لو حميت عائلتي ولم أذهب بهذا الطريق، لماذا؟ لأنه في النهاية، طريق منحوس.

الجميع يحبها لأنها تنمّ عن فائدة، حتى وإن كان في باطنها إهانة. من إذن المسموح له بتقديم النصائح؟ لا يسمح جمهور اليوم للفيلم أن يقدم النصح لهم. لذا تذكر أن كل جملة تراها جميلة ومهمة، إما أن تغير شكلها أو ترميها. أي أنه لا توجد جملة مهمة مستقلة ومهمة في الفيلم. أريد أن أقول إن الفيلم لا يتعلق بإرسال رسالة. يقول «برغمان»(24): «إذا كنت تريد إرسال رسالة، اذهب إلى مكتب التلغراف، لا يوجد مكان لإرسال الرسائل هنا» وهذا تصريح كبير إذ أن سينمانا والسينما في بعض البلدان تعاني من حقيقة أن رسائلها فارغة وغبية، وهو ما يدعو لانتقادها. يمكن أن تكون الكلمات جميلة وممتعة، لكن لا يمكنك ضغط الفيلم أو موضوعه في تلك الكلمة. أي أن «علي حاتمي»(25) لا يستطيع أن يختزل معنى فيلمه كاملاً في جملة واحدة، وإذا فعل ذلك فهو مخطئ، لكنه يستخدم الأدب الرفيع حسب شكل وصورة عمله، وبالمناسبة فكل جمله جميلة، لا تجذب أي من جملة الانتباه بشكل خاص فجميع الجمل فريدة حقًا.

القاعدة هي السماح للجمهور بالاكتشاف. المشكلة الرئيسية لتليفزيوننا هي أنه يعتقد أنه عليه تدريسنا، لكن ما لا يفكر فيه هو أننا نتعلم إذا ما أردنا ذلك. مشكلة مسؤولينا منذ سنوات طويلة أنهم يظنون أن الجمهور سيجلس ويشاهد الفيلم ويتقبل كل ما يعرض على الشاشة، هذا اعتقاد خاطئ، لأن للجمهور إحساسه الخاص، وفهمه، ويعرف ما يقبله وما لا يقبله.

لماذا يقولون إن الفيلم الذي يحتوي حوارا أقل وصورا أكثر هو الأفضل، أي أنه ليس مليئا بالكلام؟

لا يمكنك القول أن الفيلم مليء بالحوار، أي أن الفيلم الذي يحتوي على الكثير من الحوار ليس فيلمًا مرئيًا، أحيانًا يخلق الحوار نفسه صورًا، حين ترى فيلم «عربة اسمها الرغبة»، ترى كيف تُحرك الحوارات الفيلم للأمام، إذا شعرت أن الحوار كثير ويعيق عناصر في الفيلم، ويحد من عمل أخرى، من الأخطاء حين ترى في المسلسل

عدة أشخاص يجلسون حول طاولة ويسردون قصة. حسنًا، يقول الجمهور، لماذا لا تريني هذه القصة التي حدثت بالأمس؟ الجواب هو: لأن عرض القصة على شكل صورة أمر صعب ومعقد. فلماذا تقتبسها ذلك؟ هنا الحوار مظلوم، أي أنه أصبح أداة في خدمة مشهد لم يتم تأديته.

على سبيل المثال، العديد من الأفلام المبنية على مسرحيات مليئة بالحوار، ولا توجد مشكلة في كثرة الحوار إذا كان إضافة للرؤية، وقد يكون الحوار توضيحياً وغير مضاف.

في المسلسل التلفزيوني «الخال نابليون العزيز»(26) ثمة أعداء يتحدث عنهم الخال نابليون باستمرار، مما يعني أنهم مؤثرون للغاية، لكننا لا نراهم، إنما الحوار الذي يدور حولهم يخلق لنا صورتهم، أي أننا نفهم شكل هذا الجيش، وصورته في تصوّر هذا الرجل المريض، لا يمكننا أن نقول إن الخال نابليون العزيز هو شخصية ثرثارة وتتكلم كثيرا وعلينا أن نقلل من كلامه ونستعيض عنه بالصورة، لكني أقول أن الخال نابليون يرسم لنا بتلك الحوارات الذهنية صورة ذهنية له هو نفسه. فإذن ليس لدينا هنا ثرثرة.

بشكل عام، أعني أنه من الخطأ القول إن الفيلم الذي يحتوي على الكثير من الحوار تكون صورته أقل. لا! هذا أمر خاطئ، بالطبع أي عنصر يزيد في الفيلم دون معيار أو سبب، يكون خاطئا. في أفلام السيد سيرجي باراجانوف(27)، ولأن بنية سينماه مبنية على الصورة، فلا يمكنك القول إن الحوار فيها قليل، بشكل عام، تختلف أعمال تاركوفسكي(28) وباراجانوف عن الآخرين فهي تعتمد على الصورة. لكن في السينما الكلاسيكية للحوار مكانة عظيمة ويجب ألا تخاف منه، بل يجب أن تخاف من الحوار السيئ.

وصف المشهد

وصف المشهد: كل تتابع يتكون من جزأين أحدهما شرح المشهد والآخر الحوار، وفي وصف المشاهد عادة نكتب وصف المشهد الرئيسي في بداية المشهد، أي إذا نظرنا إلى الشكل البياني لصفحة من الورق فعادة ما تكون سطور التتابع أول عدة أسطر من وصف المشهد، ثم الحوارات وبجانب الحوارات شرح المشهد. في بداية التتابع، عادة ما نقدم المشهد بشرح يتضمن الموقع والوقت والحالة المزاجية للشخصيات.

Telegram:@mbooks90

وفي شرح المشهد نضع بعض النقاط التي إذا أزيلت ستكون هناك مشكلة في عملية فهم الدراما. فنحن لا نكتب الخطة الحركية لوصف المشهد فنقول أنه يشرب الشاي. أو أنه يذهب إلى المطبخ ويلتقط الغلاية ويصب لنفسه الشاي، بل أقول إنه يشرب الشاي في المطبخ، فخطة التصوير من واجبات المخرج، ولا يحق لأحد أن يقوم بالديكوباج، أي أنه لا يحق لأحد أن يحدد في مشهد مطاردة مثلا أن يصوّر المخرج ذلك عبر لقطة ضيقة أو عبر لقطة متابعة، نحن فقط في بداية كل تسلسل نقدّم شرحا تفصيليا للمشهد، ومن ثم نكتب الحوارات.

لا ينبغي كتابة الأوصاف العامة والعاطفية في وصف المشهد، وكما النوتات الموسيقية التي هي واضحة جداً وقائمة على القواعد، لكي يراها العازف ويعزفها، فلا يمكننا إحداث تغيير عاطفي في شكل النوتة ليلعبها الموسيقي عاطفيا. ولذا يجب ألا تستخدم جمل وأوصاف غامضة وعامة تختلف تصورات الأشخاص المختلفين عنها في شرح المشهد.

في الأساس، يجب أن يكون تفسير المشهد الذي يكتبه كاتب السيناريو في حدود سلطة كاتب السيناريو، على سبيل المثال: لا يمكن لكاتب السيناريو أن يقول إن رضا دخل من الباب وجلس على كرسي، واضعًا مرفقيه بحيث ينخفض وزن جسده على الجانب الأيسر. هذا عمل المخرج، إلا إذا كان لهذا الشرح تأثير على العملية الدرامية للعمل، وإن لم يكتبه سيبقى جزء من القصة غامضا. يجب أن يفهم كاتب السيناريو أنه ليس من واجبه الإخراج، ولا يجب أن يعطي خطة للحركة، أو إيماءات الممثل،

وعواطف الممثل مختصرة جداً، يحددها المخرج.

مفاهيم عامة مثل «التوقع المؤلم»، هذه كلمة عامة، تصف المشهد بأقل الجمل لترسم مساحة يمكن للقارئ تصورها ويمكن تصور إطار التتابع.

ملاحظة: في عنوان وصف المشهد، يمكنك كتابة أشكال مختلفة، على سبيل المثال، فصل دراسي/ بعد الظهر/ داخلي، أو الكتابة: بعد الظهر/داخلي/فصل دراسي، لا يهم نوع الكتابة أيها أولا أو بأية كلمات مكتوب. سوف تقوم بعد ذلك بإدخال وصف المشهد.

في وصف المشهد، كل شخص له طريقته الخاصة، يمكنك البدء بوصف المكان، على سبيل المثال، في قاعة المحكمة ذات الجدران الرمادية، يواجه مكتب القاضي نافذة يشع من خلالها ضوء قوي، ويجلس القاضي في الخلف. بوجه لا يمكن تبيّنه، والمتهم يجلس أمامه بصمت. كيف يبدو لباس المدعى عليه، إذا كان يؤثر على سير القصة التي تكتبها، أخبرني كيف هو، وإلا فلا يحق لك التدخل في واجبات الآخرين، لأنك لست مصمم ديكور هنا، أنت كذلك ولست مصمم أزياء، أنت مجرد كاتب، وإذا فعلت هذا في الواقع، فقد سلبتهم قواهم.

ملحوظة: في شرح المشهد ليس لك حق الديكوباج، لا أستطيع أن أقول إن رضا يدخل قاعة الجمعية في لقطة ضيقة، المخرج فقط هو الذي من حقه أن يرى ما إن كانت اللقطة الضيقة مناسبة هنا، إلا إذا كان لهذا النوع من اللقطات تأثير على القصة. عندما كتبت «عن إيلي» لم أعطِ لنفسي الحق في أن أحدد متى تظهر الطائرة الورقية، كتبت أنها تلعب بالطائرة الورقية، ومهمة المخرج أن يقرر متى سنراها، ما يتجاهله الكثيرون هو التدخل في مهمات الآخرين. ككاتب سيناريو أنت تصف الجو العام في المشهد، أما كيفية التنفيذ فهي مسؤولية الآخرين.

في بعض الأحيان يكون الكاتب هو المخرج أيضاً، ولكن من الأفضل مراعاة الحد الفاصل بين الكاتب والمخرج، لأنك عندما تقوم بالإخراج خلال فترة الكتابة ستكون عديم الفائدة أثناء أداء مهمة الإخراج، فلا تحصر نفسك في أمر قبل حدوثه، حرّر عقلك، ومع مرور الوقت، على سبيل المثال، بعد خمسة أو ستة أشهر، عندما تريد أن

تصنع الفيلم، سترى أنك كمخرج ستتبادر إلى ذهنك طرق أفضل لتنفيذ السيناريو.

نصيحتي لك أن تقرأ النصوص المطبوعة، خصوصا الأجنبية، لأن شكل الكتابة مهم أيضاً. على سبيل المثال، البدء بالمقدمة ثم وصف المشهد ثم الحوارات.

شكل التتابع وكيفية استخدامه

لدينا عدة أنواع من التتابعات: التتابعات الرابطة، التي ليس لها وظيفة في حد ذاتها، لكنها تربط التتابعات السابقة واللاحقة، على سبيل المثال علينا أن نذهب من هنا إلى المنزل، ويحدث شيء ما في المنزل، هذه هي الخطة التي توضح لك ركوب السيارة، والذهاب للمنزل، هي خطة تتابع ارتباطي، وهي خطة من الممكن تغييرها، أو تجاهلها، أو استخدامها بطرق مختلفة.

نحن هنا بحاجة إلى تعريف مناسب للتتابع أو للمشهد من أجل تطوير السيناريو. عند تحديد التتابع، يجب أن نأخذ في الاعتبار عدة ميزات:

الأحداث التي تحدث في مكان وزمان ثابتين، على سبيل المثال، إذا كان عدة أشخاص يتحدثون في حفل استقبال ثم دخلنا إلى المطبخ، فأنا شخصياً أقوم بتحويله إلى تتابع منفصل، أي تتابع المطبخ. لكن إذا ذهبنا إلى المطبخ مع عدد قليل من الأشخاص في مكتب الاستقبال، فهذا يعني أن الكاميرا ستذهب مع الشخصية إلى المطبخ، لذلك لا نحتاج إلى إضافة تتابع.

من الخصائص التي يجب إضافة أو طرح التتابع عليها هو الزمن، فإذا كان الزمن مستمراً فلا داعي لإضافة التتابع، بل نحتاج إلى إنشاء تتابع جديد.

يمكننا تقسيم التتابع حسب الإضاءة، ففي معظم السيناريوهات قرأنا إنه مكتوب في بداية التتابع غرفة -نهار- داخلي، يمكن تقسيم التتابع على حسب الضوء، نهاري أو ليلي.

كل تتابع درامي له تأثير ووظيفة في سير القصة ونمط مشابه للنمط العام. أي أنه في الشكل الكلاسيكي يبدأ التتابع هادئا، وبعد قليل تبدأ الأزمة، وفي منتصف الأزمة تبلغ ذروتها وينتهي التتابع. يجب أن ينتهي قبل أن يتساءل الجمهور عن سبب عدم انتهائه. عندما يصل التتابع إلى نقطة مختلفة عاطفيا، يجب قطعه إلى التتابع التالي، نستخدم نفس النمط للتتابعات التالية.

التتابع غير محدود من حيث الوقت، يمكن أن يكون بالحجم الكامل للفيلم،

ويمكن أن يتكون الفيلم من مئات التتابعات القصيرة. في كتابة السيناريو، ليس لعدد التتابعات في الفيلم حجم أو صيغة محددة. عادةً ما يكون لدى راوي الفيلم ما بين ٦٠ إلى ٩٠ تسلسلاً وليس هناك مبادئ يمكن لكاتب السيناريو أن يلزم نفسه بها.

استمرارًا لشرح السيناريو، يجب أن أقول إنه يجب علينا كتابة ملخص لجميع التتابعات من العنوان، ووصف المشهد، والوقت، والنمط، إلخ. أيضًا، في السيناريو، يمكننا شرح جزء من الحالات الداخلية للشخصيات. على سبيل المثال، لكي يفهم الشخص الذي يقرأ السيناريو، نكتب: يدخل فريد الورشة، بسبب سوء سلوك صاحب العمل، يقرر عدم العمل هناك بعد الآن، ويغير ملابسه، وقبل مغادرته، يسرق ما في الصندوق ويغادر. هنا يمكنني أن أقول «سلوك سيء»، ولكن عندما نكتب التتابع، نقول فقط «سلوك».

يسألني بعض الناس ما هي الأشياء التي يجب أن نكتبها في التتابع، أو يقولون إن كذا وكذا تم تضمينه في السيناريو في فيلمك. أعتقد أنهم يكتبون أشياء مثل هذه، رضا يهين حسن، هنا يجب أن تكتب الإهانة، لكن في جوانب أخرى لا يستحسن كتابتها.

ملاحظة: عندما تنتقل عين الجمهور من مساحة مظلمة إلى مساحة مضيئة ثم تدخل حيزًا مظلمًا مرة أخرى، يبدو الأمر غير متجانس. إنني أعمل بهذا الطريقة دائما؛ فلا أقطع فجأة عن مشهد ساطع، على سبيل المثال، من الظهيرة إلى منتصف الليل لأنه يؤذي العينين ويكون تغير الضوء ملحوظا. لهذا السبب في لقطة الصندوق الخيري في بداية فيلم «عن إيلي» من داخل الصندوق الخيري والظلام داخل الصندوق مرتبط بالظلام داخل النفق والخروج ببطء من النفق يمكنك رؤية الجو اليوم. هذا العمل صعب للغاية ويمكن اكتسابه من خلال الخبرة، والأفضل عدم التغيير من النهار لليل دون سبب، بل الاستمرار في الوقت الواحد، وإن لم يكن هنالك فارق في التتابع، فلتستمر في الوقت السابق، على سبيل المثال إن كان التتابع في الصباح، فليكن التتابع التالي بعد الظهر، حافظ على هذه الاستمرارية. فأنا نادرا ما رأيت صانعي الأفلام يحافظون على هذه الاستمرارية التي لا تعشي البصر.

واستمراراً في مناقشة التتابع، يجب أن أقول إن من الميزات التي يمكن أن تخلق تتابعا جديداً هي الاستمرارية الزمنية، على سبيل المثال، نحن في الفصل الدراسي عند (الصف - ١٠ صباحاً) وبعد ذلك نريد نهاية الدرس. أي الساعة ٢:٠٠ ظهرًا، لإظهار أنه يجب علينا إضافة تتابع بين هذين التتابعين لمنع القفزات الزمنية، يجب علينا إضافة تتابع عادي لتغطية هذه القفزة الزمنية فلا يلاحظها الجمهور، وقديما كانوا يستخدمون التلاشي التدريجي لتعويض هذه القفزة الزمنية، فيبدأ المشهد اللاحق فوق المشهد السابق حتى يختفي، ولكن هذا الأسلوب أصبح قديما ومبتذلا.

الانتقال من تتابع إلى ما بعده؟ القاعدة هي أنه لكي تنتقل من تتابع إلى آخر يجب أن يكون لديك إنجاز مرتبط بالتتابع الذي يليه، أي أن يحدث شيء في هذا ويكون حدثا عاطفيا أو نتيجة ما، أو معلومة تربطك بالتتابع التالي. هناك استثناء بأن لا يوصلك إلى التتابع التالي مباشرة، لكنه سيوصلك بالتأكيد إلى التتابعين التاليين أو الثلاثة المقبلة.

هناك مشهد في «أربعاء الألعاب النارية» حيث تقول السيدة مجده لروحي، هل يمكنك أن تفعلي شيئًا من أجلي؟ اقرعي جرس باب منزل جارتنا وانظري إذا كانت في المنزل اليوم واسألي عن جدولها. روحي ترنّ الجرس وتقول: أريد أن آتي إلى صالون تصفيف الشعر الخاص بكِ إن كنت هنا، وإن لم تكوني، فمتى أستطيع حجز موعد. ثم تدخل مجده، فنرى نتيجة لذلك مجدة وهي قلقة ومضطربة، وسنرى هذه الحسرة متواصلة في الشخصية حتى التسلسل التالي، حيث تجري هذه المرأة القلقة وتلتقط الهاتف وتتحقق من أرقام منزلها، من هنا نحصل على المعلومات.

يبدو أن الشخص الذي اتصل بهذا المنزل هو الجارة. جئنا بهذه المعلومة من التتابع، المشهد الذي تجري فيه مجده لتسأل روحي إن كان أحدا قد اتصل بالمنزل، انظر كيف ترتبط هذه التتابعات بعضها ببعض، من هذا نصل للتتابع التالي، أي أنها تأخذ طاقة الواحدة تلو الأخرى للتحرك، في مكان ما يمكنك إظهار التتابع الذي نتحدث عنه على الشرفة. في المنزل المجاور، زوج وزوجة يتحدثان، وعلى مفترق الطرق يوجد ضابط شرطة، وعليك أن تجمع كل هذه الزوايا في نقطة واحدة، أي أننا

نخرج من المنزل، ونرى الزوج والزوجة عند الباب، وهما خارجان، وعلى مفترق طرق ضابط الشرطة، ونتيجة هذه التتابعات المتعددة، يصبح لدينا تتابعا عاما.

كيفية تقديم المعلومات
في السيناريو

تنقسم المعلومات إلى فئتين، فئة تحرك قصتنا إلى الأمام وأخرى تفتح شخصياتنا حتى يتمكن الجمهور من فهمها. في كلتا الفئتين، الشيء المهم هو مقدار المعلومات التي يجب توفيرها وعدم إعطاء أكثر من ذلك. وإذا كانت المعلومات التي نقدمها تتعلق بتقدم القصة، فيجب أن نعرف متى نقدمها.

الفئة الأولى من المعلومات المتعلقة بالشخصية: من الأفضل تقديم معلومات الشخصيات الرئيسية في الثلث الأول من القصة. إحدى الطرق التي جربتها في صناعة الأفلام الخاصة بي والتي ألتزم بها هي أن تقدم المعلومات قبل أن تدخل شخصية ما في الفيلم ويراها الجمهور. على سبيل المثال في فيلم انفصال نادر عن سيمين قبل أن تدخل شخصية «حجت» زوج العاملة في الصورة نعرف الكثير عنه وهذه المعلومة تقدم للجمهور من قبل زوجته وابنته، وعندما يدخل «حجت» الصورة، تكون الشخصية غير غريبة علينا، ونستخدم نفس الطريقة مع الشخصيات الأخرى.

الفئة الثانية من المعلومات التي تقدّم القصة: في هذا القسم، يعد وقت ومكان تقديم المعلومات مهمّين للغاية. ما الذي يخبرنا عن مكان تقديم هذه المعلومات في القصة؟ يعتمد ذلك على نوعية فيلمك. إذا كنت من صانعي الأفلام الذين يهتمون بأن لا ينظر الجمهور إلى ساعاتهم في منتصف الفيلم، أو يشعرون بالملل، ويأملون أن يستمتع الجمهور بأفلامهم حتى النهاية، فمن المهم أن تنتبه لكيفية تقديم هذه المعلومات لجمهورك.

أفلامي من هذا النوع الذي من المفترض أن يشاهده المشاهد العادي ويستمتع به، وأنا حريص جدًا على وقت وكم المعلومات التي أقدمها في القصة. فلا نقدّم المعلومات دائمًا في جزء واحد من القصة. إذا اعتقدنا أن كل معلومات حول القصة تتكون من جزأين، فعادةً ما نضع جزءًا واحدًا في النصف الأول من الفيلم والجزء

التالي في نصف الفيلم الثاني. على سبيل المثال، في الفيلم «عن إيلي»، في النصف الأول من الفيلم، نرى أن إيلي تتصل بوالدتها وتتحدث عن رحلتها، ونفهم أن أمها دائمة القلق عليها، وفي النصف الثاني، حين يحدث ما يحدث لإيلي، يعتقد المُشاهد أنها أخفت شيئا عن والدتها، هنا سنحصل على معلومات جديدة، فتصبح قطعتا البازل بوضعهما إلى جانب بعضهما قطعة واحدة من المعلومات الجديدة.

دائمًا عندما نعطي معلومات حول القصة، إذا كانت المعلومات مقسمة إلى قسمين، فإنها تثير اهتمام الجمهور، لأن الفيلم مهما تقدّم فإنه يعود إلى نصفه الأول، فيعيد الجمهور مرة أخرى للفيلم. ما قيل عن أفلامي أنها تخفي شيئاً سيفاجئ الجمهور، هو خطأ بالمناسبة، إنني أعطي المعلومات في القسم الأول، لكن الجمهور لا يأخذها على محمل الجد، فيعتقد أني لم أقدّمها، لأنني أقدّمها ممتزجة بالسلوك اليومي والأفعال، ولذلك يهملها الجمهور، معتقدا أنني لم أقدّمها.

على سبيل المثال، في فيلم «أربعاء الألعاب النارية»، إذا ما دقّقت، يمكنك بسهولة أن تعرف أن الرجل على علاقة مع الجارة. إنه أمر واضح تمامًا مع المعلومات التي قدمتها، ولكن لأنك لا تعرف هذه المعلومات بالتفصيل، وهي يومية جدا، فإنك لا تراها. ولكن حين نشاهد الفيلم مرة أخرى، سنرى منذ القسم الأول في الفيلم كيف تنفتح العلاقات.

في معظم السيناريوهات، المشكلة الأكبر هي مناقشة السرد. تحديد السرد هو موضوع يصعب متابعته للغاية. في الفيلم، تذهب مع مجموعة، شخصين أو أكثر، فتصبح أمين سر تلك الشخصيات، تعرف الأسرار والدوافع والمؤامرات التي تعرفها شخصيات الفيلم وتمضي معهم، وتتقدم معهم، فلا تستطيع أن تتركهم. كما هو الحال في فيلم «عن إيلي»، لا يمكنك القدوم إلى الفيلا مع هذه المجموعة ثم تتركهم في منتصف الفيلم، وتغادر. في الواقع، هذا في النوع من السرد نحن مرتبطون بهؤلاء الأشخاص، وننقل تقدم القصة، ليس لدينا الحق في التخلي عنهم والذهاب إلى مركز الشرطة لنرى ما يفكرون فيه، وليس لدينا الحق في الذهاب إلى الشاطئ وإخراج الجثة من الماء معهم، لأننا قررنا مع الجمهور أننا سنكون مع هذه المجموعة أينما

ذهبت، أحيانًا في الفيلم نكون سر شخصية أو شخصيتين أو مجموعة، وعلينا أن نرافقهم لبقية الفيلم. في بعض الأحيان، في بداية السيناريو، يكون من الواضح أي شخصية أو شخصيات يجب أن نرافقها، وهذا واضح.

في الأفلام البوليسية، لا يمكننا أن نترك الشرطة ونذهب إلى القاتل، إن حدث هذا، فإن الكاتب ينقطع، ويذهب سريعا نحو القاتل ليجده، وبهذه الطريقة يتحطم سحر الفيلم، علينا أن نكتشف هذا السر مع الشرطة، من هو القاتل، هنا علينا أن نفكر مع أنفسنا لماذا يبحث المؤلف عن المحقق في القصة، وأينما ذهب يلحقه، لأن الجمهور يرى القصة من خلاله. لا يجوز لنا أن نترك أبطال القصة ونذهب حيثما نريد لنكتشف سرهم، يجب أن نتقدم مع البطل ونكتشف سره لأن سره هو الذي يدفع القصة للأمام.

المنطق من الخصائص المهمة للقصة، وأحد أنواع المنطق هو المنطق الداخلي للقصة، والذي قد لا يكون لديه كثير من القواسم المشتركة مع عالمنا الخارجي، على سبيل المثال، بعض الكائنات الفضائية على المريخ لديهم علاقات مع بعضهم، لديهم حياة، القصة نفسها تصنع هذا المنطق لنا، وتجعلنا نصدقها.

المنطق الخارجي: عندما نروي قصة واقعية تبدو قريبة من الحياة الحقيقية من الخارج، فإن المنطق الموجود في السيناريو، كما نراه كجمهور، يختفي، فمن الصعب علينا تصديق ذلك. امرأة تدعى مهشيد هكذا، إنها بطلة خارقة يمكن أن ترتبط بعدة رجال من نفس العائلة ومع أم نفس العائلة وتجعلهم يقعون في حبها كثيرًا لدرجة أنها تدمر أساس تلك العائلة، وشيء من هذا القبيل لا يصدق. لأن المنطق في السيناريو هو نفس المنطق الحقيقي لحياتنا، ونحن نقول إنه لا يوجد شيء من هذا القبيل في الحياة الحقيقية، إلا إذا قلت إن المنطق في فيلمي هو منطق لعالم آخر، مثل البومة العمياء التي يقول صادق هدايت عنها، منطق هذه القصة ليس منطق عالمكم، بل لها منطقها الخاص الذي عليكم اكتشافه.

يجب أن يكون هدف الشخصية هو هدف الوصول، لأنه جزء من منطق القصة. لنفترض أنه في أحد الأفلام، كان هدف أحد القرويين هو السفر إلى القمر، وهذا الهدف بعيد جدًا لدرجة أننا لا نقلق بشأن عدم وصوله إلى هدفه، لأننا لا نعتقد أن

أحد القرويين سيسافر إلى القمر - يجب أن يكون الهدف قابلاً للتحقيق.

ومن ناحية أخرى، فإن الوصول إلى هذا الهدف لا ينبغي أن يكون سهلاً وقابلاً للتحقيق. على سبيل المثال، لنفترض فيلمًا تريد شخصيته الرئيسية ٣٠٠ ألف تومان من المال، يريد المخرج أن يصنع فيلمًا عن شخصية تحتاج ٣٠٠ ألف تومان. فيكتب السيناريو، ويذهب إلى المنتج، الذي يسأله: ما هي القصة؟ فيجيبه بالقصة فيردّ عليه: خذ هذه الـ ٣٠٠ ألف تومان، أعطها له، ولا تضيّع سيناريو على هذه القصة. عندما يكون الهدف في المتناول، لا يعود الجمهور راغبا في مرافقته، إلا إذا كان الطريق للحصول على ٣٠٠ ألف تومان مثيرًا للاهتمام ويعرّفنا على العديد من الأشخاص. الهدف ليس بعيدًا جدًا ولا قريبًا جدًا. ويجب أن يكون بحجم يجذبنا كالمغناطيس ويسعدنا سواء حقق البطل هذا الهدف أم لا.

كيف تتحرك الشخصية نحو هدفها وبأي قرارات؟ وما التكلفة التي تتحملها الشخصية للوصول إلى هدفها؟ علينا أن نعرف من هذا الذي يضحي من أجل تحقيق هدفه ومحاربة العوائق في هذا الطريق؟ هل سيموت؟ هل سيفقد وظيفته؟

في «سارق الدراجة» عندما يفقد دراجته، يفقد وظيفته، أي تصاب حياته بالشلل، كل هذا يجب أن يكون واضحا في حبكة من صفحة واحدة.

ليس الأمر كما لو أن الشخصية لديها هدف واحد فقط منذ بداية الفيلم، الهدف ليس الوصول إلى نقطة مثالية، أحيانًا يكون الهدف إزالة عائق، أي أنه يعيش حياة طبيعية، يتم وضع عائق أمامه. للشخصية ويحاول إزالة هذه العقبة. عندما تربط العقد، تصبح شخصيتك هادفة.

هناك نقطة مهمة، قد لا يكون للشخصية هدف منذ البداية، فقد يجد هدفًا بعد عقد قرانه، على سبيل المثال: تقوم امرأة بدور محامية مراهق عمره أقل من ١٨ عامًا، وتريد تبرئته، ثم يحدث شيء مماثل لابنتها. ابنتها قُتلت وقاتل ابنتها في السجن. والآن ما هو هدف هذه المرأة؟ الهدف هو التغلب على نفسها والقيام بما تفعله من قبل.

عرض الحياة اليومية يمكن أن يكون جذابًا للغاية في رأيي. من أجل فك العقدة، من الأفضل أن يتم فك التشابك بسؤال كبير، على سبيل المثال، يبحث المحقق عن قاتل، وينظر بالصدفة إلى صورة، وعدد الأساور الموجودة على يد الشخص في الصورة. ويداه فقط تشبهان إلى حد كبير خصائص أساور القاتل. يتم حل العقدة، لكن سؤال كبير آخر يطرح نفسه حول من هو هذا الشخص.

يجب أن يكون دافع بطل الفيلم ملموسًا للجمهور حتى نتمكن من مرافقته نحوه، وإلا فيمكن استبداله بأي شخصية في الفيلم.

في الفيلم، لا ينبغي أن يكون من السهل تخمين عقد الفيلم، على البطل أن يبحث عنها وعلى الجمهور أن يبحث مع البطل.

لا يقتصر السرد على أننا يجب أن نكون مع البطل فحسب، بل يجب ألا نتركه من حيث الزمان أيضًا. على سبيل المثال، تجد الشرطة دليلاً على جريمة قتل وتصر بشدة على القضية، فإذا عثروا على هذه العلامة في الربيع، فلا يمكننا أن نقطع في الشتاء ثم نظهر الربيع، زمان تتابع واحد مقارنة بالتتابع السابق ينبغي أن يكون ذا منطق واحد.

لا ينبغي أن نقول بسهولة في صباح اليوم التالي، لأن الجمهور يريد أن يعرف ما الذي حدث في الليلة الماضية. ولا يجوز لنا أن نريهم ذلك إلا إذا تأكدنا أن بطل الليلة الماضية قد وضع رأسه على الوسادة ونام وقد استيقظ في الصباح وبالتأكيد لم يحدث شيء خلال هذه الفترة، ولكن إذا كان في هذا الوقت وهذه الفترة ثمة احتمالية أن المزيد من العقد قد حُلّت، أو تعقدت أكثر، فيجب علينا بالتأكيد أن نظهر ذلك للجمهور ونخبرهم كيف حدث ذلك.

في مكان ما تضيع خطوط الغموض، نحن دائما نصنع كل تتابعاتنا بشكل مباشر أو غير مباشر من أجل الوصول إلى إجابة سؤال من هو القاتل؟ من هو الضحية؟ لا يجوز لنا أن نكشف القضايا دفعة واحدة، بل يجب أن نخلق مقدمات قوية ومتوترة لكشف القضايا أو العقد.

إذا كان أحد الشخصيات حاضرا في الفيلم وليس لديه التأثير أو مصدره في الفيلم، فلا يمكن أن يكون بطل الفيلم، أما إذا غاب شخص ما في قصتنا، لكن غيابه يؤثر على القصة، لكنه يفعل أشياء، مثلا نحن لا نراه يشعل النار في المكان، لكننا نعرف أنه فعل الذي نتتبعه، فبالعموم كل ما ينشأ الفعل عنه أو من خلاله، يمكن أن يكون البطل أو ضد البطل.

عندما أقول الراوي يجب ألا ترى البطل والشخصية التي تبحث عنها في كل المشاهد، بل يجب أن تشعر بوجوده، مثلا يهرب قاتل ويتبعه شرطي، وأخيرا يموت الشرطي برصاصة من قبل القاتل، لكن رجال الشرطة الآخرين يلقون القبض على القاتل ويذهبون أخيرًا إلى الشرطي المقتول لتقديم احترامهم. صحيح أن الشرطي المقتول، وهو بطل قصتنا، لم يعتقل القاتل، لكن بجهوده تم القبض عليه. لفك العقدة، يجب أن يكون البطل حاضرًا أو يجب أن يفك تأثيره العقدة.

أسوأ طريقة لتقديم معلومات عن الفيلم للجمهور هي تقديم معلومات مباشرة، على سبيل المثال، العائلة جيدة جدًا معًا في بداية الفيلم، وبعد فترة يتضح أنهم لم يكونوا عائلة جيدة. إنها عائلة سيئة، لقد شعرنا أنها عائلة جيدة، تجنب إعطاء معلومات مباشرة، وعلى الجمهور البحث ومعرفة ما إذا كانت هذه الأسرة جيدة أم سيئة من سلوكياتها ورذائلها.

لكي نقدم نقطة التحول، يجب أن تحدث في الجزء الأقرب إلى نقطة البداية، عندما نتجاوز نقطة التحول في القصة، فيجب علينا إما أن نعمّي هذه النقطة أكثر أو نكشفها، في السيناريو، يجب أن توضع نقطة التحول في خط القصة بين المشاهد، وتقسيم النقاط الرئيسية، وقبل الدخول إلى المشهد التالي، يجب أن نكون قادرين على ربط هذا الإدخال بحدث مثير للإعجاب، وسنقرأ المزيد عنها لاحقا.

ولعرض ذكريات سفرنا، لا نعلن أبدًا نيتنا في سرد الذكريات، ولكن يمكننا أن نقول مثلًا أن سائق الحافلة قال.. ثم أدخل في الذكريات. لا ينبغي عليك أبدًا أن تجعل أسرار الفيلم في متناول الجمهور بسهولة، بل يجب أن تدع الجمهور يكتشف هذا السر بفضوله.

بقدر ما يحتاج البطل إلى الدافع للقيام بشيء عظيم، يجب أن يكون لدى البطل المضاد دافع مزدوج لكي يعيقه.

بداية الفيلم مهمة جدًا، بأي منطق ندخل في العقدة.

السيناريو ليس عملاً فنياً مثالياً، لا ينبغي أن يكون مثالياً، لا ينبغي أن تشعر وكأنك تشاهد فيلماً عندما تقرأ السيناريو، لا ينبغي أن يكون السيناريو مثالياً لأن سلسلة من الأشخاص سوف يكملونه، فلا يجوز لك كتابة التفاصيل، مثلاً لون الجدار، ونوع النافذة، ونوع تمثيل الممثل، وما إلى ذلك، إلا إذا كان لهذه التفاصيل وتمثيل الممثل تأثير على العملية الدرامية للقصة أو في فيلم، على سبيل المثال، إذا كنت ستعرض ممثلًا مرتبكًا، فاكتب فقط أنه مرتبك.

ولا يجب أن تضيف أنه يمرر يده في شعره وينظر إلى ساعته وما إلى ذلك، ويجب تجنب استخدام الكلمات التي تحتوي على معانٍ متعددة، فلا يمكن كتابة المفاهيم العاطفية العامة، مثلاً لديه نظرة غامضة، هذه النظرة الغامضة، غريبة ومعقدة للغاية.

عادة ما يُقسّم السيناريو (وهو تقسيم معمول به أكثر في الماضي) إلى فصول، على سبيل المثال، الفصل الأول أو فصل البداية أقصر من بقية الفصول، وعادة ما يتكون من ٣٠ صفحة ويقصر يوما بعد يوم. عادة ما يكون الفصل الثاني أو الفصل الأوسط هو الفصل الأطول وهو عبارة عن مجموعة من التتابعات وهي حوالي ٦٠ صفحة، والفصل الثالث أو الفصل الأخير أو القرار وهو عادة خمس صفحات.

الحادث في كتابة السيناريو: الحادث في الفيلم ما لم تعرض المقدمات اللازمة لحدوثه، وأنا أتجنّب مثل هذا في أفلامي، وهو ما يحدث كثيرا في الأفلام السيئة، فجأة يحدث أمر ما، من أين جاء هذا؟ لا شيء. لكن نفس الحادث، حين تعطي عليه المقدمات والعلامات الدقيقة مسبقًا للمشاهد، فسيتقبله، ولن يرتبك منه.

حين غرقت الفتاة في فيلم «عن إيلي»، فإنك بالفعل كنت تنتظر حدوث أمر سيء، هناك إشارات في الفيلم تجعلك تشعر بالقلق من أن شيئًا سيئًا على وشك الحدوث.

لذلك لم يعد هذا مجرد حادث، إنه حدث لا تعرف ما هو، لكنك تعلم أنه سيقع. في بداية الفيلم، هنالك صندوق للصدقات، والصدقات تحشر فيه، فأنت تشعر أن هنالك حادث خطير قد حدث، وهم يجمعون التبرعات لصرف هذا الخطر، هذا يذكّرك بأن هنالك حادث خطير سيجري أمامك.

الحوار في السيناريو: لا أعرف حقاً كيف أستخدم الحوارات، لكن عندما أكتب لا أعتقد أن هذه الحوارات ستنتشر في اللغات غداً وتصبح جملاً دائمة، أو تصبح أمثالاً. أعتقد أن هذه جملة مثل الجملة التالية، لكن إذا كتبت حوارًا أو كنت أستخدمها بنفسي دائمًا، فقد سمعتها كثيرًا في حياتي. لن أكتب أبدًا جملة أعتقد أنني لم أستخدمها أبدًا في حياتي ولم أسمعها من أحد. أنا أستمتع بصناعة الأفلام وأستمتع بما أفعله في موقع التصوير، هذا لا يعني أنني شخص سعيد للغاية في موقع التصوير، عندما يرى الجميع وجهي يعتقدون عكس ذلك، لكنني أستمتع به من الداخل.

عندما انتهى فيلم انفصال سيمين عن نادر، أتذكر آخر كلام قلته للمجموعة في المشهد الليلي الأخير، قلت إنه حتى لو انتهى هذا الفيلم هنا، فقد استمتعنا بما فيه الكفاية، وقضينا جميعًا وقتًا ممتعًا في صناعته.

التصوّر

عندما يريد المؤلف عرض عمله على المستوى الدولي للتعاون، فإنه يحتاج إلى كتابة تصوّر تتطلب كتابته مراعاة عدة نقاط:

١- اكتب كل مشهد أو تتابع في شكل ملخص: هنا يجب أن نكون قادرين على تلخيص كل التتابعات، وإذا كان ذلك مهمًا؛ كل المشاهد، بطريقة تنقل معنى المشهد أو التتابع في خطاب بسيط وواضح، وفي هذا الجزء يجب أن نتجنب الإسهاب، وأي كلمة أو نص لا تساعدنا في تقدّم عملنا.

٢- التصوّر بدون حوار: ميزة أخرى للتصور، وهي حذف الحوار. يجب أن يكون الكاتب قادرًا على حذف الحوار من أي مشهد أو تتابع، لذلك من المهم أن تكون قادرًا على صنع مشهد أو تتابع، يكون قويًا، صوتيًا وبصريًا، بحيث يمكن للجمهور أن يتخيله.

٣- عدد التتابعات: هنا يقوم الكاتب بترقيم التتابعات ووضعها كلها في التصوّر، كما قلنا أعلاه، التصوّر عبارة عن عرض بدون حوار.

لذلك، في هذا الجزء، يجب أن يكون الكاتب قادرًا على تضمين جميع التتابعات النهائية وعدم حذف أي مشهد أو تتابع.

ملحوظة: في الخطة، يصل نطاق عرض القراءة إلى أشخاص من حولك، أي إذا كتبت خطة، فلا يمكنك مشاركتها إلا مع من هم حولك، ولكن في التصوّر، يمكن للكاتب توسيع نطاق القراءة وإرسالها إلى المنتجين الدوليين.

٤- عدد الصفحات في التصوّر لا يقل عن ٣٠ صفحة: ميزة أخرى مهمة للتصوّر هي عدد الصفحات التي يجب أن لا تقل عن ٣٠ صفحة ومن الأفضل عدم الإخلال بذلك، يجب أن يكون المؤلف قادراً على الكتابة كل كلمات النص ضمن هذا الحد.

في التصوّر، يعرّف الكاتب المكان أو الموضوع لبدء التتابع. ثم يبدأ في كتابة وصف المشهد. لكن لا يُسمح له بكتابة الحوار إلا في الحالة التي إذا لم يكتب الحوار

فسيفقد شيء ما من النص، وفي هذه الحالة يُسمح له بكتابة عدد من الحوارات المهمة في تقدّم التصوّر.

٥- الخطوة التالية في التصوّر هي وصف المشهد الذي يجب تخيله، وهنا يجب على الكاتب حذف كل ما لا يمكن تخيّله، وحذف الأمور المبهمة، وغير المفهومة لأشخاص مختلفين، والتي تخلق صورًا مختلفة، أي لا يمكنك الكتابة: البحر/خارجي/عند الغروب، الهواء (حنوط ملوّث)(29)، وكلمة (حنوط) لها معنى خاص، ولكن بدلا من ذلك نكتب أن الشمس تغرب والسماء حمراء.

٦- الحوار: الحوار هو ما يخرج من فم الممثل. كل ذلك يجب أن يكتب. بمعنى، إذا قال كلمة ما بشكل غير صحيح أو بالعامية، يجب أن تكتب بنفس الطريقة تمامًا، يجب كتابة فترات التوقف بين الجمل بثلاث نقاط (...) وهذه التوقفات مهمة جدًا. موضوع أطروحتي هي هذه النقاط الثلاث، وقد كان (وظيفة التوقف المؤقت بين الجمل في أعمالَ هارولد بنتر).

ملاحظات

1. عند كتابة شخصية في السيناريو يجب على المؤلف أن لا يقيد نفسه بممثل محدّد لها، لأنه من الممكن أن لا يتمكن هذا الممثل من المشاركة في الفيلم. وعندما أكتب السيناريو، لا أرى نفسي مخرجًا لذلك السيناريو، ولا أتدخل في اختيار الممثلين. أي أننا لا نستطيع أن نكتب أن رضا دخل المشهد بشعر قصير وعينين مخمورتين. لا يمكننا أن نقول هذا إلا إذا كان لعيون رضا المخمورتين تأثير على قصتنا.

2. عندما أكتب أفكر في مظهر الشخصية التي خلقتها في ذهني، وليس الشخصية التي أخذت منها القصة.

3. خلال مسيرتك في صناعة الأفلام، لا تصنع أبدًا فيلمًا لإرضاء أحد، واصنع دائمًا شيئًا يثير اهتمام المجتمع أو نفسك. لا تقلق بشأن الحكم عليك.

4. الملخّص هو في الواقع حوالي ١٠ صفحات أو ١٥ صفحة، وأحيانا يصل إلى ٣٠

صفحة. في الواقع، هو المبنى الذي نصوره، لمن يريد أن يرى عملنا، هذا المبنى بدون طلاء جبس، بدون ديكورات خارجية. إنه يوضح فقط مكان الحمام، مطبخه هنا، ونوافذه هنا، ولكن نوع الأبواب، ونوع الجدران، ونوع مقابض الأبواب غير محددة. الملخص يُظهر لنا جسد السيناريو وهيكله العظمي، لا نجد فيه الأشياء التي تجذبنا للدراما أكثر، ولا يُسمح لنا بكتابة الحوارات في الملخّص، إلا إذا كانت الحوارات القليلة التي تكتبها تفتح عقدة غريبة وقوية.

5. لا ينبغي أن نطيل مقدمة السيناريو دون داع، فلا ينبغي أن يبدأ السيناريو من نقطة الصفر، فمثلاً في «عن إيلي» كان من الممكن أن نبدأ من الوقت الذي يتجمعون فيه داخل منزل سبيده، ثم يذهبون إلى طريق كرج الذي كان هو بداية السيناريو، وبعده إلى النفق، اعتقدت أنه إذا بدأ من نهاية النفق فهو بعد الصفر، لا ينبغي أن تبدأ من الصفر، يجب أن يؤخذ في الاعتبار أن بداية السيناريو لا ينبغي أن تكون محايدة، بل يجب أن تؤخذ في الاعتبار إثارة الجمهور.

6. من هو البطل؟ البطل هو الشخص الذي لديه الدافع اللازم لتحقيق الهدف.

7. عندما يكون لديك مقاييس في صناعة الأفلام، أي أن فيلمي يجب أن يكون مشابهًا لفيلم ما، أو أن يكون فيه هدف ونقطة خاصة ومحددة، فإن كل ذلك سينكشف.

عندما كان الشباب يعطونني أفلامهم القصيرة وأشاهدها، أدركت أنه عندما أراد أن يصنع فيلمًا، قال إنه يريد أن يصنع فيلمًا مشابهًا لبعض الأفلام الأجنبية، وعادة ما يتبين أن هذه الأفلام مزيفة. من آفة المهرجانات أنها دفعت جميع صناع السينما في العالم إلى جانب واحد. بالنسبة لمخرج سينمائي من أمريكا الجنوبية، الجيد والسيئ في مشهد واحد يعني تقريبًا نفس الشيء بالنسبة لمخرج سينمائي من الهند، فهذا ليس اتجاهًا جيدًا، فهو يدمر التعددية في السينما، هناك عدد قليل من الأفلام التي تختلف عن غيرها.

8. إحدى مشاكل الأفلام القصيرة هي أنها تحاول جاهدة أن تُرى. أي أن هناك نفاد صبر وتباهي في الأعمال القصيرة، وهذا يفسد معظم الأفلام. ولهذا السبب ترى

الكثير من الأعمال الشكلية في الأفلام القصيرة، أو الحركات الغريبة أو الأبيض والأسود، هذه الأشياء تفسد الأفلام القصيرة. ليست الأعمال القصيرة فقط، بل حتى الأفلام الأولى والثانية لدى صناعها نفس المنظور. لا تحاول إظهار مهاراتك في الأفلام القصيرة، فكر في فيلمك.

9. واحدة من أكثر الطرق فعالية لتحسين الخطة التي تفكر فيها هي شرحها للآخرين. عندما تفعل ذلك، فإنك تحاول سرد الأمر بطريقة تثير الشخص الآخر، وتقوم بتلميعه باستمرار. يعني أنك تفهم مشاكله من خلال تحديد خطتك للآخرين.

10. الحوارات الفنية مثل زيت المحرك والحوارات الدرامية التي تأتي بجانب بعضها البعض تخفف من كل شيء. في هذه الأعمال الواقعية، إذا كانت الحوارات الدرامية، مثل الدراما الفنية، تبدو غير مهمة وبسيطة للغاية، فسيكون عملك أسهل بكثير.

11. هناك حيلة أخرى لإخفاء المعلومات في الحوار وهي تقسيم المعلومات المفيدة للقصة، وعدم استخدام القسمين في موقف واحد. على سبيل المثال، في فيلم «حول إيلي» تصرخ السيدة زارعي في مكان ما. وبعد مدة، سيشار إليها أنتِ أيضًا صرختِ، ووقتها سنفهم أن ذلك الصراخ كان حوارًا دراميا، وقد تعاملنا معه على أنه حوار فني لا قيمة له، لكن في مكان آخر من الفيلم، وحين يقترب اللغز منها، يتحوّل إلى حوار درامي.

12. في الأيام التي لا أخطط فيها لصنع فيلم، تتبادر إلى ذهني مشاهد أود ظهورها في أفلامي وألصق هذه المشاهد على الحائط وأحياناً أستخدمها أثناء كتابة السيناريو.

13. عند اختيار أسماء الشخصيات حاول ألا تجعل الأسماء متشابهة، على الأقل أن تكون أسهل عند قراءة السيناريو، أي إذا وضعت اسم مثل مهتاب، فستنزعج حين تحاول العثور على مهسا، حاول اختيار أسماء متباعدة صوتيا، إلا إذا كان لديك هدف مسبق لذلك.

14. قديما، كانوا يضعون اسم الشخصية الرئيسية للفيلم لتحديد اسمه، لكنها ليست

قاعدة يجب اتباعها، شخصيا قد أسمي الفيلم خلاف ذلك لأجعلك في حيرة، البعض يسمي الفيلم بناء على الموضوع، مثلاً «الشك»، بعضهم قد يعطي أسماءً شعرية، مثلا «الرقص في الغبار»، البعض قد يستعيضون عن «المدينة الجميلة» بشيء آخر مثل «س»، ولذا فإن اسم الفيلم ليس له قاعدة، بل هو مجرد هدية يقدمها المخرج للجمهور.

نموذج النص والتحليل بناءً
على المعلومات المذكورة

سيناريو فيلم «مدينة جميلة»

المؤلف: أصغر فرهادي

ورشة إصلاح التعليم / داخلي / عند الغسق

لقد سقط عمود من الضوء من نافذة الورشة ذات السياج العالي، مثل مؤسسة إصلاحية. هناك العديد من طاولات العمل في ورشة العمل.

مراهق يرتدي زي السجن يجلس على إحدى الطاولات. اسمه أكبر(30). وهو ينحت الخشب على شكل شخصية الإنسان.

ويمكن سماع ضجيج أطفال المركز من الفناء.

يحدق في التمثال الخشبي لفترة من الوقت.

ينفخها ويفكها ويضعها على الرف بجوار المنحوتات الخشبية الأخرى التي صنعها.

يهرع الصبي البالغ من العمر عشر سنوات إلى الورشة ويأتي إلى الداخل،

ويهرع إلى أكبر، فهو أصم، ويمسك بكم أكبر.

ويبدو أن الصبي، بأصوات وإيماءات غامضة، يريد أن يقول لأكبر شيئًا مهمًا:

أكبر:

ماذا؟

يُشير الصبي الى شخص قطع وريد يده.

أكبر: (بقلق)(31)

ماذا؟

يربط الصبي إصبعيه ببعضهما البعض كدليل على الصداقة.

أكبر:

علاء؟!(32)

يؤكد الصبي وأكبر يقترب دون تأخير من الرجل في منتصف العمر ويرفع يديه لإجراء فحص جسدي.

أكبر:

سيد عرب، أسرع

الرجل:

ماذا حدث؟

أكبر:

علاء انقطع وريده

الرجل:

لا قدّر الله.

***

حسنًا، يمكنك أن تسأل لماذا هذا الصبي أصم، لقد اعتقدت أنه من السيئ جدًا أن يأتي شخص ما ليشرح هذه الحادثة منذ بداية الفيلم. أي أن نقول «أكبر، انهض، لقد ضرب صديقك ذراعه»، اعتقدت أن هذا ليس مثيرا للاهتمام عندما نسمعه، وهو يشرح المشهد مباشرة، والجمهور فقط يستمع، ولكن حين نستطيع نقل هذا المفهوم بإشارتين، فأعتقد أنه سيصير أفضل. إنها طريقة أكثر صعوبة، ولكنها جذابة أكثر للجمهور، لأنه سيخمن، ويكتشف، ما يعبّر عنه ذلك هو أن الجمهور شريك في المشهد، ربما لا يكون هو الراوي، لكنه شريك. وإلا فمن السهولة أن نجعل الصبي

يقول «علاء انقطع وريده».

التمثال الخشبي في يد أكبر؛ هذا المشهد كله يدور حول الطعن والقتل، لكن أكبر يُظهر فعل الخلق، عبر هذا التمثال، وهنا يظهر الصراع بين الخلق والموت منذ البداية. هذه هي المفاهيم الأساسية.

إذا ما توقفت في هذا المكان من النص وأنت تقرؤه، وفكرت فيه، وشرعت في تحليله، فما معنى ذلك، معناه أن ثمة خطأ في النص، ذلك من الأمور التي عليك أن تلاحظها بعد إكمال قراءة السيناريو، فتسأل ما هذا، أو ما ذاك؟ لكن حين توقف القراءة لتسأل عن معنى هذا التمثال، فذلك ليس صائبًا، بل عليك أن تشاهد الفيلم، وتتأثر به في اللاوعي، وهذه هي العلامات التي ترشدك فعليًا إلى الطبقات الأساسية للسيناريو.

هذه العلامات يجب أن تكون مكتوبة وقت كتابة السيناريو، لكن وقت الإخراج لا يجب تسليط الضوء عليها بشكل يبدو أن هناك مفهوم مهم وراءها (شخص يصنع منحوتة خشبية في ورشة).

التلميح يكفي، لاحقاً، لأن الإشارات نفسها لها قيمة ومضمون، عندما يتم تجميع هذه الألغاز، عندما يتم وضع تمثال خشبي بجوار المشهد التالي، مما يعني الانتحار، يصبح له معنى، أما إذا حاولنا في ذات اللحظة أن نجد لها معنى فقد ارتكبنا خطأ، أو أن كاتب السيناريو قادنا إلى طريق خاطئ.

يجب على كاتب السيناريو أن يكتب المشهد الافتتاحي للفيلم طويلًا وبإيقاع يجذب الجمهور الذي دخل القاعة للتو من العالم الخارجي إلى عالم الفيلم، وإلا سيتأخر الجمهور عن الانجذاب للفيلم، ويتخلف عن عالم الفيلم، يجب أن يبهر كاتب السيناريو جمهوره بالصورة والإيقاع من بداية الفيلم، ليقبل الجمهور على الدخول إلى عالم الفيلم.

في فيلم «عن إيلي» وبسبب صراخ الشخصيات في أولى لحظات الفيلم، فإن الجمهور، يصيخ السمع، فيعمّ الصمت في القاعة.

مثال:

مهجع /داخلي/عند الغروب

تم ترتيب أسرة مكونة من طابقين في محيط الغرفة الكبيرة، التي نوافذها المواجهة للفناء مسيجة بقضبان معدنية(33).

يتجمع كثير من أطفال المركز في الغرفة ويدورون حول السرير ويصدرون أصواتًا عندما يرون الشخص الموجود على السرير.

أكبر يأتي مع الصبي الأصم، ويمر بين الأطفال وبالكاد يصل إلى السرير الذي يرقد عليه «علاء»، وهناك شرشف أبيض على وجه «علاء».

أكبر يزيل الشرشف من وجه علاء ويرى وجه علاء بلا حراك.

أكبر: (بفزع)

علاء؟ علاء

علاء يبتسم وعينيه مغلقة.

علاء:

عزيزي

يضحك الجميع في وقت واحد، علاء ينهض ويذهب تحت قدمي أكبر ويرفعه على كتفه.

أكبر مذهول، يبدأ الأطفال في التلويح والصفير، اتضح أن كل شيء كان مزيفًا(34).

أحد الأطفال يلعب بالوعاء والآخرون يرافقونه بأيديهم وصفارات، أحدهم يغني والآخرون يجيبون، ضاعت في الضجة أغنية ممزوجة بالنكت والمقالب،

أكبر يريد أن ينزل عن كتف علاء، ولكن الجميع يجعل أكبر يرقص، وهو يرقص

على أكتاف علاء.

من تحت السرير، يأخذون كعكة عيد ميلاد صغيرة مع شمعة رقم ١٨ ويديرونها بين أيديهم، أكبر أدرك الموضوع للتو، والأطفال يعزفون أغنية «عيد ميلاد سعيد»، أكبر يحدق في الكعكة والرقم ١٨.

يدا أكبر اللتان ارتفعتا بسبب الرقص تنزلان ببطء وتجد المرارة على وجهه (35)، رغم أنه ما يزال يبدو وكأنه يرقص، لكن من الواضح أنه في حالة مزاجية سيئة، يسقطون أكبر، ويضعونه بالقوة في المنتصف، بحيث يتراقص بين دائرة الأطفال، ينمسخ(36) أكبر إلى الكراهية فيهزّ نفسه لا إراديا.

يشعل أحدهم الشموع بعود ثقاب. وحين يجبرونه على إطفاء الشموع، يظهر الخوف واضحا على وجهه، يهاجم الأطفال الكعكة، فيسحب أكبر نفسه من بين الحشد، الكعكة تدور في أيدي الأطفال، وتسقط على الأرض، يقول أحد الأطفال وهو يشير لها:

-يا سادة الكعكة تحطمت، كلوها مع الخبز، حتى تشبعوا.

أحد الأطفال مستلقٍ على السرير يقرأ انشودة «بربري»، الجميع يلتقطون أنفاسهم ويدورون حول الكعكة ويلطمون صدورهم مازحين، لحظة بلحظة يزداد مزاج أكبر سوءًا، الصبي يغني والكل يردد للجميع ودون أن يلاحظ أحد حركته، أكبر يتحرك إلى الباب ويغادر الغرفة.

***

الحدث الذي يحدث في هذا التتابع، يظهر جوّا مليئًا بالنكتة والسعادة، يحدث في ظله شيء ما. في فيلم «عن إيلي» التتابع الأول هو مثل هذا، أي أن كلا التتابعين فيهما بعض السعادة، لكن تحت النص نفهم أن هذه السعادة ليست دائمة.

وهذا هو الحال أيضاً في «أربعاء الألعاب النارية»، هذا التوازن يختل شيئاً فشيئاً، وفي نفس التتابع الذي رويته أعلاه، تتعارض نكتة الأطفال مع حزن أكبر. أي أن

السؤال الذي يطرح نفسه هو لماذا انزعج أكبر؟، الجو مليء بالسخرية والغناء، وعلى الجانب الآخر، خبر وفاة هذا الشخص (علاء) في التسلسل السابق لهذا التسلسل المفتوح، كانت الحياة والموت والسعادة والحزن معًا.

يجب استخدام هذه التناقضات بناء على الدراما، يجب أن نرى إذا كانت الدراما تتطلب مثل هذه التناقضات أم لا، في متواليات «المدينة الجميلة» هناك الكثير، أي بجانب كل حب هناك كراهية، إذ علاء وفيروزة تربطهما علاقة رومانسية، وبجانبها علاقة مثيرة للاشمئزاز بين فيروزة والرجل الذي هو زوجها. أو عندما تجلس المرأة على السطح وتغني لطفلها لينام ويمر القطار أمامهم بذلك الصوت الرهيب، يمكن وضع هذا التباين في التتابع، ببساطة: مشهد سعيد يجب أن يكون بجوار التتابع التالي الحزين. أعتقد أنه كلما كانت الطريقة التي ترتب بها هذه التناقضات أكثر إبداعًا، كان التأثير على الفيلم أفضل. لكني أنصحك بوضع هذه التناقضات بطريقة لا يدرك الجمهور أنك رتبتها.

أقول هذا حتى لا تصاب بخيبة أمل. تمت إضافة العديد من الميزات التي ذكرتها إلى سيناريو المدينة الجميلة في إعادة كتابته الثالثة والرابعة وربما الأخيرة. لذلك لا تحتاج إلى القيام بذلك منذ البداية، حاول كتابة السيناريو بالكامل، لقد فهمت ما يريد هذا الفيلم قوله، واكتشفت ذلك بنفسك وأثبتت فرضيتك، واخترت موضوعًا يخص شخصياتك، مثل الفقر والحجاب والفساد وما إلى ذلك، وفي إعادة الكتابة، للتأكيد على هذا الموضوع والتدفق في جميع جوانب العمل، وضعنا سلسلة من العناصر مثل هذا، أي مناقشة الحياة والموت، تضع سلسلة من العلامات الصغيرة وتختار التتابعات. عندما يرى المشاهد الفيلم كاملاً ويفهم الإشارات، يصبح مثلك ويصبح همه مثل همك.

كما أود أن أقول إن الرموز تأخذ شكلها من بنكك العاطفي، ولكن محتواها يأتي من معرفتك، أي أنني أضع في مراسم العزاء سورة من القرآن، وهي تأتي من بنكي العاطفي، لأنه في بلدي في طفولتي، كنت أرى دائمًا شخصًا يموت، وكانوا يذيعون هذه السورة ولكن ما معنى هذه السورة وما معنى هذه الآيات فهي من علمك.

المظهر أو النحت في السجن يجب أن يأتي من بنكي العاطفي، الآن أسمع أنهم يصنعون تمثالا في السجن، لكن ما معنى الفيلم وإلى أين تأخذنا هذه الإشارة، إنها تأتي من المعرفة، أي أن المرحلة التي يتم فيها إعادة كتابة السيناريو ليست مرحلة بديهية، بل هي مرحلة واعية، مما يعني أنك تعيد الكتابة بوعي.

Telegram:@mbooks90

كثير من أصدقائي يطلبون مني كتابة الشخصيات والأماكن في بداية السيناريو، من وجهة نظري وتجربتي لا يوجد شيء كهذا في السينما، ويمكن للجمهور استخدام قوة تفكيره للعثور على هذه الشخصيات أثناء السيناريو، وهذا الاكتشاف ممتع لجمهورك.

***

---

(1)فيلم سينمائي إيراني ٢٠١١ من تأليف وإخراج أصغر فرهادي، حصل على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم بلغة أجنبية ٢٠١٢م، كما ترشح لأوسكار أفضل سيناريو أصلي.

(2)فيلم إيطالي ١٩٤٨م، من إخراج فيتوريو دي سيكا، يصنف في كثير من القوائم كواحد من أفضل الأعمال في تاريخ السينما. حصل مخرج الفيلم بعدها بعامين على أوسكار فخرية.

(3)فيلم إيراني ٢٠٠٩، سيناريو وإخراج أصغر فرهادي، حصل على جائزة أفضل مخرج في مهرجان برلين، وأفضل فيلم في مرجان (ترايبيكا).

(4)فيلم إيراني ١٩٨٩م، سيناريو وإخراج داريوش مهرجوي، تم اختياره كأحد أفضل الأفلام في تاريخ السينما الإيرانية.

(5)أحد أصحاب الحسين في معركة كربلاء، كان قائدا في الجيش الأموي، وندم في اللحظات الأخيرة والتحق بالحسين وقتل معه في كربلاء ٦١ هجرية، تستخدم شخصيته كرمز للحيرة بين الحق والباطل في التراث الشيعي.

(6)التشابيه مسرحيات تمثل جوانب من معركة كربلاء التي قتل فيها الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب، تقام في أيام استشهاده في عاشوراء كنوع من الطقوس في عدد من البلدان.

(7)فيلم إيراني ٢٠٠٢م من إخراج إبراهيم حاتميكيا، شارك في كتابته أصغر فرهادي.

(8)فيلم فرنسي ١٩٩٣م، سيناريو وإخراج كريستوف كيشلوفسكي، هو الجزء الأول من ثلاثية الألوان (أزق، أبيض، أحمر)، ترشح لجوائز الغولدن غلوب، ويعدّ أحد أهم الأفلام الأوروبية.

(9)مخرج وكاتب سيناريو بولندي (١٩٤١-١٩٩٦م)، اشتهر بفيلم الوصايا العشر، وثلاثية الألوان، يُعدّ من أعظم المخرجين تأثيرا في العالم.

(10)فيلم إيراني ٢٠٠٦م، سيناريو وإخراج أصغر فرهادي، فاز بجائزة غولدن هوغو في مهرجان شيكاغو، وترشح لجائزة الفهد الذهبي في مهرجان لوكارنو السينمائي.

واسم الفيلم يتحدث عن أحد الطقوس والمهرجانات الأصيلة في إيران، يقام مساء يوم الثلاثاء الأخير من مارس حتى ما بعد منتصف الليل، آخر أربعاء من العام، ويعد إشعال النار، والقفز فوقها من السمات الرئيسية لها، وهو أول مهرجان ضمن سلسلة احتفالات النوروز.

(11)فيلم إيراني ٢٠٠٢م، سيناريو وإخراج أصغر فرهادي، فاز بجائزة الطاووس الذهبي في مهرجان السينما الدولي في الهند، والجائزة الكبرى في مهرجان وارسو السينمائي الدولي.

(12)فيلم مغامرة أمريكي ١٩٧٣، من إخراج فرانكلين شافنر، وصدرت عنه نسخة في ٢٠١٧ من إخراج مايكل نوير.

(13)مخرج وكاتب سيناريو أمريكي من أصل نمساوي (١٩٠٦-٢٠٠٢) أحد أكثر صنّاع الأفلام ذكاءً وتنوعا في عصر هوليود الكلاسيكي، حصل على سبع جوائز أوسكار من بين ٢١ ترشيحا.

(14)فيلم موسيقي أمريكي ١٩٦٣، سيناريو وإخراج بيلي وايلدر.

(15)فيلم فرنسي إيراني ٢٠١٣م، سيناريو وإخراج أصغر فرهادي، ترشّح للسعفة الذهبية في مهرجان كان.

(16)فيلم إيراني ٢٠١٦م، سيناريو وإخراج أصغر فرهادي، فاز بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم بلغة أجنبية.

(17)مسرحية تراجيدية لوليام شكسبير أنتجت في ١٦٠٦، وتدور أحداثها في بريطانيا القديمة.

(19)كاتب مسرحي بريطاني (١٩٣٠-٢٠٠٨م) فاز بجائزة نوبل للأدب ٢٠٠٥م، تكشف أعماله عن الهاوية الموجودة خلف قوى الاضطهاد.

(20)رواية قصيرة للكاتب الإيراني صادق هدايت نشرت ١٩٣٧م، من أولى الأعمال النثرية الخيالية في الأدب الإيراني، وهي أشهر أعمال هدايت، مكتوبة بأسلوب سريالي، وهي عبارة عن مونولوج لراوٍ يعاني من الهلوسة، ترجمت إلى ٣٢ لغة حية.

(21)كاتب ومترجم ومفكر إيراني (١٩٠٣-١٩٥١)، يعتبر أحد آباء الرواية الإيرانية الحديثة.

(22)فيلم أمريكي ١٩٥١م، سيناريو تينيسي وليامز، وإخراج إيليا كازان، وهو معالجة سينمائية لنص مسرحي لنفس الكاتب.

(23)ممثل ومخرج أمريكي (١٩٢٤-٢٠٠٤)م، عرف بريادته للواقعية المثيرة في التمثيل السينمائي، حاز على جائزتي أوسكار.

(24)إنغمار برغمان، مخرج سينمائي سويدي (١٩١٨-٢٠٠٧)م، أشهر المخرجين السويديين، ويعتبر من أعظم المخرجين في العالم، تأثر جيل بأكمله من المخرجين بأعماله.

(25)مخرج إيراني (١٩٤٤-١٩٩٦)، بدأ حياته بالكتابة للمسرح، غالبا ما تكون شخصيات أعماله مستمدة من المعتقدات والعرقيات الإيرانية، يعتمد على سيناريوهاته في أفلامه، وتعتبر حوارات أفلامه فريدة ونادرة وملفتة للنظر.

(26)مسلسل تلفزيوني إيراني ١٩٧٦م من إخراج ناصر تقوي، مستوحى من رواية تحمل نفس الإسم لإيرك بزشك زاده.

(27)مخرج سينمائي سوفياتي أرمني، (١٩٢٤-١٩٩٠)م، ابتكر أسلوبه السينمائي الخاص، بعيدا عن الأنماط الكلاسيكية السائدة، فازت أفلامه بالعديد من الجوائز في عدّة مهرجانات.

(28)أندريه تاركوفسكي (١٩٣٢-١٩٨٦)م، مخرج وممثل وكاتب روسي، ومنظر سينمائي، ومدير أوبرا. يعتبر على نطاق واسع واحدا من أعظم المخرجين وأكثرهم تأثيرا في تاريخ السينما.

(29)عبارة مجازية تستخدم في الفارسية للدلالة على الحزن.

(30)(بالتأكيد، في أول لقاء مع الشخصية في السيناريو، يجب أن نذكر اسمه، ولهذا السبب لن

نكتب صفات الشخصية بعد الآن. الشيء الأكثر إهانة هو أنك تسلب الاسم من الشخصية، فتذكر رجل ١ أو امرأة ٢، لأنه حين يريد ممثل أن يشغل الدور، فإن لن يستطيع التواصل مع شخصيته، يمكن أن نفعل ذلك في الشخصيات الثانوية، وليس للشخصيات الرئيسية). **الكاتب.**

(31)بدلًا من أن نكتب أن عيون أكبر حمراء، أو شفتيه معلقتين، أو وجهه مستدير، نكتب (بقلق) نبرة صوت الممثل بين علامتي الاقتباس. ما كتبته هو لهجة ما يقال، فإذا دخلت هذه الكلمة (بقلق) في وصف المشهد فهذا يعني أنه قلق في كل المواقف، أما عندما نكتبها بعد الاسم مباشرة في الحوار فهذا يعني أنها هكذا فقط في هذا الحوار. **الكاتب**

(32)شيء آخر يمكن استخدامه في كتابة الحوار هو كتابة علامة استفهام (؟)، علامة تعجب (!) ثلاث نقاط (...)، مقدار وضع علامات الاستفهام هذه يعتمد عليك، إذا كانت علامة تعجب الشخصية أكثر، كلما زادت العلامات التي تطرحها سؤالاً أو إذا قيلت جملة استفهام بتركيز أكبر، يمكنك استخدام عدة علامات استفهام، وفي بعض الأحيان تجتمع علامة الاستفهام وعلامة التعجب معًا ويتضح معنى السؤال الذي يطرح مع علامة التعجب، عندما يقرأ الممثل هذه العلامة، سيستخدمها كمفتاح مهم لاكتشاف الشخصية.

ككاتب سيناريو، إذا كانت اللكنة والتوقف والتأكيد وما إلى ذلك مهمة بالنسبة لك، فيجب عليك استخدام ثلاث نقاط وما تكتبه هو نفس ما يخرج من فم الممثل. في الواقع، حتى لو كانت لهجتك خاطئة في الكتابة، يجب على الممثل أن يؤدي ما كتبه السيناريو، على سبيل المثال، يقول طفل في الثالثة أريد الذهاب إلى المدرسة أو أريد الذهاب إلى روضة الأطفال، فيجب كتابة ذلك بنفس النبرة التي يقولها الطفل، قدر الإمكان. **الكاتب**

(33)ما يفعله كاتب السيناريو هو شرح المكان في السطور القليلة الأولى بحيث تتجسد الصورة في ذهن مصمم الديكور والفنيين الآخرين. **الكاتب**

(34)كان من الواضح أن كل شيء كان مزيفًا: إنه من الأشياء التي ليس لك الحق في كتابتها في السيناريو، يجب أن يفهم الجمهور أن كل شيء كان مزيفًا. **الكاتب**

(35)له معنى عام. **الكاتب**

(36)ينمسخ كلمة غير صحيحة. **الكاتب**