محمد رفيع

الدار المصرية اللبنانية

السيناريو

دليل احتراف الدراما

السيناريو: دليل احتراف الدراما/ محمد رفيع.- ط1.-
القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2024.
320 ص؛ 21 سم.
تدمك: 8 - 451 - 795 - 977 - 978
1- الأفلام السينمائية - تحرير وسيناريو.
أ- العنوان 791,4352
رقم الإيداع: 30581 /2023

©

**الدار المصرية اللبنانية**
16 عبد الخالق ثروت القاهرة.
تليفون: 23910250 202 +
فاكس: 23909618 202 + - ص. ب 2022
E-mail:info@almasriah.com
www. almasriah.com

**جميع حقوق النشر محفوظة**

الطبعـة الأولـى: 2024م

**تصميم الغلاف الفنان: عمرو الكفراوي**

تعبر الآراء الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف
وليس بالضرورة أن تعبّر عن آراء الدار

جميع الحقوق محفوظة للدار المصرية اللبنانية، ولا يجوز،
بأي صورة من الصور، التوصيل، المباشر أو غير المباشر، الكلي أو الجزئي، لأي
مما ورد في هذا المصنف، أو نسخه، أو تصويره، أو ترجمته أو تحويره أو الاقتباس
منه، أو تحويله رقميًا أو تخزينه أو استرجاعه أو إتاحته عبر شبكة الإنترنت، إلا بإذن
كتابي مسبق من الدار.

السيناريو

دليل احتراف الدراما

محمد رفيع

الدار المصرية اللبنانية

إهـــداء

إلى "سيف"، صديقي الذي كان جنديًّا

في الأوقات الصعبة.

(شكر وتقدير)

إلى السيناريست إيناس لطفي؛ على دعمِها المستمر.

وإلى مها حسن؛ على يد المساعَدة السخية.

المحتويات

إهداء .....

5

مقدمة المؤلف .....

15

الفصل الأول: نشأة الدراما .....

19

في مديح أغنية الماعز.....

22

في مديح أغنية القرى.....

23

الفصل الثاني: مِن أين نبدأ؟.....

25

الفارق بين المعالجة الدرامية والمعالجة السينمائية.....

29

المعالجة السينمائية.....

29

إعداد اللوج لاين .....

31

الفكرة في صفحة– الملخص.....

36

دليل كتابة الشخصية متعددة الأبعاد.....

45

كتابة تاريخ الشخصية.....

48

مثال على كتابة الشخصية.....

50

الفصل الثالث: البناء الدرامي ونظرياته.....

55

ما هو البناء الدرامي؟.....

57

نظريات البناء الدرامي.....

59

النظريات الكمية للبناء الدرامي.....

63

نظرية "سيد فيلد" .....

64

النظريات الكيفية .....

67

نظرية البناء العضوي .....

68

البناء العضوي على هيئة قصة .....

74

مثال على البناء العضوي .....

75

نظرية رحلة البطل .....

77

ما ينقص رحلة البطل .....

84

المقارنة بين نظرية رحلة البطل والبناء العضوي .....

85

نظرية السفينة الدوّارة للبناء الدرامي .....

89

الفصل الرابع: تطبيق للنظريات على الأفلام الواردة في الكتاب .....

95

تطبيق على رحلة البطل .....

97

الفصل الخامس: تيمات الدراما .....

111

ستة وثلاثون تيمة درامية دائمًا .....

113

1- تيمة التوسل والابتهال .....

114

2- تيمة الخلاص .....

116

3- تيمة الانتقام لجريمة .....

118

4- تيمة الانتقام من أشقاء أو من أفراد الأسرة .....

120

5- تيمة التعقب والمطارَدة .....

121

6- تيمة الحدث الكبير أو الكارثة .....

122

7- تيمة الوقوع ضحية للقسوة أو سوء الحظ .....

123

8- تيمة الثورة ..... .....

124

9- مشروع أو مغامرة جريئة .....

126

10- تيمة الاختطاف .....

126

11- تيمة اللغز ومحقق وجريمة .....

127

12- تيمة الأطراف المتنازعة والمحامي .....

128

13- تيمة العداوة بين ذوي القربى .....

129

14- تيمة المنافسة .....

131

15- تيمة زنا المحرم والخيانة الزوجية .....

131

16- تيمة جنون الضحية أو المرض النفسي .....

132

17- تيمة الحماقة الفادحة أو الغلطة القاتلة .....

135

18- تيمة جرائم الحب .....

137

19- تيمة التضحية من أجل الحب .....

138

20- تيمة قتل أحد ذوي القربي .....

139

21- تيمة التضحية بالنفس .....

141

22- تيمة اكتشاف عار أو مخالفات مشينة في الأسرة .....

143

23- تيمة عوائق في طريق الحب .....

145

24- تيمة الصراع مع القوى الغيبية .....

148

25- تيمة موهبة خارقة للطبيعة .....

150

26- تيمة الأحكام الظالمة قضائية أو اجتماعية .....

151

27- تيمة الندم على جُرم وتأنيب الضمير .....

154

28- تيمة فقدان الحبيب أو أحد ذوي القربى .....

156

29- تيمة إنقاذ الحبيب أو استعادة شخص مفقود .....

157

30- تيمة علاقة الأضداد أو المختلفين .....

158

31- تيمة حب العدوّ .....

161

32- تيمة المنافسة مع شخصٍ قوي .....

164

33- تيمة ميلاد المنقِذ والمخلّص .....

166

34- تيمة الكارثة الطبيعية .....

168

35- تيمة الطموح الجامح .....

169

36- تيمة التضحية بالنفس من أجل الآخرين .....

171

كيف نستخدم هذه التيمات؟ .....

173

الفصل السادس: المرحلة الأخيرة من المعالجة .....

175

المعالَجة الدرامية .....

177

معالجات مختلفة للقصة نفسها .....

179

الفصل السابع: نماذج مختلفة للمعالجات .....

191

معالجة درامية لفيلم قصير .....

193

معالجة درامية لفيلم روائي طويل .....

197

معالجة درامية لفيلم "جافتون" .....

204

معالجة سينمائية كاملة لفيلم "بشتري راجل" .....

210

الفصل الثامن: التتابع .....

229

نقطة الهجوم .....

235

استخدام البطاقات والجداول balance sheet .....

236

الفصل التاسع: كتابة السيناريو .....

239

مَن هم جمهور السيناريو؟ .....

241
شكل كتابة السيناريو .....
242
الطريقة الأوروبية .....
242
الطريقة الأمريكية .....
245
أنواع المَشاهد .....
247
الفوتو مونتاج .....
247
مشهد المرور passage scene .....
249
مشهد الفلاش باك flash back .....
250
مشهد الفلاش فورورد flash forward .....
255
مَشهد التليفون phone scenes.....
255
مَشهد المطارَدة .....

257

مَشهد الطعام .....

257

الفصل العاشر: الحوار .....

259

الحوار .....

261

سمات الحوار الجيد .....

263

أمثلة على الحوار .....

266

الفصل الحادي عشر: أدوات وتقنيات ونصائح .....

277

المَشاهد الأولى من الفيلم .....

279

المفاجأة .....

279

التوتر والتشويق .....

280

الانقلاب الدرامي .....

280

أفكار جديدة لمَشاهدَ قديمة .....

281

الإيقاع .....

282

تطور الشخصية .....

282

تصميم الحركة .....

283

مخاطبة الحواس .....

283

الحنين إلى الماضي .....

284

محفزات الإنسان .....

285

الخوف من الموت .....

285

أين أنت تحديدًا؟ .....

286

الفصل الثاني عشر: تحويل الرواية إلى سيناريو .....

287

تفريغ الرواية .....

294

البداية والوسط والنهاية .....

294

ابحثْ عن الهدف .....

294

ابحثْ عن الرحلة .....

295

خاتمة .....

301

الملاحق .....

305

المراجع .....

311

بيوجرافي .....

313

مقدمة المؤلف

ما دعاني لتأليف هذا الكتاب هو رغبة شخصية لوضع كل ما جمعته طوال 12 سنة عن عِلم كتابة السيناريو السينمائي على الورق، وأراه مجتمعًا علّني أكون المستفيد الأول منه. بدأت الحكاية عندما ذهبت إلى صديق أحد أقاربي، وكان طبيبًا، وفوجئت يومها أن والده كان المخرج الكبير حسين حلمي المهندس، وكان رجلاً كبيرًا دمث الخلق، مثابرًا عظيمًا. رأيت على مكتبه أنواعًا كثيرة من مشغّلات الأقمار الصناعية، ووجدته يحدثني عن عِلم الجمال، وعن جمال الكادر، والتكوين، وأنه يراسل هذه القنوات ليعدّل لهم رؤيتهم الجمالية، وينصحهم بتغيير قطعة ديكور، أو عنصرٍ مهم في كادرٍ ما. كان الرجل يمسك الماوس بكلتا يديه ليتحكم فيه، لكنه كان مثابرًا شغوفًا بعمله، عبقريًّا في التعبير عن عشقه للفن. قلت له إنني أريد تعلّم السيناريو، فسألني لماذا؟ قلت له إنني أستشعِر أن عمْر الورق ينتهي، وإنّ ثورة المطبعة قاربت على الانتهاء، وإنّ الصورة ستحل محل الكلمة، وعلى مَن يريد إيصال كلمته للناس أن يحسِن التصوير أو الإخراج أو التأليف للسينما، وإنّ الكتاب يُقرأ في ساعات، وربما في أيام، ويقرأ بشكلٍ متفرق، أو على فتراتٍ متباعدة، أمّا الفيلم فيراه الناس في وقتٍ واحدٍ ولمدة ساعتين، وحتمًا في المستقبل سيكون أكثر تأثيرًا عليهم. قال لي إنه مستعِد لإعطائي خمس حصص أو أكثر، بشكل خصوصي كلما جئت إليه. فرحت كما لم أفرح من قبل، وأخذت درسًا خصوصيًّا عند هذا العظيم، كان عصبيًّا، ويريد مني أنَ أفهم بسرعة، وأستوعِب كل كلماته. وَد لو يصب في رأسي خبرته كلها في آنٍ واحد، لكنّ عقلي الصغير كاد ينفطر من شده الاستيعاب، وهو يلهث كما لو كان يلاحق شيئًا، أو كما لو كان ملك الموت مختبئًا خلف النافذة. نظرت خلف النافذة لم يكن شيء هناك غير الهواء البارد في الصباح الشتوي، لكنه لا بدّ أنه كان يراه هناك في طرفٍ ما.

سافرت أسبوعين في مأمورية؛ وعدت لأجد عددًا كبيرًا من الكتب على مكتبي، وعندما سألت، قالوا لي إنه حسين حلمي المهندس، توفي وترك لي ثلث مكتبته السينمائية، والثلثين الآخرين لولدِه ولتلميذٍ آخر من تلاميذه. أحسست بالضياع، وبأنني فقدت قيمة كبيرة، ولم أدرِ ماذا أصنع! ذهبت بعدها لأدرس على يد المخرج الكبير رأفت الميهي، وظللت أدرس معه قرابَة أربعة أعوام، عامين دراسة أكاديمية، وعامين آخرين دروسًا متقطعة فرَضَتها علاقتي به، ووجدت في ذلك ضالّتيْن، ضالّة الأستاذ الكبير، وضالّة الأب الحنون. أعاد لي الرجل توازني الفكري في كثير من القضايا، وعلِمت منه أنه كان تلميذ المخرج الكبير صلاح أبو سيف، وكم كان يقلّده لنا عندما يَذكره، وجدت الرجل مفكرًا سينمائيًّا وفيلسوفًا، ملأ حياتي الفكرية في تلك الفترة، وشَغل رأسي بالقضايا والأفكار والقيم الروحية. كان قديسًا نزقًا فيه من عظمة الجنون وتواضع العلماء، تشعر أنه لا يعيش معنا على الأرض، وإنما محلقًا مع الأفكار. هو في كل حالاته يعيش نصًّا كَتبه لنفسه.. كان مقاتلًا يمتد لسانه كالحِراب المسمومة في وجه باطلٍ أو فسادٍ أو سطحية. بعدها سافرت إلى أمريكا في رحلة عمل لأجد ضالّة أخرى، كمًّا كبيرًا من وِرش العمل المسجلة صوتيًّا والمسجلة فيديو تتحدث عن تفاصيلَ ونظرياتٍ جديدة عليّ، فأخذت العشرات منها، وقلّبت مكتبي معملاً سينمائيًّا أدرس فيه هذه المحاضرات، وأترجم بعض الكتب من أجل مذاكرتها. وقرأت جزءًا غير يسير من المكتبة العربية التي ترجمت بعض الكتب، أشهرها ما ترجمه الأستاذ مصطفى محرم وغيره من الكتّاب، غير أنني

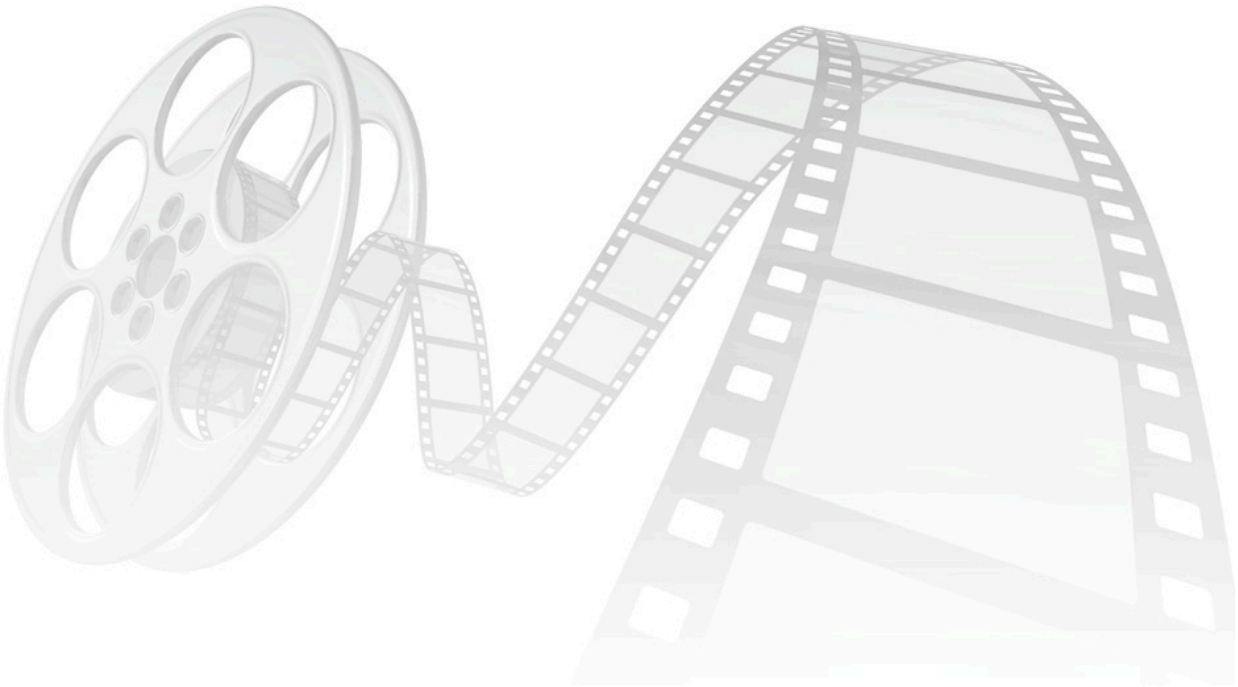
وجدت ندرة شديدة في مكتبتنا العربية في هذا المجال. وحتى الكتب المترجمة كانت قد تَرجِمت منذ أعوام عديدة، ناهيك بالكتاب الأصلي الذي كان قد كُتِب منذ سنواتٍ سابقة على الترجمة، والأدهى أنهم يَستشهدون بأفلام تبعد عنا اليوم بأكثر من نصف قرن، فكيف للقارئ العربي أن يستفيد من ذلك؟! والأمثلة المطروحة أصبحت بعيدة المنال، ومن ثم فإنّ دراستها أصبحت صعبة للغاية؛ فهذه الكتب بالنسبة لي غير كافية لأسباب عديدة: أولها أن أمانتها في الترجمة جعلتها تتبني ثقافة المؤلف والتي يفهمها القارئ النابِه بالطبع، لكنها قد تكون خفية على القارئ العربي. ومن أمثلة ذلك في إحدى الترجمات مثلاً: "ولا تطلق اسم ماري على عاهرة أو فتاة ليل؛ فلن يتعاطف معها المُشاهِد". اعتقدت هنا أن القارئ العربي قد يخفى عليه أن الاسم المقدس "ماري" لا يوافق الذائقة الغربية إذا وضع اسمًا لشخصية عاهرة، تكرار الأجزاء المعتمدة على ثقافة الكاتب الأصلي قد تكون عائقًا أمام القارئ العربي، كما أن عدم وجود أمثلة لأفلام عربية أو عالمية حديثة قد يكون عائقًا آخر.

وعلى ذلك فإنّ تجربة ترجمة كتبٍ أخرى لن تخلو من تلك العوائق، ومن هنا قررتِ أن أجتاز عائق التأليف وأوفر على القارئ العربيِ بعضًا مما ظننته منغِّصا له، أو ما يكون قد حالَ دون فهمِه الكافي لهذه الحِرفة.

وفي النهاية أتمنى أن يجد القارئ العربي جديدًا في هذا الكتاب، أو على الأقل تلخيصًا لنظرياتٍ ورؤى حول فن كتابة السيناريو.

محمد رفيع

2023



الفصل الأول

نشأة الدراما

الفراعنة أم الإغريق؟

لا يمكن أن نتعرض إلى الكتابة السينمائية دون أن نتعرف أولاً على الدراما، وهي أصل كل المعالَجات السينمائية والمسرحية، وحتى الإذاعية التي نراها ونسمعها. فالدراما دائمًا كانت مِن أكثر الأشياء التي تؤثر على الإنسان، بل إنّ الأدب نفسه- الروايات والقصة القصيرة- تحتوي على دراما أدبية مستندة أصلاً إلى أصل الدراما عند الإغريق. فمنذ ما يقرب من 2500 عام، حَدد أرسطو المعالمَ الأساسية للدراما في عمله الخالد "فن الشعر".

ويجدر بنا أن نقول هنا، إنّ بعض الباحثين يعتقدون أن أصل الدراما نشأ في مصر القديمة، قبل نشأتها بسنواتٍ عديدة عند الإغريق، ولكن- يا للأسف- حتى الآن تبدو الدلائل قليلة على أن الطقوس الدينية عند المصري القديم تطورت إلى فنٍّ مستقل يمثل بدايات المسرح، كما حدث عند اليونان. ونذكر هنا أن مِن هذه الدلائل، لوحة "أخر نوفرت" التذكارية المحفوظة الآن بمتحف برلين. وهي لوحة تمدّنا بالملخص الذي يمكننا أن نستخلص منه، ولو على الأقل، عناوين أهم فصول المسرحية المذكورة. كان «أخر نوفرت» موظفًا مِن رجال حكومة "سنوسرت الثالث"، أرسله الملك ليقوم ببعض الإصلاحات في معبده، ويتبين لنا من العناوين المدوّنة بتلك اللوحة التذكارية عن المسرحية المذكورة، أن تمثيلها كان حتمًا يستمر عدة أيام، وأن الأرجح أن تمثيل كل فصل من فصولها المهمة، كان يستغرق على أقل تقدير يومًا كاملاً، وأن الجمهور كان يشترك في كثير مما كان يحدث في تمثيلها. ويتضح لنا من ذلك المختصر المدوّن على لوحة «أخر نوفرت» أن تلك الرواية كانت ذات

فصولٍ ثمانية. واستند بعض الباحثين المعارضين لوجود مسرح مصري قديم على أن مكان المسرح ببنائه الذي نشاهده عند الإغريق، ومِن بعدهم الرومان، لم يكن موجودًا في مصر القديمة، متناسين أنه قد يستخدم في ذلك ساحات المعابد الواسعة، وليس شرطًا أن يكون بالشكل نفسه، لكن على الأقل حتى يجد الأثريون دلائل دامغة على وجود هذا المسرح سنعتبر المسرحَ الإغريقي هو أبو الدراما التي عَرَفها البشر.

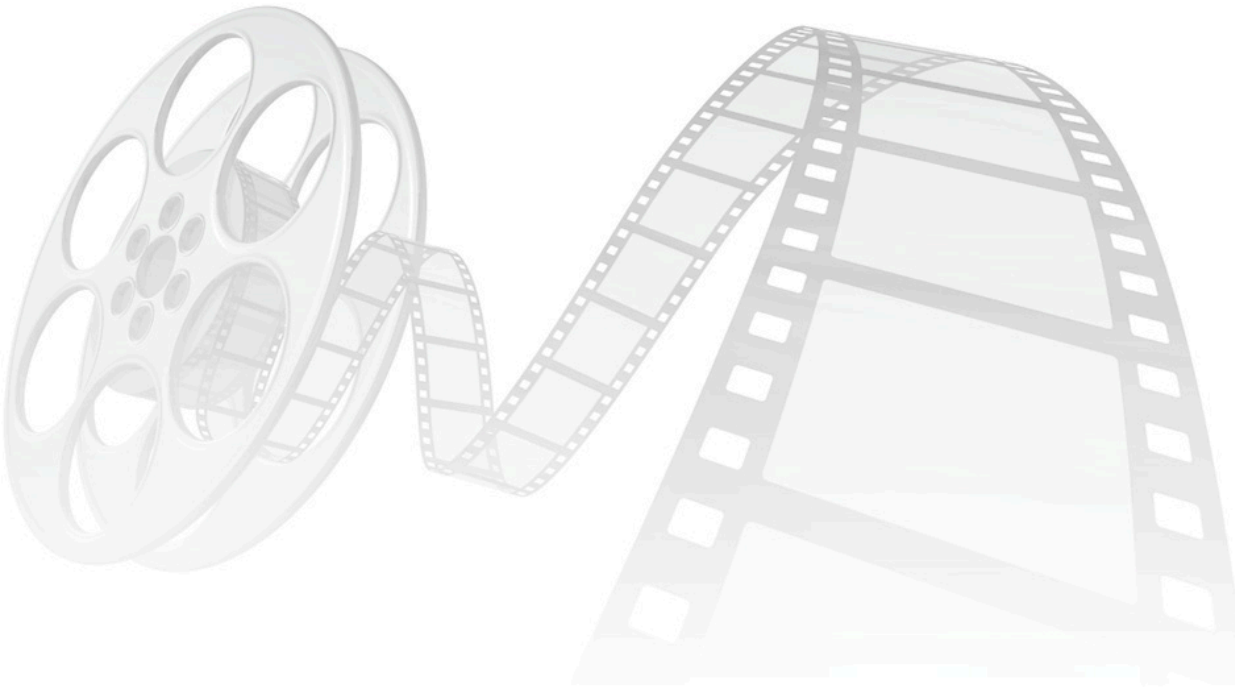
في مديح أغنية الماعز

منذ زمنٍ طويل ونحن نعرّف الإنسان على أنه حيوان ناطق، أو حيوان ضاحك، أو فيلسوف. وأعتقد أن كل هذه التصنيفات وإنْ كانت متأثرة بميول أصحابها، غير أنها ليست دالّة على حقيقة الإنسان كما لو قلت إنّ الإنسان هو الحيوان الوحيد الذي يستطيع أن يمثل أو يحاكي حياته وحيوات الآخرين ويستمتع بمشاهدتها. هو الحيوان الوحيد الذي أدرك سحر الدراما وتأثيرها في النفوس، ومدى سطوتها على الروح، وقدرتها الفذة على استلاب العقل،
ولا بدّ أن الإنسان منذ فجر التاريخ، منذ التجارب الأولى في المسرح الإغريقي، وما عرض عليه من تراجيديا للعظماء الأوائل أمثلة سوفكليس، يوربيديس، منذ هذا الوقت قد أدرك الإنسان سحر الدراما وقدرتها على النفاذ للعقل والروح، وخصوصًا وقد ارتبطت التجارب الدرامية الأولى بالمعتقَد الديني بشكلٍ كبير. بل إنها انحدرت أساسًا من الطقوس الدينية، وطلبِ الصفْح أو الرزق من الآلهة، ويكفي أنْ نعرف أنّ التراجيديا– وهو لون الدراما الأول من حيث الظهور- هي كلمة يونانية تعني أغنية الماعز؛ للدلالة على الأغاني والطقوس التي كانت تؤدّى أثناء تقديم تضحية من الماعز كقربان للآلهة. وشيئًا فشيئًا أخذت المسرحيات الدرامية الأولى تبتعد عن كونها طقوسًا للحد الذي أصبحت فيه فنًّا خالصًا وأدبًا له سِماته ومراحل تطوره، وإنْ كانت تستمد أفكارها من الأساطير الإغريقية التي كانت بمثابة معتقداتٍ دينية راسخة يعرفها الممثلون والجمهور على حدٍّ سواء. وامتلأت تلك التراجيديات بالغناء وأقوال الجوقة والتي شابهت أيضًا في عصرنا الحالي الشعائرَ الدينية والترانيم، وحتى الابتهالات الإسلامية. غير أن المحاكاة بشكلها الأعم ظلت مرتبطة برابط خفيّ بالطقوس الدينية حتى يومنا هذا، حتى وإنْ كان يطيب للبعض إنكار ذلك، فطقس التناول المسيحي هو في حقيقته محاكاة وإعادة لِما حدث في العشاء الأخير، بين السيد المسيح وحوارييه، ورمْي الجمرات في "منًى" هو محاكاة في حد ذاته تمثل العداءَ للشيطان والتبرؤ منه ومن أفعاله، فالحقيقة أن الشيطان ليس واقفًا هناك، ولا هو سيتأثر برمي الحَصى الصغيرة، لكنه طقس من المحاكاة والرمز، بل انظر معي لتسمية الجمرات والتي هي جمْع جمرة، والجمرة من النار في الأساس، بينما الحُجّاج يمسكون بحصوات باردة صغيرة وليس جمراتٍ من النار، حيث إنّ ذلك ليس ممكنًا، لكنه أكثر توافقًا مع طبيعة الشيطان النارية كما نتخيلها. وعلى هذا نستطيع أن نطلق على السعي بين الصفا والمروة على أنه محاكاة لـ "هاجر" وبحثِها عن الماء، والأضاحي محاكاة لقصة إبراهيم عليه السلام، وغيرها من الشعائر والطقوس.

في مديح أغنية القرى

بعد ما اهتدى الإغريق إلى التراجيديا كأول لون من ألوان الدراما، حاولوا أيضًا اختراع لونٍ آخر يسمّى الملهاة أو الكوميدي. وكلمة كوميدي باليونانية تعني أغنية القرى؛ لأن المسرح الكوميدي-

والممثلين- في البداية كان يجوب القرى الصغيرة متنقلاً، وكان يعتمد على آلهة الخمر والخصب في استلهام تلك المسرحيات المضحكة، وقد لاحظنا هنا أنه حتى الكوميديا الحديثة تكاد تستخدم المواضيع نفسها في الإضحاك، ولكي نفهم ذلك جيدًا، يجب أولاً أن نعي أن مفهوم الخصب كان خاصًّا بالأرض والمرأة على حدٍّ سواء، ولعل هذا هو أصل تشبيه الشعراء الوطن بالحبيبة، أو الأرض بالحبيبة، والإحساس بأنهما شيء واحد في الوجدان، وما زلنا نرى هذا المفهوم حتى في الشعر والأغاني الحديثة. فعندما نقول آلهة الخصب فنحن نقصد الجنس، ومِن هذا الجنس فإنّ الإيحاءاتِ الجنسية حتى الآن هي مصدر مِن مصادر الكوميديا الحديثة. أمّا بالنسبة للخمر فتنقسم إلى جزأين، إمّا أن تدل الخمر على الرجل المخمور، أو تدل بشكلٍ ما على الرجل الأحمق، أو قل المخمور يقوم بعمل أشياء حمقاء، لكن انتقل هذا المعنى وانفصل عن الخمر وأصبح يخص الحمقى والمغفلين. وعلى ذلك فلدينا هنا اتجاهان: اتجاه الخمر والمخمورين، واتجاه الحمقى والمغفلين. وبالتأمل في هذين الاتجاهين نجد أنه ما زالت الكوميديا الحديثة والنكات تعتمد على أخبار الحمقى والمغفلين ونوادر المخمورين. وعلى ذلك فإنّ هذا يعَد تبسيطًا تاريخيًّا لأصل التراجيديا والكوميديا، فرعَي الدراما الأساسيين، أردنا أن نثير شهية القارئ بهما، دون الخوض في تفاصيلَ تاريخيةٍ طويلة، لكننا اكتفينا بإشارات رأينا أنها لازمة لفهم أصل الدراما.



الفصل الثاني

مِن أين نبدأ؟

يُنصَح هنا بمشاهدة بعض الأفلام العربية والعالمية للمتابعة الجيدة، منها:

1- البريء

2- Gangs of New York

3- Evan almighty

4- Bruce almighty

5- Butterfly on a wheel

6- The adjustment bureau

7- تزوير في أوراق رسمية.

في البداية يجب أن نعرف أن كتابة السيناريو هي عملية تتطور بمرور الوقت، إنها أشبَه بعِلم إدارة المشروعات والتصاميم. قد تندهش من هذا التشبيه لكنه حقيقي، رغم أنك كنت تظن أنها عملية

إبداعية لصيقة بالأدب، وبالقدرة على التأليف. في الحقيقة هي تنقسم لمعمار وبناء للسيناريو، وتطوير درامي، وعلامات على الطريق، مثل اللافتات التي تنبّهنا للوقت، وعلى ذلك يجب أن يكون كاتب السيناريو صبورًا يتمتع بنفَسٍ طويل، ومن الأسئلة الشائعة التي كنت أتلقاها في الورش دائمًا: هل تتطلب كتابة السيناريو موهبة كبيرة؟ والإجابة هي "لا".. لا تتطلب موهبة على الإطلاق، لكن تتطلب مهارة. فهي كأي حِرفة لها قواعدها، فإذا أتقنتَها أتقنت الحِرفة. وطبعًا لو كنت موهوبًا في التأليف ستكون قيمة مضافة، لكن عدم وجود قدرةٍ على التأليف لا يلغي الأمر، فيمكن الاعتماد على نصوص أدبية؛ روايات كانت أم قصة قصيرة، ويمكن أيضًا تمصير الأفلام الأجنبية.

ولذلك سنبدأ في هذا الكتاب بشكلٍ عملي يختلف عمّا هو موجود في الكتب الأخرى، بالتعرف على طريقة عمل السيناريست، مع شرحنا الوافي لكيفية كتابة المعالجة السينمائية، وهي مِن أهم الأجزاء التي لو حصلت فيها على معالجة متماسكة شيقة، سيكون الجزء الباقي سهلاً يسيرًا. حيث إنّ الكتب الأخرى في معظمها تركز على الجزء الأخير، ويبقى الجزء الأول مبهمًا وتتعدد فيه الطرائق وتختلف، مما يجعل الدارس يختلط عليه الأمر. ولذلك آثرتُ أن أضيف من خبرتي العملية هذا الجزء.

الفارق بين المعالجة الدرامية

والمعالجة السينمائية

كثيرًا ما تتردد على أسماعنا المعالجة الدرامية والمعالجة السينمائية والبعض يختلط عليه الأمر فيما يقصد تحديدًا من كل تسمية، والفارق بسيط حيث إن المعالجة الدرامية هي معالجة نص أدبي أو حكاية قديمة أو أسطورة ليصلح تقديمها دراميًّا بأحد الأشكال الدرامية العديدة، بمعنى أنها قد تقدم كمسرحية تمثل على المسرح، أو باليه، أو فيلم قصير أو فيلم روائي طويل، أو تمثيلية إذاعية أو تليفزيونية. أما المعالجة السينمائية فهي تحتوي على معالجة درامية معدة للسينما بالإضافة إلى أجزاء أخرى كما سيتضح لنا لاحقًا. ولكن هنا يجب أن نعرف أن تسمية معالجة درامية هي تسمية تقنية في الأساس، تهتم بتحويل الحكاية بشكل تقني إلى نص درامي يصلح لتناوله بأي شكل من أشكال الدراما وأنواعها المتعددة والتي ذكرناها. أما المعالجة السينمائية هي تسمية تجارية دعائية للعرض على شركات الإنتاج وهي تحتوي معالجة درامية للحكاية بالإضافة إلى أجزاء وصفية دعائية أخرى سنشرحها تفصيلًا فيما يلي.

المعالجة السينمائية

تتكون المعالجة السينمائية الاحترافية من ثلاثة أجزاء: اللوج لاين، والفكرة في صفحة، ثم المعالجة الدرامية نفسها، أي تطوير الفكرة ومعالجتها سينمائيًّا حتى تصل إلى بناءٍ محكم دراميًّا، نستطيع بعد ذلك أن نحوّله إلى تتابع. وفيما يلي سنتعرض إلى هذه العناصر بشكلٍ مفصل، ونتعرف على طرق إعدادها بالتفصيل. وتتضمن عملية الإعداد معرفة طرائق البناء الدرامي، وطرائق رسم الشخصيات وكتابة تاريخها؛ لكي نتمكن من الوصول إلى المعالجة السينمائية النهائية.

ويجب أن نعرف أن عمل السيناريست ينقسم إلى كتابات للعرض على صنّاع الفيلم، وتسمّى التسليمات، وكتابات أخرى خاصة به، يعدّها فقط كمراحلَ بينية أو مراحل لإعداد الكتابات التي تسلّم إلى صنّاع الفيلم. وعادةً ما يحتل اللوج لاين والفكرة الرئيسية الصفحةَ الأولى من المعالجة السينمائية المحترفة، ثم المعالجة الدرامية تقع من ثلاث إلى عشر صفحات حسب كم التفاصيل الموجودة بها.

ويجب أن نعرف أن المعالجة السينمائية ليس بها حوار، ولا أماكن المَشاهد أو أرقامها، وإنما هي تحتوي على القصة مطوّرة مكتوبة في زمن المضارع، وكأنها عدة أفعال متتالية تظهر فيها الأفعال وردود الأفعال في الزمن المضارع، ولا تحتوي على أية تعبيرات أدبية معقّدة أو استعارات أو تشبيهات؛ وذلك لأن فهْم اللغة هو عملية نسبية، وأن تَلَقي هذا النص السينمائي يعتمد على ثقافة المتلقي إذا كانت اللغة مكثفة، ولذلك نحن نكتب المعالجة السينمائية بلغةٍ عربية بيضاءَ أقرب إلى لغة الصحافة، لغة وصفية تستخدم المشهدية العالية، ولا تستخدم إمكانيات اللغة بما فيها من بلاغةٍ وأخيلة. ولعل ذلك هو الفارق الأساسي بين كتابة نص سينمائي وكتابة نص أدبي.

في النص السينمائي نحن نريد كل صنّاع الفيلم أن يفهموا النص بشكلٍ متساوٍ، وألا تكون هناك مساحة للتأويل. أمّا في النص الأدبي فلا يهم لو فهِم كل قارئ على حِدة فهمًا مختلفًا، بل إنه أحيانًا يكون ذلك مطلوبًا بالنسبة للنص الأدبي، لكنه مرفوض في النص السينمائي.

فكّر بعينيك

في المعالجة السينمائية نركز على ما يمكن تصويره على الشاشة، فيجب الابتعاد في هذه المرحلة عن الغوص في أعماق الشخصيات، ولكن ما في أعماق الشخصيات يجب أن يظهر بشكلٍ مرئي من خلال الأفعال. فإذا امتلأت الشخصية غيظًا؛ لا يقال في المعالجة الدرامية إنها "امتلأت غيظًا أو كادت تميد من الغيظ"، بل يتم استبدال هذه التعبيرات الأدبية بأفعالٍ تقوم بها الشخصية كي تدل على الإحساس بالغيظ.

بشكلٍ عام فإنّ اللغة الدرامية هي لغة ضد الإسهاب، هي لغة مركّزة لا تعبّرٍ عن شيء لا يمكنه الظهور على الشاشة، فهي لغة مشهدية، تتميز بالتكثيف والاختصار. وعادةً ما تحتاج المعالجة الدرامية إلى إعادة كتابة ربما عدة مرات لكي يتم الوصول إلى النسخة النهائية.

إعداد اللوج لاين

بدأ استخدام اللوج لاين بهدف غير الذي نستخدمه لأجلِه اليوم، بدأ كأداةٍ تسويقية، فأول ظهور له كان في استوديوهات هوليوود قديمًا، عندما كانوا يخزّنون مئات من السيناريوهات للقراءة والبتّ في شأنها، وكان البحث عن سيناريو معيّن وسط هذا العدد الضخم مهمةً صعبة، حتى بدأ قرّاء السيناريو في تدوين سطرٍ واحد على الغلاف، به نمط الفيلم واسمه والحكاية التي يدور حولها. كل ذلك في سطرٍ واحد حتى إذا أرادوا العودة إلى سيناريو معيّن كانت مهمة البحث سهلة. ثم تطور استخدام اللوج لاين ليكون أحد أهم الأدوات التسويقية التي يتضمنها ملف المعالجة حين تُعرَض على المنتجين أو المخرِجين. كما يطلق عليه أحيانًا "جملة المصعد". وهذا مفهوم موجود في أكثر من مجال،

ويُفترَض أنك لو تواجدتَ في مصعدٍ واحد مع أحد المخرِجين، يكون السؤال كيف لك أن تقنعه بفكرة الفيلم في دقيقةٍ واحدة، وعددٍ من الجمَل القليلة جدًّا؟ بحيثُ تنهي حديثك قبل أن ينزل من المصعد، وقد يكون هذا الشخص المنتِج أو المخرِج أو أحد النجوم أحيانًا.

كتابة اللوج لاين

يتكون اللوج لاين من ثلاثة أقسام رئيسية:

اسم الفيلم/ نمطه/ جملة واحدة تلخص فكرته الرئيسية.

قد يبدو ذلك سهلاً للوهلة الأولى، لكن الحقيقي أنه يحتاج إلى مران حتى تستطيع أن تلخص فكرة فيلمِك في جملةٍ واحدة جذابة وشارحة.

بالنسبة لاسم الفيلم يجب أن يكون اسمًا تجاريًّا جذابًا لا يفضح الفكرة الرئيسية للفيلم، مثل اختطاف مثلًا أو اغتصاب أو سرقة، دون إضافة كلمة أخرى لها دلالة وتفتح آفاقًا من الاحتمالات، وغالبًا ما يتغير الاسم الأوّلي فيما بعد، لكن على الأقل عندما يُعرَض لأول مرة على صنّاع الفيلم يجب أن يكون مبهرًا.

أمّا بالنسبة لنمط الفيلم فقد ظهرت أنماط من الأفلام عديدة، بل إن أنماطًا جديدة تُستحدَث كل يوم، ولكن هذا لا يمنع أن لدينا قائمة طويلة من الأنماط التي استقرت عبْر السنوات، وفيما يلي سنورِد أهم الأنماط المستخدَمة في السينما العالمية حتى الآن.

أنماط الأفلام

فيلم علمي

الخيال

الفضاء والمغامرات الفضائية

الخيال العلمي

العصابات

سيرة شخصية

سيت كوم

السرقات والجرائم

الصديق الشرطي

اجتماعي

التاريخي

الهزلية

روحاني

الرعب

المرأة والشابات

رياضي

الغابة

السيرك

التجسس

فنون الدفاع عن النفس

الكوميديا

المراهقة والمراهقين

القرون الوسطى

الكوميديا السوداء

السفر والرحلات

عسكري

فيلم متداخل الأنواع

الحرب

الغموض

الرومانسية الكوميدية

الغواصة

الطبيعة

الكوميديا الشريرة

الغرب الأمريكي

بوليسي

الكوميديا الحمقاء

تعليمي

سياسي

المستقبل

رومانسي

إباحي

الحفلة

درامي رومانسي

السجن

المحكمة

الثورة

دعائي

المخبر والمحقق

الأنماط النفسية

الكوارث

ديني

الدراما

وربما يتم المزج بين نمطيْن ليَظهر أمامنا نمط جديد، كالرعب الرومانسي مثلاً، والذي رأيناه في سلسلة أفلام Twilight وعلى هذا النحو يمكن مزج نمطيْن من الأنماط السابقة للخروج بنمطٍ جديد يتقبله الجمهور، ولعل المثال السابق يدلنا على أن إضافة الرومانسية إلى أي نمط يجعله مستساغًا لدى الجمهور، وكذلك الكوميديا فسهل علينا أن نتخيل نمط الكوميديا المرعبة أو الرعب الكوميدي وهكذا.

أمّا بالنسبة لتلخيص فكرة الفيلم في سطرٍ واحد؛ وهو الجزء الأهم في اللوج لاين، فهو يحتاج إلى مران حقيقي؛ لكي نجيد وضع جملةٍ واحدة جذابة تدل على الفكرة الرئيسية للفيلم. وفيما يلي بعض الأمثلة من السينما العالمية والعربية التي تساعدنا على إيجاد الجملة الشارحة لفكرة الفيلم الذي نكتبه، وسنكتب معًا أكثر من لوج لاين لأفلام عالمية وعربية كي نتدرب عليها.

أفلام عالمية

• تايتانيك/ رومانسي/ فتاة أرستقراطية تقع في حب فنان مغمور فقير في ليلة غرق السفينة تايتانيك.

• العودة إلى المستقبل/ خيال علمي/ شاب تم إرساله إلى الماضي، وكان عليه أن يؤلف بين أبويه وإلا لن تتم ولادته ولن يوجد أصلاً.

• الرجل العنكبوت/ خيالي/ طالب ثانوي يتم عضّه بواسطة عنكبوت معدّل وراثيًّا ليكتسب صفات العنكبوت، ويصير بطلاً خارقًا يوقف الجرائم.

• سيفن/ جريمة/ اثنان من المحققين يطاردان قاتلاً متسلسلاً يستخدم الخطايا السبع كحافزٍ للقتل.

• وحدي بالمنزل/ جريمة كوميدي/ طفل عمره 8 سنوات يستخدم حِيلاً طريفة لطرد اللصوص من منزله.

• البحث عن نيمو/ كارتون/ عندما ينجرف ابنه إلى البحر، يقرر الأب، سمكة المهرج القلِق دائمًا، الذهابَ في رحلة محفوفة بالمخاطر عبر المحيط لإعادته.

• الهروب من شاوشنك/ سجون/ رَجلان مسجونان يرتبطان على مدى السنوات، يهرب أحدهما عن طريق الأنفاق، وينجح في اختراع شخصية مهمة خارج السجن وينتظر صديقه.

أفلام عربية

• الناصر صلاح الدين/ حروب/ بعد هزيمة الصليبيين على يد صلاح الدين لخرقهم السلام، تَجمع فيرجينيا جيوش أوروبا؛ لتبدأ حملة صليبية جديدة ضد الشرق.

• الأيدي الناعمة/ اجتماعي/ ثري سابق مفلس ولا يملك سوى قصره، يقابل شابًّا حاصلاً على درجة الدكتوراه، ولكنه عاطل. يقترح الشاب على الثري تأجير القصر مفروشًا.

• الأرض/ ثورة/ في إحدى القرى المصرية يقترح أحد الأثرياء على الحكومة مدّ طريق يربط بين قصره والشارع الرئيسي، مما يستلزم انتزاع أراضي الفلاحين.

• الأفوكاتو/ كوميديا سوداء/ يستغل محامٍ حبسَه شهرًا في الترويج لمكتب المحاماة خاصته، ويتعرف على تاجر مخدرات وأحد مراكز القوى، ويحاول اللعب على كل الأطراف.

• السادة الرجال/ كوميديا اجتماعية/ تقرر زوجة إجراء عملية جراحية للتحول من سيدة إلى رجل، فتعاني من مصاعب؛ لانتماء مشاعرها لجنس النساء، فيفقد طفلها حنان الأمّ.

• دعاء الكروان/ اجتماعي درامي/ تقرر خادمة الانتقام لأختها من المهندس الزراعي الذي اعتدى على شرفها، فتلتحق للعمل كخادمة عنده، وتشرع في إيقاعه في حبها.

• البوسطجي/ اجتماعي/ يقرر البوسطجي التجسس على رسائل القرية انتقامًا منهم، فيجد رسالة فتاة إلى حبيبها، يعرف منها أنها حامل منه، وأنها تستنجد به ليأتي ليتزوجها.

ورغم أن اللوج لاين يُكتَب في أول صفحات المعالجة، إلا أنه عادةً ما يُكتب بعد الانتهاء من كتابة المعالجة نفسها، ليكون لديك جميع ما تحتاج لتلخيص الفكرة في سطر واحد، كما شاهدنا في الأمثلة السابقة. وبهذا يستطيع القارئ معرفة مدى ملاءمة تلك المعالجة لمشاريعه وخططه المستقبلية من الناحية الفنية والتجارية.

الفكرة في صفحة– الملخص

العنصر الثاني الموجود في أوراق المعالجة هو ملخص الفيلم، أو الفكرة في صفحة واحدة. وهذه الصفحة تحتوي على ملخص أحداث الفيلم، بحيث تتضح فيها الشخصية الرئيسية (البطل) أين هو؟ ماذا يفعل؟ ما هو هدفه؟ ما هي المعوقات التي تحول بينه وبين هذا الهدف؟ الخصم وطرائقه في منع البطل من الوصول للهدف، البداية والنهاية وكل الخطوط الدرامية التي يتحدث عنها الفيلم بطريقة مختصرة؛ ليس فيها الكثير من التفاصيل أو الثرثرة أو جمل الحوار. وهذه الفكرة الرئيسية موضوعة في قالبٍ قصصي جذاب، تتحقق فيها كل عناصر البناء الدرامي والتي سيتم ذِكرها في الفصول القادمة بأهم نظرياتها. وعلى ذلك يجب على الفكرة تحقيق الشروط التالية:

* واضح فيها الشخصيات والصراع الرئيسي.

* واضح فيها العناصر الدرامية.

* مؤثرة عاطفيًّا في المتلقي.

* تبدو جديدة الطرح.

* مشحونة بخطوط درامية يمكن أن تتطور.

* مبنية جيدًا.

* الفكرة الاحترافية تقع في صفحةٍ واحدة.

والأسئلة التالية قد تساعِد كثيرًا في كتابة الفكرة، حيث إنها تقدم لك الأسئلة والعناصر التي يجب أن تجيب عنها مِن خلال قصتك حتى لا تنسى عنصرًا ما مهمًّا في البناء:

1. ما هو هدف الشخصية الرئيسية؟

2. لماذا تعتبر الشخصية هذا الهدف مهمًّا لها؟

3. ما هي الفجوة التي بين هدف الشخصية وعالمها الحالي؟

4. مَن أو ما الذي يمنع الشخصية مِن تحقيق هدفها؟

5. مَن الشخصيات التي يمكن أن تساعد الشخصية بشكلٍ مباشر أو غير مباشر، ومَن الذين سيحول تَدخّلهم دون الهدف؟

6. ما هي الأشياء التي يجب أن تتعلمها أو تجتازها الشخصية لتصل لهدفها؟

7. ما هو أسوأ ما يمكن أن يحدث للشخصية؟ وكيف لها أن تحوّله لصالحها أو تجتازه؟

8. ما هي النهاية؟ هل هي نهاية سعيدة، مأساوية، أم نهاية مفتوحة؟

لكن قبْل أن نمضي قُدمًا يجب أن نتعرف على الشخصية الدرامية وسماتها الأساسية، هل يمكن اعتبار الشخصية الدرامية هي التي تحرك الفعل الدرامي للأمام طوال الفيلم؟

تمرين:

اكتب لوج لاين لأكثر خمسة أفلام تحبها.

الشخصية الدرامية

الشخصيات الرئيسية في الفيلم يجب أن تكون شخصياتٍ درامية بامتياز، وأن تبتعد عن التقليدية، وأن تبدو جديدة، وأن يكون بها تركيبة خاصة من الصفات تجعلها فريدة، وفي الخصائص التالية ما يفرق بين الشخصية الدرامية وغير الدرامية:

1- نقطة الضعف (كعب أخيل) Tragic error

لكل إنسان نقطة ضعفٍ واحدة على الأقل، ولن تكون شخصيتك حقيقية ومُصدقة إلا عندما تضع لها نقطة ضعفٍ معيّنة، لكنك يجب أن تختار نقطة ضعفٍ لها علاقة بالقصة، ولها علاقة بالصراع الأساسي للفيلم، إمّا بالتوافق أو التضاد الذي يحدِث مفارَقةً ما، وكثيرًا ما يشار إلى نقطة ضعف الشخصية في المراجع بالخطأ الدرامي أو كعب أخيل، ولهذه التسمية الأخيرة أصل في الأساطير اليونانية، حيث إنّ زيوس كبير الآلهة كان كثير التطلع إلى بنات البشر، وكثيرًا ما تَنَكر لإحداهن في أشكالٍ متعددة، ليتمكن من أن يطارحها الغرام. وفي إحدى المرات كانت نتيجة هذه العلاقة مع إحدى بنات الأرض البطل أخيل أو أخيلوس، وفي روايةٍ أخرى أن أخيل ابن ملك ميرميدون مِن حورية البحر ثيتس، وقد خافت عليه أمّه من تعقب هيرا- كبيرة الآلهة وزوجة زيوس له- وفي الرواية الثانية أن عرَّافا تنبّأ بموته في معركةٍ كبيرة، وسواء أكانت هذه الرواية أم تلك فمِن أجل منْع موتِه؛ قامت أمّه ثيتس بتغطيسه في نهر ستيكس الذي يُعرَف عنه بأنه يمنح قوةَ عدم القهر. لكن بما أن ثيتس كانت

تحمل أخيل من كعب قدمِه أثناء غسلِه في النهر، فلم يصل الماء السحري إلى كعبه، وبقي كعبه هو نقطة ضعفِه الوحيدة والتي فيها مقتله.

ولنقطة الضعف هذه مهمة درامية؛ فهي تجعل المُشاهد يصدّق بطلَه ويتعاطف معه، بل يتقمصه، ومن ناحيةٍ أخرى لو اكتشف الخصم في مرحلةٍ ما من الفيلم نقطة الضعف هذه لاستغلّها فيحتدم الصراع. والدور الدرامي الأخير أن رحلة البطل وصراعه مع خصمه وسعيه إلى هدفه يجعله يتغلب على نقطة ضعفِه هذه في نهاية الرحلة؛ مما يعطي المُشاهد إحساسًا- وهو الذي تَقمص بطله- أنه هو أيضًا قادر على تجاوز نقطة ضعفِه في الحياة، فيصير أكثر تقبلاً لِما يواجهه في حياته الشخصية.

## 2- الهدف The Goal

إنّ الشخصية الرئيسية في الفيلم لا بدّ أن يكون لها هدف واضح، فلا يمكن للمُشاهد أن يتقمص شخصيةً ما دون أن يعرف ماذا تريد. ووظيفة الهدفِ الدرامي أنه يساعد في عملية التقمص، فكلما كنتَ تعرف هدف الشخصية استطعتَ أن تتبع القصة، وتشعر بالصعوبات التي تواجه الشخصيةَ من أجل تحقيق هذا الهدف. وأحيانًا يكون للشخصية هدفٌ قريب وهدفٌ بعيد، قد يكون الهدف القريب هو الهدف الذي تعتقد في بداية الفيلم أنه هدفها الأصلي، ثم مع مرور الأحداث تكتشف أن للشخصية هدفًا أسمى وأكبر. وأحيانًا يحدث العكس.. يكون الهدف القريب هو الهدف الذي تحتاجه الشخصية، لكنها غافلةٌ عنه، وتعتقد أن الهدف بعيد المنال هو هدفها الأصلي. وفي كل الحالات يجب أن تكون هذه الأهداف واضحة أمام المُشاهد، وفي مرحلةٍ من مراحل الفيلم تَفقد الشخصية هدفَها البعيد وهدفَها القريب في آنٍ واحد، وتكون هذه المرحلة هي أعلى درجات التقمص والتماهي مع الشخصية من قِبل المُشاهد، كما سنرى هذه المراحل بالتفصيل حين نتحدث عن البناء الدرامي.

## 3- الصراع Conflict

الصراع الأساسي، ويُقصَد به هنا الصراع الخارجي الواضح، والذي تواجهه الشخصية الرئيسية أثناء سعيها وراء الهدف، فالصراع مِن أهم أركان الدراما، فالقصة بلا صراع هي قصة غير درامية، ولنا هنا أن نعرف أن الصراع هو الاختلاف في الأهداف والمصالح، فليس ضروريًّا أن يكون الصراع هو قتال دامٍ بين الشخصيات، ولكن قد يكون صراعًا هادئًا أساسه اختلاف المصالح واختلاف الأهداف، ولنا أيضًا أن نعرف أن كل العلاقات الإنسانية تحتوي بداخلها على صراعٍ ما، حتى العلاقات التي نظن أنها خالية من الصراع تمامًا. فعلاقة الأمّ بولدِها، على سبيل المثال، كثيرًا ما نتغنى بها ونَصِفها أنها أنبل علاقةٍ إنسانية على وجه الأرض- وهذا صحيح- لكن حتى هذه العلاقة لا تخلو من صراعٍ عميق وداخلي، فمَن يتأمل بشكلٍ حقيقي عاطفة الأمّ يجدها لن تتحقق كاملة إلا إذا استطاعت إعادةَ هذا الولد إلى رحِمها مرة أخرى، فهي دائمًا تريد أن تقرّبه إليها وتشدّه إلى الداخل، بينما يتطلع الولد إلى الاستقلال بحياته، والخروج من السطوة الأبوية، أو الأمومية هنا. ومِن هنا نكتشف أن هذه العلاقة القوية العاطفية تحتوي على صراعٍ أيضًا. وعلى النحو نفسه باقي العلاقات الإنسانية.. مِن السهل تحديد الصراع فيها. وعلى سبيل المِثال في الفيلم المصري "تزوير في أوراق رسمية"، فإنّ الصراع كان يدور بين الزوجة التي تريد أن تعرف مَن هو ابنها، وبين الزوج الذي يريد أن يخفي عنها شخصية ابنِها الحقيقي؛ لكي تساوي في التعامل بين الولديْن. حاولت الزوجة

كثيرًا مِن خلال أحداث الفيلم أن تبحث وتعرف مَن منهما هو الابن الذي أنجبته بنفسها، لكنها عندما مات أحد الولديْن رفضت أن تعرف مَن منهما هو الابن. وبالتأمل في هذا الصراع فإنه صراع بين زوجيْن متحابين، ليس بينهما أي شقاقٍ أو اختلاف، إلا في هذه النقطة، ولعل هذا الفيلم يعَد مثالاً على نوع من الصراع غير الدامي، وإنما صراع حول كشْف حقيقة وإخفائها، فهو صراع في النهاية بين الأهداف المختلفة.

4- أن تكون شخصية دائرية Rounded character

يُقصَد هنا بالشخصية الدائرية تلك التي تحتوي على جوانبَ من الخير وجوانبَ من الشر، فليست هناك شخصية خيّرة كل الخير، ولا شخصية شريرة كل الشر، ولكن كل الشخصيات هي شخصيات تزاوِج ما بين مساحات الخير بداخلها ومساحات الشر، وعلى هذا الأساس فإنّ الشخصية الدرامية لا بدّ أن تحتوي على أطيافٍ مختلفة من الخير والشر، فحتى شخصية الشرير لا بدّ أن يكون له جانب مضيء في حياته، لكي يكون شخصية صادقة. فقد يكون تاجر مخدرات وقاتلًا وسفاحًا، ولكنه في الوقت نفسه أبٌ عطوف على ابنٍ يتيم، بل إنّ الشخصية الدائرية هي مَن تجعل الشخصية حقيقية من روحٍ ودم. وهناك شخصيات في السينما العالمية والسينما المصرية لا تُنسَى لأنها كانت شخصياتٍ دائرية، وليست شخصياتٍ خشبية. وعلى سبيل المثال تأتي شخصية "السيد أحمد عبد الجواد" في ثلاثية نجيب محفوظ، وشخصية "المعلم هدهد" في فيلم أرض الخوف لداود عبد السيد. وفي السينما العالمية نذكر مثلاً شخصية "الجزار" في فيلم عصابات نيويورك، إخراج مارتن سكورسيزي، وغيرها من الشخصيات الدائرية المركّبة والمكتوبة بعناية.

5- غير نمطية Non stereotype

ويُقصَد هنا أن تكون الشخصية غير نمطية أو غير اعتيادية، شخصية تبدو جديدة تبدو كما لو كنا لم نرها قبلاً في أفلام سابقة، وهذا لأنها تحتوي على مجموعة من الصفات لا تتحقق إلا فيها. وعلى سبيل المثال فإنّ شَخصية المأذون شخصية اعتيادية؛ نحن نحفظها، نحفظ طريقة كلامها وطريقة ارتدائها للملابس وصفاتها، ولكننا نستطيع بإضافة بعض الصفات أن نجعلها شخصية غير نمطية لو كانت هي شخصية أساسية في الفيلم، أو بطلَ الفيلم مثلاً، فإذا كان هذا المأذون رجلاً يعشق النساء ولا يستطيع أن يضبط نفسه أمام النساء ، نجده وهو يقوم بعمله في كتابة عقد القران يعاكس العروس وأخواتها وأمّها وما إلى ذلك . وقد تكون شخصية المأذون شخصية نسائية، فماذا لو ورثت إحدى البنات عن أبيها مهنة المأذون؟ وماذا لو كانت لم تتزوج بعد؟!

هذه طرائق تجعل مِن شخصية المأذون شخصية غير اعتيادية، شخصية لم تُرَ من قبل. وقد نضيف صفة بسيطة جدًّا إلى الشخصية الرئيسية، فنجعلها شخصية غيرِ اعتيادية، فشخصية بطل فيلم رسائل البحر لداود عبد السيد لو لم تكن صعبة النطق كثيرة التهتهة، إذًا لأصبحت شخصية نمطية. مثال آخر وهو شخصية "الشيخ حسني" في فيلم الكيت كات، لو لم يكن يتعامل مع عَمَاه بهذا الاستخفاف، لأصبح شخصية نمطية. وإذا تأملنا في السينما العالمية سنجد الأبطال دائمًا شخصياتٍ غير نمطية،

وكما قال جوزيف كامبل في كتابه "البطل ذو الألف وجه"، فإنّ خلَق شخصية لا تَنسَى يكون بإضافة سماتٍ شخصية وصفات قد لا تتجمع أبدًا إلا في شخصية البطل الذي تكتب عنه. وحتى في أفلام الكارتون نجد محاولة كبيرة لخلق شخصيات غير نمطية، فمِن الفأر الذي يريد أن يكون طباخًا، إلى سمكة قرشٍ حنونة ووديعة، تحِب الأسماك وتحِب أن تصادقها.

ولكنّ السؤال هنا: هل كل شخصيات الفيلم يجب أن تكون غير نمطية؟

بالطبع لا.. فهذا بالنسبة للشخصيات الرئيسية، أمّا الشخصيات المساعِدة والثانوية فيجب أن يكون بعضها شخصياتٍ عادية ونمطية، والشخصيات النمطية مهمة لأنها تقدم للمتفرجين أشخاصًا مألوفين لهم، مِن السهل التعرف عليهم، ومِن السهل تقبّلهم. أمّا الشخصيات غير النمطية فهي تجعل العمل يميل إلى الواقعية. ويجب أن يجمع هذه الشخصيات علاقاتٌ صراعية.

6- الصراع الداخلي Inner Conflict

كثير مِن الشخصيات تمتلك بجانب الصراع الخارجي الذي يحول بينها وبين الهدف؛ تمتلك صراعًا داخليًّا بين قيم داخلية وضغوطٍ خارجية، فعلى سبيل المثال لو أن هناك شخصية تخاف من المرتفعات، وتم خطف والدة تلك الشخصية، ووضْعها في مكانٍ مرتفع، سيكون لدى هذه الشخصية صراع داخلي ما بين الخوف من المرتفعات وبين رغبته في تحرير والدته من قبضة الخاطفين، وقد يكون الصراع الداخلي مصطدمًا مع المبادئ، بين رفض الرشوة وبين الحاجة الكبيرة إلى المال. ولكن ليست كل الشخصيات تمتلك صراعًا داخليًّا، ولذلك فإنّ إنشاء صراع داخلي في الشخصية هو شرط اختياري هنا، فإذا استطاع الكاتب أن يخلق صراعًا داخليًّا في شخصيته فذلك أفضل، وإذا لم يستطع لطبيعة الشخصية، مثلاً لأنها شخصية مسطحة أو هامشية أو ليس بها العمق الكافي، فإنّ الصفات السابقة تكون كافية جدًّا لأن تجعلها شخصية درامية.

بالإضافة إلى الصفات السابقة، فإننا نريد في كتابة الشخصية أن نجعلها شخصية حقيقية من لحم ودم، شخصية متعددة الأبعاد، على الأقل الثلاثة أبعاد الرئيسية وهي: البعد الظاهري، البعد النفسي والبعد الاجتماعي. وفيما يلي عدد من الأسئلة تساعد الكاتب على خلق شخصيةٍ متعددة الأبعاد. وليس على الكاتب أن يجيب عن هذه الأسئلة سؤالاً فآخر، ولكن أن يضعها في إطار قصصي يحكي فيه عن الشخصية، ويستعين بتلك الأسئلة في كتابة الشخصية وتحليلها تحليلاً دقيقًا بمعرفة دوافعها وردود أفعالها ومعتقداتها، وكيف ستتصرف أثناء أحداث الفيلم.

وفيما يلي سنقدم لك دليل كتابة الشخصيات ذات الأبعاد المتعددة، وهو يُعَد تحليلاً كاملاً لبُعدها الظاهري والنفسي والاجتماعي من خلال 40 سؤالًا تساعدنا على رسم الشخصية، وتذكر كل ما يمكن أن يكون داخل أبعادها.

دليل كتابة الشخصية متعددة الأبعاد

أولاً: البيانات الشخصية:

- الاسم الثلاثي.
- العنوان.
- مكان وتاريخ الميلاد.
- الحالة الاجتماعية.
- الترتيب في الأسرة.
- عدد الأطفال إنْ وجِد.
- ملامح شكلية خاصة، وما شعوره تجاه شكله.
- الحالة الصحية وأثرها عليه.
- عاداته اليومية والسلوكية.
- وصْف المنزل الذي يعيش فيه مِن الخارج (الحيّ) ومِن الداخل، والحجرة التي يفضّل الجلوس فيها، وما الذي يراه مِن شرفة المنزل.

ثانيًا: تاريخ الشخصية:

- علاقته بوالدَيه منذ الطفولة.
- علاقته بإخوته وأصدقائه القدامى.
- مَن هو مثله الأعلى ولماذا؟
- مَن هم أهم الشخصيات في حياته؟
- علاقاته العاطفية السابقة.
- نظرته تجاه الجنس الآخر والارتباط والزواج.
- علاقته بالأطفال وفكرة الإنجاب.
- التاريخ التعليمي، كفاءته التعليمية، طموحه الوظيفي أو المِهني، تخصصه.
- حجم مسؤولياته.

- دخْله الشهري ومدى اقتناعه به.

ثالثًا: صفات الشخصية:

- هواياته.
- مستوى ذكائه، ومستوى بلاغته، والقدرة على الحديث والإقناع (اللهجة).
- ما الدوائر الاجتماعية التي يتواجد فيها؟
- المعتقَدات.
- أهم عَشرة أشياء في حياته.
- ما حجم إيمانه الداخلي؟
- ما علاقته بالله والقدر؟
- ما هي فلسفته الخاصة في الحياة، والأفكار التي يؤمن بها؟
- ما الذي يؤرقه ويشغل باله على المستوى الأخلاقي والسياسي والاجتماعي؟
- ما رأيه في الجنس، وما شعوره نحو الجنس الآخر؟
- هل هو عضو في أحد الجمعيات أو الأنشطة العامة؟

رابعًا: الصفات النفسية:

- ما أسوأ تجربة مَر بها في حياته؟
- هل هو شخص انطوائي أم انبساطي؟ وإلى أي درجة؟
- ما الأشياء التي تحزنه؟ وماذا يفعل عندما يكون حزينًا؟
- ما الأشياء التي تسعده؟ وماذا يفعل عندما يكون سعيدًا؟
- ما أكثر شيء يفتخر به في حياته؟
- ما أكثر شيء يُخجِله من نفسه ويريد إخفاءه؟

- هل هو سهل التخويف والإضحاك؟ وما الذي يخيفه ويضحكه؟
- ما حالته النفسية عندما يكون منفردًا بنفسه، وماذا يفضّل أن يفعل حينما يكون وحيدًا؟
- ما شعوره نحو السلطة بشكل عام (الأب- المدير- الحكومة- الله)؟
- ما الاختلاف بين صورته أمام نفسه وبين صورته أمام الناس؟

بالطبع لن تستطيع أن تجيب عن كل هذه الأسئلة بالنسبة لكل الشخصيات، ولكن عليك أن تختار الشخصياتِ الأساسية في الفيلم، مثل شخصية البطل ومَن حوله، وشخصية الخصم ومَن حوله، وبعض الشخصيات المؤثرة التي تجيب عن أكبر قدْر من الأسئلة لهم. وفي العادة تستغرق كتابة الشخصية والإجابة عن كل الأسئلة المتاحة لها ثلاثَ صفحات، وقد تصبح صفحة واحدة بالنسبة للشخصيات الأقل أهمية.

كتابة تاريخ الشخصية

بعد ذلك نحتاج إلى أن نكتب التاريخ الكامل للشخصية من لحظة ولادتها حتى لحظة بدء أحداث الفيلم، وليساعدنا هذا التاريخ في معرفة نشأة الشخصية وتاريخها، وأين كانت، وأين عاشت. ويساعدنا ذلك في إدراك دوافع الشخصية وماضيها، حتى إذا ما استدعى الأمر الاستعانة بالفلاش باك في أي مرحلة من مراحل الفيلم، نكون على درايةٍ كاملة بتاريخ الشخصية، وأين كانت.

وعمليًّا فإنّ كتابة تاريخ الشخصية، وكتابة الشخصية هما عمليتان متكاملتان، فقد تَكتب صفة معيّنة في الشخصية وأنت تكتب الشخصية وتجيب عن الأسئلة السابقة، ولكنك لا بدّ أن تدلل في تاريخ الشخصية على شيء جعل هذه الصفة تكون مِن إحدى صفاتها، على سبيل المثال إذا كانت الشخصية تخاف مِن المجهول أو مِن الظلام، فلا بدّ أن هناك حادثًا في طفولتها جعلها تخاف من الظلام. أو لو كانت الشخصية شخصية جافة مع والديها على سبيل المثال، فلا بدّ من وجود حدثٍ ما في الطفولة جعلها كذلك. وبشكلٍ عملي فإنّ الكاتب يكتب الشخصية ويعود ليكتب تاريخ الشخصية، وبعدها يعود للشخصية مرة ثانية، ولتاريخ الشخصية مرة أخرى، هكذا ذهابًا وإيابًا حتى يجيب عن جميع الأسئلة ويجد لها مبرراتٍ في تاريخها، إلى أن تصبح صفات الشخصية وأبعادها متناسقة تمامًا مع تاريخها. فإذا خطر لكِ موقف معيّن، أو صفة معيّنة أثناء كتابة أبعاد الشخصية، فعُد إلى تاريخ الشخصية لتضيف موقفًا ما في تاريخها أدّى إلى هذه الصفة. فلو كان مِن صفات الشخصية أنها شخصية بخيلة مثلاً فلأعُد لتاريخ الشخصية وأضِفْ موقفًا ما جعلها حريصة على المال. بهذا الشكل وبالطريقة نفسها لو أنني أثناء كتابة تاريخ الشخصية خطرَت في بالي حكاية ما وأعجبتني، فلأعدّل في أبعاد الشخصية حتى أشعر أن أبعاد الشخصية وتاريخها متجانسان تمامًا، وتكاد تكون مصدّقة، وتكاد ترى شخصيتك أمامك من شدة هذا التمازج ما بين أبعاد الشخصية وتاريخها.

نحتاج أن نكتب تاريخ الشخصية للشخصيات الرئيسية في الفيلم بشكلٍ كافٍ وافٍ، ونكتبه بشكلٍ مختصر للشخصيات الأقل أهمية، وفي العادة يخرج تاريخ الشخصية في صفحتين ليكون لديّ خمس

صفحات تعبّر عن كل شخصية رئيسية من شخصيات الفيلم، ثلاث صفحات لأبعاد الشخصية، وصفحتان لتاريخ الشخصية.

مثال على كتابة الشخصية

شخصية سلمى

سلمى عواد سالم، سيدة في الأربعينيات من عمرها، أرملة منذ أن كانت في سن الخامسة والعشرين، لها ولدٌ وحيد اسمه "عودة" دأبت على تربيته بعد أن مات والده. اشتغلت بالطب الشعبي والتداوي بالأعشاب ومنتجات البحر، اشتهرت بذلك حتى أصبحت طبيبة الصيادين. تقوم بتوليد النساء، وترمُّ الكسور، وتداوي الجذام والروماتيزم، كما أنها تصلح شِباك الصيد المقطوعة. قست عليها الحياة بعد موت زوجها، وضاقت الظروف بها، ولكنها صمدت حتى اتسعت خبراتها وزادتها الأيام حِكمة. وثقَ بها الناس لمّا شاهدوا منها الاستقامة وحفْظ العهد ونصرتها للمحتاج، بالإضافة لخبرتها في الطب.

ذكاؤها الفطري حاد، وشخصيتها قوية، منطلقة اللسان، مقنِعة تجيد استخدام الألفاظ والحجج القوية، حديثها سحري ومنطقي، ساخرة بطبعها، تنتقد ما لا يعجبها بسخريةٍ لاذعة، لا تخاف مِن عاقبة كلامها ولا تخفيه، بل تقول كل ما تريد بوضوحٍ وجرأة.

تحِب التأمل والتفرس في وجوه الناس، وغالبًا ما يَصدق إحساسها بهم وتصنيفها لهم. مثابرة لا تعرف الانكسار، تحِب البحر وتخشاه، وتراه بئر الأسرار الذي لا ينضب، متمردة بطبعها تحب أن تتمرد وتقود الناس للتمرد، تحب الناس وتلتمس لهم الأعذار، وتحب مساعدتهم وتتفهم احتياجاتِهم.

يفزعها الفقد بكل أشكاله، تحِب الاحتفاظ بالأشياء القديمة حتى لو لم تستخدمها، دائمًا تقول إن البحر ابن الزمن وقد تَعَلم أن يرزق مثله، وأن يغدر مثله، ولذلك هي في أعماقها ترى أن البحر قريب من الله، فتدعو الله على ضفافه، وتكلم البحر حتى يوصّل رجاءها إلى الله.

رغم مرور السنوات عليها لكنها ما زالت مليحة الوجه، نظراتها حنونة وقوية لا انكسار فيها. تضع الحنّاء في يدها من آنٍ لآخر، وتدق الوشم لنفسها وللصغيرات، وتنصح الفتيات قبْل الزواج.

"عودة" ولدها هو أهم شخص في حياتها، فهو بالنسبة لها ابنها وزوجها وأبوها. تهدهِده وتغني له في أذنه حتى صار شابًّا يعشق الغناء ويعشق صوتها. تعيش معه أحلامَه وآلامه، تحِب معه "فطوم" ابنة عمّه، وتتعلق معه بكلبه، تعيش شبابَها في شبابه. تخشى عليه غدر البحر، وتظل مصفرّة الوجه حين يغيب عنها وكأن الدم هرب من جسدها. وحين يعود تدب فيها الحياة.

يغضِبها الظلم والغدر، وتحِب العدل والوفاء. يحزِنها فراق الأحباب، ويسعدها تجمّع الأهل. ومن أسباب سعادتها أن تشفى مريضًا أو تساعد النساءَ في الولادة.

تخاف من القروش التي أكلت زوجها وتخاف ذِكرها، وتعتبرها مِن مصائب الدنيا. وتقول إنّ القرش مسكون بالشيطان، فهو يفتك دون جوع، وإنّ ملك الموت أحيانًا يدخل في جسد القرش، فلا يترك

ضحيته إلا عندما يقتلها.

تخاف مِن هياج البحر وتعتبره علامة من علامات غضب الله. تعتقد في وجود الجنيّات وأنهن بنات البحر المليء بالأسرار، وأن الجنيّات أحيانًا تغار من بنات الأرض، فتسرق أزواجهن أو تصيبهن بالعقم، أو تدبر لهن حوادث تشوّه أجسادهن الجميلة.

تحِب التمائم والرُّقى والتعزيم، وتصنع من الخشب تمائم على شكل درفيل لأنه صديق الإنسان، ينقذ الغريق من الغرق ومن الجنيّات، ولذلك تسلّط الجنيّات إخوتها الشياطين الذين يسكنون القروش كي تتبع الدرافيل وتقتلها. وهذا هو السبب- في اعتقادها- أن الدرافيل تعيش في مجموعات لتحمي نفسها من القروش والجنيّات. ولذلك برعت في دبغ جلد الدرفيل وصنعت منه ملبسًا لـ "عودة" ولدِها.

تزوجتْ سلمى وهي بنت 12 سنة، وعاشت مع زوجها 14 عامًا، كانت فيها زوجة مطيعة محِبة، وأنجبت له "عودة" بعد ثلاث سنوات من زواجها فحنت عليه بعد أن جاء بعد سنواتٍ اتهمها فيها الناس بالعقم، ودعوا زوجها إلى تطليقها أو بالزواج من أخرى، لكنه لم يفعل، وصبر عليها وكان ودودًا معها يحنو عليها ويدافع عنها. تعلّمت الطب من جدّتها وشاع بين الناس أنها عالجت نفسها بنفسها حتى أنجبت "عودة"، ولذلك دأبت النساء اللواتي لم ينجبن على زيارتها، فكانت تصف لهن أعشابًا بَحَرية، ووصفاتٍ غريبة، والأغرب أن تلك الوصفات كانت تنجح أحيانًا.

أتاها زوجها مقطوع الذراع ذات يوم بعد أن التهم ذراعَه قرشٌ مفترس، فعالجته من آلامه وأحسنت معاملته وكانت له ذراعَه الأخرى، ولكنه ذهب ذات مرةٍ ولم يعد بعد أن التهمه القرش ولم يستطع أخوه سلامة أن ينقذه. حزنت سلمى ولم تتزوج بعد زوجها ورفضت كل الخُطّاب وعاشت تربّي ولدها رافضةً الزواج مرة أخرى كما فعلت أمّها.

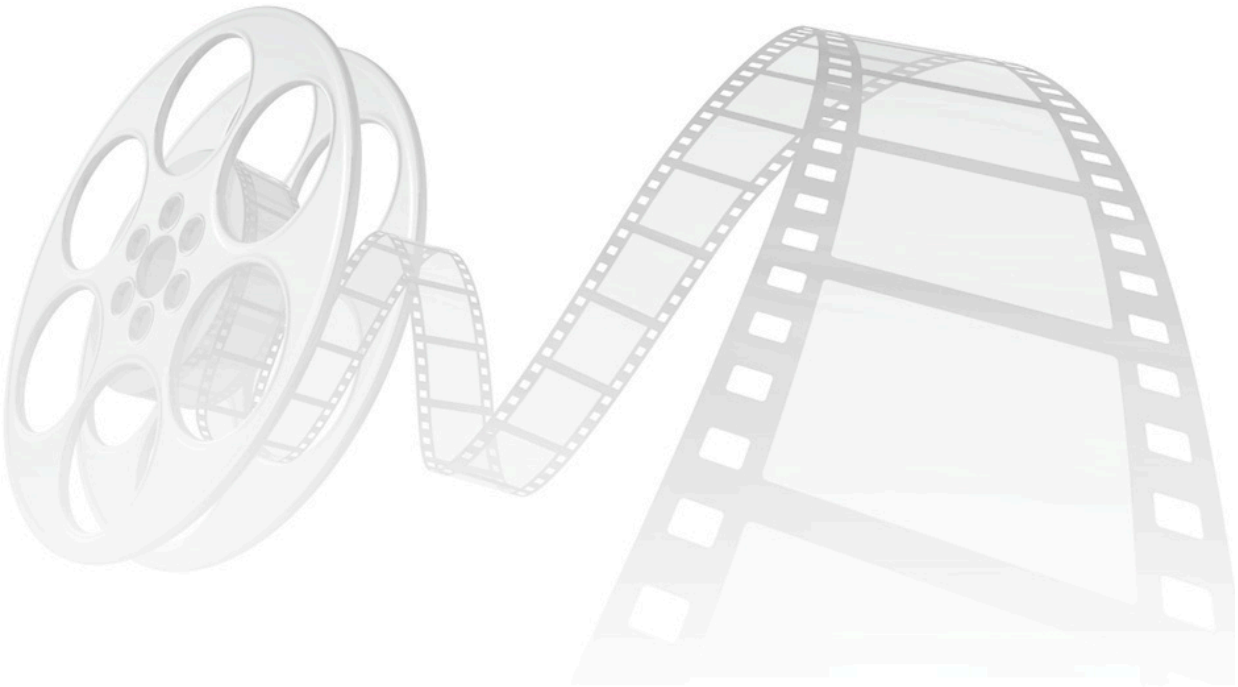
فبعد أن مات أبوها وهي صغيرة تزوجت أمّها من رجلٍ أرمل له أولاد. كان زوج الأمّ بارًّا بها، عطوفًا عليها، ولكنّ أبناءه كانوا يسيئون إليها في غيابه. وعندما ماتت الأمّ حزن عليها الرجل حتى ذهب نظره من الحزن. ومما زاد آلامَه تَنكّر أولاده له وثقله عليهم.

أخذت سلمى زوجَ أمّها ليعيش معها، فكان جَدًّا لـ "عودة" بعد موت أبيه، واتخذته سلمى أبًا لها ومعلمًا تستقي من حِكمته وخبرته بالحياة. فحفظت عنه الكثير من أبيات الشعر والأمثال الشعبية والحواديت والخرافات.

مقتلها خوفها الهستيري على ولدها، وعنادها الشديد الذي يوقِعها في الأزمات.

تمرين:

اكتب شخصية من نسج خيالك تكون متعددة الأبعاد محاولًا الإجابة على أكبر عدد من الأسئلة السابقة.



الفصل الثالث

البناء الدرامي ونظرياته

ما هو البناء الدرامي؟

مِن الأقوال الشائعة عن الفن: أنّ الفن لا قواعد له، أو أن القاعدة الوحيدة في الفن أن ليس هناك قاعدة. وأنا أراها وأمثالها عباراتٍ مضللة أكثر من كونها كاشفة، وعباراتٍ شمولية، ومع ذلك محدودة الدلالة والأثر. فصحيح أن الفن هو الحرية ويجب على المبدع إطلاق عنان خياله إلى أقصاه، وألا تحدّه محددات، ولكن هذا لا يعني أن الفن هو الفوضى العارمة، لا يعني أن أكسر جميع القواعد مرة واحدة؛ لأن قواعد الفن الراسخة في كل نوع على اختلاف أجناسِه هي ميثاق بيني وبين المتلقي لا يجب أن أحنث به، وإلا أكون قد خدعته. ستقول لي إنّ تلك القواعد متغيرة من عصرٍ إلى عصر، ومن مدرسةٍ إلى مدرسة، وكم من مدرسةٍ فنية قامت على أنقاض مدرسةٍ أخرى بقواعدها! بل على العكس لم تقم تلك المدرسة الفنية الجديدة إلا عندما حطمت قواعدَ المدرسة القديمة وأنشأت قواعدَها الخاصة. كلامك صحيح يا صديقي "أنشأت قواعدها الخاصة".. وبعُرْف العمل الفني أو الأدبي يجدد هذا الميثاق الخفي بينك وبين المُشاهد، فقد أهديتَه قواعد جديدة، وطرائق جديدة، يفهم ويتذوق بها هذه المدرسةَ الجديدة، وأوحيتَ له أن هذه القواعد الجديدة هي الأنسب لحالتك المزاجية وذائقتك الفنية ولهذا العصر ومعطياته. وحتى لو لعبتَ معه فكسرتَ ثوابت فكرية أو جمالية لديه، فسيطالبك بالمقابل أن تعطيه مفاتيح اللعبة الجديدة، أو تتيح له أن يجدها بنفسه، فيمكن لك- ومسموحٌ وحلال- أن تكسر "التابوه" في عقل مُشاهدك، لكن قُل له لماذا فعلتَ ذلك؟ وما الذي دعاك إليه؟ وما الطائل مِن هذا؟ ليس عليك أن تقدم تفسيرًا كاملاً لا غموض فيه، ولكن في المقابل ليس عليك إخفاء الحقيقة بشكلٍ كامل، فالمتلقي لا يعرف شيفرتك الوراثية كي يحل جميع الألغاز في ابتداع طرق جمالية بلا ملامح،

المجتمعات تَسجن وتَنفي الأغيار والذين لم يستطيعوا فهْم منطقِهم تمامًا، ولك في الأنبياء أسوة، لكنّ صاحب المنطق مهما كان غريبًا أو جديدًا يستطيع أن يغزو القلوب والعقول. وهذه ليست دعوة للجمود وعدم التجديد لكنها دعوة للتجديد الذي أراه صحيحًا، وهو أن تقدم منطق تجديدك ملازمًا لذلك التجديد، لأن طريقة عمل العقل البشري -وهو بالطبع ما تخاطِبه- أميَل لوجود أنساقٍ ما في الفرضية التي يحاول فهمها، وعلى سبيل المثال فالحُلم الذي تراه أثناء النوم، هذا الذي يتمتع بالغرابة والعجائبية وغير المعقولية في كثير من الأحيان، لا يخلو من المنطق تمامًا، لكنه يغيّر في بعض مرتكزات الحقيقة ويبقي علي مرتكزاتٍ أخرى، أنت يمكن أن تحلم أنك فتحتَ باب مكتبك لتجد أنك فوق قمة الهيمالايا، وأنّ الأمطار كانت تمطر أسماكًا وفاكهة، وأن جدّتك الحنون تَظهر لك بعيون حمراءَ وأنيابٍ طويلة وتعض أذنك أو تأكلها، وأنك سقطتَ من الهيمالايا ولم يحدث لك غير أن أظافرك تكسرت ونمت لك بدلاً منها حوافر.. هذا كله لا معقول وغريب! ولكن لا يخلو من ثوابت ما، فأنت حافظت على المكان بثوابته وإنْ غيّرت في وجود مكتبك فوق قمة الجبل، وحافظت على ثوابت الأمطار التي تهطل من الأعلى وليس من الأسفل أو أفقيًّا، وإن استبدلت الأسماك بالماء الممطر، حتي جدّتك ظهرت بشكلها، ولكنك ألبستَها عفريتًا يأكل أذنك. كل ذلك مفهوم وقد يكون ممتعًا لأنه حافظ على ثوابت وغيّر أخرى. وهذا بالضبط ما يحدث لأن العقل الواعي عندما يأتي إليه العقل الباطن ببعض الصور غير المرتبطة بنسقٍ ما، يحاول أن يخضعها لأنساقٍ لا تخلّ بكل شيء مرةً واحدة. وإليك مثالاً على ذلك: هل يمكن أن تحلم بذلك الحلم؟ "نظرت إلى جسدي فرأيتني تحولت إلى وقت، وقدرت نفسي بثانيتين يسبحان في الزمن، وكان معي صديقان الكرم والشجاعة، ولعبنا لعبة الموت وفاز الكرم فمات بأكثر مما مت أنا، مت بشكل رائع واستغرقت مترين من المكان كي أدرك موتي، وكان المكان سريعًا لكنه حنون حتى أن الحنان تَبخر من أنفي".

هل حلمتَ يا صديقي بشيء كهذا؟ إنني لم أستطع أن أكسر كل الثوابت، لأن منطق اللغة كان يمنعني، وعقلي الواعي يأبى ذلك، لكنني غيّرت في الثوابت أكثر مما تغير الأحلام فظهر حلمٌ لا يمكن أن تحلم به.

هكذا الفن في رأيي، لا يمكن تغيير قواعده جملةً واحدة، وإلا فعل المتلقي معك أنت شخصيًّا الشيء نفسه، وغيّر رأيه في إكمال العمل الذي تعرِضه عليه. ومن هنا نخلص إلى أنه لا فن بلا أنساق جمالية، وبلا معمار أو بناءٍ ما.

اسبقْ البشريةَ بخطوة ولا تسبقها بميل؛ لأنك لو سبقتها بميل تكون خارجها. ولا تتعالَ على المتلقي؛ فإنْ ظننت أنك صقر محلّق في الأعالي ترى الناس كالنمل، فتأكد أنهم أيضًا يرونك نقطةً صغيرة تافهة في السماء.

ومن هنا يجب أن نعي أهمية البناء الدرامي في القصة والفيلم، ويجب أن نعلم أن القاعدة المعروفة للبداية والوسط والنهاية هي مطبّقة هنا بشكلٍ كبير، ولكي نعي ذلك تمامًا دعونا أولاً نعرف أنّ وحدة بناء السيناريو هي المشهد، أنّ كل بضعة مَشاهد تمثل حركة درامية أو خطًّا دراميًّا واحدًا، ويفهم منه معلومات عن الرحلة تسمّى وحدة تتابع، وفي الغالب تتكون وحدة التتابع هذه من خمسة إلى ثمانية مَشاهد، وأنّ عددًا معروفًا من وحدات التتابع تكون ACT أي فصل من فصول الفيلم الثلاثة كما سنعرف لاحقًا.

## نظريات البناء الدرامي

يجب أن نعترف أولاً أن كل نظريات البناء الدرامي الحديثة مستندة على نظرية البناء الدرامي لأرسطو والتي شرحها في كتابه "فن الشعر"، لكن هذه النظريات طورت من هذا البناء، فاستفادت من بعض العناصر وأبقت عليها، وحذفت بعض العناصر التي رأت أن الدراما الحديثة تخلصت منها، وأعادت تعريف بعض العناصر الأخرى بمسمياتٍ جديدة. هذا لعدة أسباب، أولاً لأن تعريفات أرسطو كانت موجهة إلى التراجيديا فقط، ويقال إنّ كتابه عن الكوميديا فُقِد كاملاً أو لم يصل إلينا. ثانيًا لأنها كانت تتحدث عن بناء المسرحية الدرامي، ونحن في العصر الحديث نجد أن أغراض الدراما تعددت بشكلٍ كبير جدًّا، ولم تعد مقصورة على التراجيديا والكوميديا. السينما لديها قواعد مختلفة تمامًا عن المسرح بما استحدِث من تقنيات ومن إمكانيات في السفر في الزمان والمكان على الشاشة باستخدام المستحدَثات التكنولوجية التي ساعدت في التصوير والإضاءة، وتحريك الكاميرات، وتصحيح الألوان وغيرها من التقنيات التي تتقدم يومًا بعد يوم، بالإضافة إلى المونتاج، وهو غير موجود في المسرح إطلاقًا. ولذلك كان على واضعي النظريات الجديدة تحديث تلك النظريات بما يوافق العصر.

## النظريات الكمية والكيفية

على طول دراستي للنظريات الخاصة بالبناء الدرامي، استطعت أن أقسّمها إلى قِسمين: قسم معني أكثر بالزمن وتحديد مراحله بدقة، وبالتالي بعدد الصفحات في كل جزء، لدرجة أن هناك نظرية كاملة سمّيتها نظرية تحديد الصفحات. والجزء الثاني معني بكيفية ملء السيناريو أو ملء هذه الرحلة فسمّيتها نظريات كيفية، لكن بخبراتي العملية اكتشفت أنك لا بدّ وأن تدرس جميع النظريات، وبالتحديد تفهم النظريات الكيفية لكن مع وعيك الكامل بمسألة الزمن الذي يحيلك إلى عدد الصفحات؛ لأننا نعرف القاعدة البسيطة التي تقول إنّ صفحةً في السيناريو تساوي دقيقة على الشاشة، هكذا وَجَد صنّاع الفيلم أنه بعد التنفيذ والتصوير ومن بعد ذلك المونتاج وكل مراحل ما بعد الإنتاج، وجدوا أن تنفيذ كل المراحل على صفحة يساوي تقريبًا دقيقة على الشاشة، ولعلنا نعود لهذه القاعدة مرارًا لحساب الزمن في التفرقة بين طول المَشاهد. وعلى ذلك فإنّ عشر صفحات من السيناريو يساوي تقريبًا عشر دقائق على الشاشة، وعلى ذلك فلدينا الفيلم الطويل الذي مدّته ساعتان هو تقريبًا 120 صفحة في السيناريو. وبقاعدة البناء البسيطة يجب تقسيم الوحدة الكبيرة إلى وحدات أصغر فأصغر؛ حتى يتسنى لنا إدارتها واستيعابها، ولذلك يقسِّم صنّاع السينما الفيلمَ إلى ثلاثة فصول، كما سنرى في الشكل القادم.

وبالنظر للشكل والتقسيمة فإنّ السيناريو المكتوب في 120 صفحة ينقسم إلى ثلاثة فصول بهذا الشكل، يمثل الفصل الأول 30 صفحة، والفصل الثاني 60 صفحة، والفصل الثالث والأخير 30 صفحة، ليكون المجموع 120 للفيلم الطويل. لكن بالطبع لدينا أفلام تقِل عن ذلك وتطول، لكنها تتبع النِّسَب نفسها، فلدينا الأفلام التي مدتها ساعة ونصف الساعة، ولدينا ما هو مدته ساعتان ونصف الساعة، ومن ثم فلدينا سيناريو 90 صفحة ولدينا 150 صفحة، وهناك في حالات قليلة جدًّا أفلام الملاحم التي قد تصل لـ 180 صفحة، لكنّ هذه الأفلام لا تتجاوز الواحد في المائة بالنسبة لعدد الأفلام في العالم، فغالبية الأفلام تتمحور حول الساعتين ببضع دقائق زيادة أو نقصان. ولذلك فإنّ دراسة

النموذج الأعلى هو الشائع في الصناعة. كما أن الفصل الثاني يقسَّم لجزء أول وجزء ثانٍ، ويفصل بينهما نقطة المنتصف، والتي تكون غالبًا بعد الساعة الأولى، وسندرس هذا النموذج بشكلٍ أعمق عندما نصل إلى دراسة نظرية "سيد فيلد".

الفصل الأول

كما سبق لنا أن أوضحنا أن هذا الفصل مدته نصف ساعة، والمطلوب فيه التعريف بالأشخاص وبالبطل الذي سنحكي حكايته، أو نحكي الحكاية مِن وجهة نظره، ومَن يكون، وأين يوجد، ووصْف عالمِه والتأسيس للقصة. وفي الحقيقة أمامك عشر صفحات لتجيب عن هذه الأسئلة:

- مَن هو بطلك؟
- أين هو؟ وما شكل عالَمِه الاعتيادي؟
- ماذا يفعل؟
- ماذا يريد؟
- ما العوائق التي تواجهه؟

هذا هو المطلوب في النصف الأول من الفصل الأول، ولكي نوضح كل عنصر على حِدة ليتضح هذا الفصل دعْنا نتحدث قليلاً عن كل عنصر.

البطل Protagonist

التعريف الأقرب للبطل، كما سبق وأشرنا، هو الشخص الرئيسي الذي نحكي حكايته، أو نحكي الحكاية مِن وجهة نظره، كما أن البطل قد يكون شخصًا أو أكثر، فأنت في الفيلم المصري "عائلة زيزي" مثلاً تحكي حكاية العائلة، وعلى ذلك فالعائلة هي البطل هنا، ولكن دعْنا الآن نفترض أن البطل شخصٌ واحد ليتسنى لنا دراسته ثم نطبق ذلك على أكثر من شخص.

العالَم الاعتيادي Ordinary world

ويُقصَد بالعالم الاعتيادي هو العالم الذي يعيش فيه البطل في بداية الفيلم، وما يهمنا هنا هو وصف هذا العالم، وتحديد ما إذا كان البطل متوافقًا مع هذا العالم أم لا. فأحيانًا يكون البطل متوافقًا تمامًا مع هذا العالم، ويرفض رفضًا تامًّا مغادرته عندما يأتيه الحدث الحافز أو نداء المغامرة، وفي أحيانٍ أخرى يكون البطل متمردًا بطبعه على عالمه الاعتيادي، وينتظر أي فرصةٍ لتغيير واقعه، وتَظهر في هذا العالم الاعتيادي بذور الصراع المحتمَل، من خلال معرفة أهداف البطل والفجوة التي بينه وبينها، والأشخاص أو الظروف التي تحول بينه وبين الوصول إلى الهدف.

## الخصم Antagonist

الخصم هو الشخص الذي تختلف أهدافه عن أهداف البطل، فيحاول منعه من الوصول إلى الهدف. وهناك أنواع كثيرة من الخصم، فقد يكون الخصم واحدًا طوال الفيلم، أو لكل مرحلة من المراحل خصم مختلف، وكما يمكن أن يكون البطل شخصًا واحدًا أو أكثر، يمكن أن يكون الخصم شخصًا واحدًا أو أكثر.

## النظريات الكمية للبناء الدرامي

كما سَبق وقد ذكَرت، فإنني وجدت بعض النظريات تركز على الكم، الوقت، وعدد الصفحات؛ لتضع لنا إشاراتٍ على طول الطريق لكي لا تفقد قصتك مسارها، وألا تقع في التطويل أو الابتسار، وكما سنرى في النظريات القادمة فإنّ عنصر الكم هو المسيطر، عكس بعض النظريات الأخرى التي ترشدنا إلى كيفية الكتابة والمراحل التي يخوضها البطل، والمحتوى نفسه الذي يساعدني على تطوير القصة، وقد رأينا أنه في النهاية لا غنى عن دراسة نوعيْن من النظريات؛ لأنه إذا حددتَ قصتك كميًّا ورسمت لها المخطط الأوّلي استرشادًا بهذه النظريات الكمية، ثم طورتَ المحتوى الأساسي في القصة من خلال المراحل التي ترشدك إليها النظريات الكيفية، فبذلك تكون قد أنشأتَ بناءً محكمًا لقصة الفيلم.

## نظرية "سيد فيلد"

سيد فيلد:(1935 -2013) هو كاتبٌ أمريكي وأستاذ كتابة السيناريو، ألّف العديد من الكتب حول كتابة السيناريو، وأجرى أيضًا حلقاتِ عمل وحلقاتٍ دراسية حول موضوع إنتاج السيناريوهات القابلة للبيع، واشتهرت نظريته في البناء الدرامي حول العالم، واعتبِرت من النظريات الأولى التي حددت مراحل الفيلم وعدد الصفحات في كل جزء. تستند نظرية سيد فيلد على الحقائق المستخلَصة والتعريفات الأولية التي أتت إلينا في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، والذي كان يقسّم العملَ الدرامي إلى ثلاثة أجزاء، هي البداية والوسط والنهاية. وقد سَمّى سيد فيلد هذه الأجزاءَ بالفصول الدرامية، وأطلق على البداية اسم التأسيس، وفيه يتم تأسيس القصة بمعرفة الموضوع الذي تدور حوله الأحداث والشخصيات الدرامية، وأين هي، وماذا تفعل، وما هي أهدافها، وما الفجوة بين وضعِها الحالي وتلك الأهداف، وما هي نقاط الصراع والأحداث التي تفجّر الدراما وتُدخِل الشخصيات إلى عالم المواجهة. وقد سَمّى سيد فيلد الجزءَ الأوسط- والذي يمثل كميًّا نصف الفيلم- بالمواجهة؛ لأن هذا القِسم تحدث فيه المواجهات والمصاعب التي يُلقيها الخصم في طريق البطل ليمنعه من الوصول إلى هدفه.
وأخيرًا سَمّى الجزءَ الأخير وهو النهاية باسم الحل؛ حيث تحل فيه العُقَد التي تسلسلت في الجزأيْن السابقين. وقد استخدمتُ اللفظ "تسلسلت" لأنها تأتي كسلسلة من الأحداث، كل حدثٍ يؤدي إلى الآخر، وفي هذا الجزء إمّا أن يصل البطل إلى هدفه فتكون النهاية سعيدة، أو يفقد ذلك الهدفَ فتصير مأساة.

## الفصل الأول – التمهيد أو التأسيس Setup

تعتبَر الصفحات العشر الأوائل في النص – عادةً - أهم الصفحات في السيناريو بأكمله، ولذلك تسمى "التأسيس"، أي وضْع الأساس للفيلم والقصة والأبطال. فكل ما يشد المتفرج يكون في هذا الجزء، وبالتالي فإنه مِن الأهمية بمكان أن يبدأ الكاتب في شرح عالم السيناريو بشكلٍ جذاب بصريًّا، وإذا ما نجح في وصف هذا العالم فإنه يكون قد خطا خطواتٍ واسعة على طريق وصْف البطل وما يحركه. ويختتم الفصل الأول بأول نقطة تحوّل في الحبكة، حيث يتجه البطل إلى فهم جديد لرحلته، أو إلى المكان الجديد الذي يتحتم عليه الذهاب إليه. ومن هنا يجب أن يبدأ الفصل الثّاني من نقطة الانطلاق هذه في تطور متدرج للقصة.

ويقع هذا الفصل- أي الفصل الأول- في حوالي 30 صفحة، وتبعًا لقاعدة الصفحة في السيناريو تساوي دقيقة على الشاشة فإنّ هذا الفصل طوله نصف ساعة تقريبًا.

الفصل الثاني- التحديات والعقبات

يمثل الفصل الثاني الجزءَ الأوسط من السيناريو، وهو أطول الفصول الثلاثة وأصعبها في مرحلة الكتابة؛ ففيه تتطور القصة، ويقابل البطل عقباتٍ وتحدياتٍ جادة تقف في سبيل سعادته. ويصور هذا الفصل رحلةَ البطل أكثر من أي فصلٍ آخر، وهو الجزء الذي يعطي الفيلمَ وزنَه ومعناه. وحتى يتمكن كاتب السيناريو من الحفاظ علي الإيقاع السليم لهذا الجزء، فإنّ عليه أن يضع نصب عينيه الهدفَ الأساسي دائمًا. كما أن عليه مراعاة ألا تكون الرحلة سهلة، لدرجة أن يمل المتفرج من إحساسه بأنه يعرف مسبقًا كل ما سيحدث، ولا أن تتضمن كافة أشكال العقبات الممكنة بحيث ترهِق المتفرجَ بوطأتها، ومن هنا أهمية الحساب الدقيق للأحداث والتطورات. كما يجب مراعاة أن تكون الأحداث كلها نابعةً من مواقف البطل في علاقته بالعالم. وكثير من كتّاب السيناريو يقسّمون هذا الفصل إلى جزأين لتسهيل التحكم في العمل.

ومن الضروري لضبط بناء الفصل الأوسط فهْم الفرق بين العقبات التي تنجم عن نقطة ضعف البطل، وتلك التي لا يدَ له فيها، ولا يستطيع التحكم بها. فالكوارث الطبيعية مثلاً وغيرها من الأحداث القدَرية، لا يعلم بها غير الله، ولا يمكن للبطل توقّعها قبل حدوثها. أمّا المِحنة، فالمقصود بها سلسلة طويلة من المصاعب والمتاعب التي يتعرض لها البطل، ومواقف البطل وقراراته كما يوحي اسمها، هي اختيار يحدد اتجاه القصة. ولكل من هذه الأدوات مكانها في بناء السيناريو الذي تكتبه.

أمّا التحديات والعقبات فهي كل شيء يهدد تقدم البطل، وربما تكون صغيرةً أو كبيرة، وقد يكون البطل نفسه المتسبب فيها، أو تكون السماء هي السبب. وفي الحكايات التي تتبع ترتيبًا زمنيًّا، تتوالى نجاحات البطل في اجتياز تحدٍّ يقوده إلى آخر، ويكون التحدي الأكبر هو مقياس لنجاح البطل أو إخفاقه في رحلته النفسية. وهذه هي اللحظة التي نسميها عادةً بالمحطة الثانية في الحبكة، أو نقطة التحول الثانية، وبداية الفصل الثالث.

الفصل الثالث- الحل

يقدم الفصل الثالث الحل لِما يطرحه السيناريو من مشكلات وتحديات للبطل، فبحلول الفصل الثالث يكون البطل قد وصل إلى مراده من الرحلة، وهو ما لا يعني بالضرورة أنّ كل شيء أصبح على ما يرام. ففي هذا الجزء مِن السيناريو يَظهر لنا البطل في صورته النهائية، وقد اكتسب فهمًا ما أو أعاد توازنًا ما، أو أدرك استحالة استعادة التوازن مرة أخرى.

ويحتوي الفصل الثالث على لحظة التنوير، وهي الكشف النهائي الذي يوضح نتيجة القصة، ويقدم حلًّا للموقف. ويجب أن نعرف أن مشهد النهاية في الفيلم ليس مجرد حلٍ للمشكلات أو الأزمة التي يعبّر عنها الفيلم، وإنما هو تعبيرٍ عن موقف من شيء ما، قد يكون موقفًا من الحياة نفسها، وهو تعبير عن رأي الكاتب ومواقفه، وصنّاع الفيلم كلهم.

ويقول "سيد فيلد" هنا إنه يجب أن نضع بين كل الفصل والفصل الذي يليه شيئًا يشد المُشاهِدين كالخُطّاف على حد تعبيره، ويقصد هنا بأن نضع مع نهاية كل فصل شيئًا يربطه بالفصل الذي يليه أسئلةً غير مكتملة الإجابة، مواقفَ لم تكتمل بعد، شغفًا وتوترًا لن يجيب عنها إلا الفصل القادم، وهذا ما كان يسميه "سيد فيلد" بوضع خُطّاف يشد المُشاهِد ويربط الفصلَ بالفصل الذي يليه.

النظريات الكيفية

وقد وجدت أنها مَعنية بالمراحل وتطور القصة، وتسميةِ كل مرحلة ووصفِها، مع إعطاء أهمية أقل لمسألة الكم وعدد الصفحات، ولذلك سمّيتها "كيفية" للتعبير عن ذلك.

نظرية البناء العضوي

الآن نتعرض لنظريةٍ جديدة تميل أكثر للبناء العضوي في الفيلم، ووصفِ مراحل تطور الدراما حتى النهاية.

تتكون هذه النظرية من سبع نقاط، أو سبع مراحلَ يمر بها الفيلم منذ بداية الأحداث وحتى نهاية الفيلم، وهذه المراحل هي:

1- البداية/ التأسيس Setup

وفي هذه المرحلة الأولى نعرّف المُشاهِد على البطل وأهدافه، وعلى الخصم والصراع، وتكون في حدود عشر دقائق أو عشر صفحات، كما اتفقنا قبْلاً.

2- العامل الحافز Catalyst

وهو الحدث الذي يحرك البِرْكة الساكنة، فيدفع بموجات الدراما، وتبدأ الأحداث في التصاعد.

3- الحدث الكبير (التعقيدات) Big event

وهو الحدث الكبير الذي يعقب العامل الحافز، ويدخل فيه البطل في مجموعة من التعقيدات بناءً على اختياراته.

4- التورط Pinch

هي المرحلة التي يتورط فيها البطل أكثر في الأحداث، ويصير عندها البطل غير قادرٍ على العودة، فهي نقطة اللاعودة.

5- الأزمة Crises

وهي الأزمة الكبيرة التي يوقِع البطل نفسَه فيها، وهي أصعب اختبار له.

6- الذروة Climax

وهي حرب البطل الأخيرة، فبعد أن تعرّض لأكبر أزمةٍ في المراحل السابقة يقرر أن يخرج من أزمته، وأن يحارب حربَه الأخيرة.

7- الإدراك Realization

وهي نقطة التنوير في الفيلم وتتويج رسالتِه.

ولكن دعونا نستفيض أكثر ونشرح تلك المراحل ونعطي أمثلةً عليها:

1- البداية/ التأسيس Setup

هذه هي المرحلة الأولى من الفيلم، أو مرحلة تأسيس الفكرة، والتي يقوم كاتب السيناريو فيها بتعريف المُشاهِد على الشخصيات الرئيسية وحكايتها في البداية، قبْل أن تطرأ عليهم أي تغيّرات. ولذلك وجبَ في هذه المرحلة الإجابة عن الأسئلة التالية: مَن هو البطل الذي نحكي حكايته؟ ماذا يفعل؟ وماذا يريد؟ ومَن الذي يعترض طريقه ورغباتِه؟ وما هو الصراع المحتمَل؟ ودعونا هنا نعيد ثانيًا تعريف مَن هو بطل الفيلم؛ لأهمية ذلك. فببساطة بطل الفيلم هو الذي يحكي عنه الفيلم الذي يقص قصته، وليس ضروريًّا أن يكون طيبًا أو نبيلاً، ولا قائدًا مغوارًا أو بطلَ ملاكمة، ولكنه قد يكون شريرًا قاتلاً أو مهمَّشا فقيرًا، أو أي شيء أريد أن أحكي عنه وأصور حياته. قد يكون البطل شخصًا واحدًا أو عائلة، أو فِرقة انتحارية أحكي رحلتها ومهمتها، وكذلك الخصم يمكن أن يكون شخصًا أو أكثر، أو شخصًا واحدًا في كل مرحلة من مراحل رحلة البطل. وأن يكون البطل والخصم لهم شخصيات رئيسية في الفيلم يجب أن يعرف عنهم المُشاهِد في هذه المرحلة، يعرف شخصياتِهم وأهدافَهم وطبيعة الصراع المحتمَل أن ينشأ بينهم. ومرحلةُ التأسيس هذه لا يجب أن تطول عن عشر دقائق على الشاشة أو عشر صفحات على الورق، حيث إنها فترة التعارف الأولي بين الفيلم والمُشاهِد، وهي الفترة التي يستغرقها المُشاهد لكي يكوّن فكرته عن الفيلم، ولكي يقرر إذا كان سيتابع المُشاهدة أم لا، هل هذا الفيلم شيّق جدير بالاستمرار في مشاهدته؟ أم أنه فيلم ممزق الأوصال ممِل؟ ولذلك هنا التحدي الأول

أمام كاتب السيناريو؛ فأمامه عشر صفحات فقط ليصف شخصية البطل وحياته، ورغباتِه وأهدافه، ويعرّفنا على الخصوم وملامح الصراع المحتمَل. وأمثلة على ذلك: حياة البطل قبْل مقابلته مع الله في فيلمَي "بورس وايفان المايتي" (1) هي مرحلة التأسيس، وكل الأحداث التي حدثت لـ أحمد أبو الليل في فيلم البريء قبْل استدعائه للجيش هي أيضًا مرحلة تأسيس الفيلم. وكي نتأمل هذه المرحلة في الأفلام ونرى كيف استطاع كاتب السيناريو عرضها بشكلٍ شيّق يشد انتباه المُشاهِد، سنجده كل الأحداث المحيطة بالبطل قبل حدوث حدثٍ فارق يؤجج الصراع ويدخل البطل في مرحلة أخرجته من حياته أو من رحلته، وهذا الحادث الفارق هو العامل الحافز، وهو المرحلة الثانية التي سنتحدث عنها في هذا البناء.

2- الحدث الحافز Catalyst

التعريف الكافي والأدق الذي رأيته مناسبًا للعامل الحادث الفاعل؛ هو الحدث الفارق الذي يأتي مِن خارج مرحلة التأسيس- وليس مِن خارج حياة البطل- ليدفع الأحداث إلى الأمام، ويؤجج الصراع، ويحرك قاطرة الحكاية. وقد قصدتُ أن أقول إنه يأتي مِن خارج مرحلة التأسيس، وليس من الخارج فقط أو أنه حدث خارجي؛ لأنه ليس بالضروري أن يكون كذلك. حيث إنه يأتي أحيانًا مِن داخل البطل ذاته، كأنْ يكتشف البطل في نفسه قوةً ما أو قدرةً خارقة لم يكن مدركًا لها في مرحلة التأسيس، أو في بداية الفيلم. إذا وصِف العامل الحافز أو الحدث الحافز أنه حدث خارجي، هو وصفٌ غير دقيق، ويجب أن نحدد أنه كان خارجيًّا على الطرح الذي طرحناه في مرحلة التأسيس. وهنا تَحدٍّ آخر أمام كاتب السيناريو، حيث إنه مطالَب باختيار حدثٍ فاعلٍ حافز يتميز بأنه شيّق، جديد في طرحه، يبدو جديدًا على المُشاهِد كي يترك لك عقله وقلبه. كما أن هذا الحدث يجب أن يكون فارقًا يؤجج الصراع ويأخذ البطل بعيدًا إلى مغامرةٍ جديدة عليه.

وأمثلة على ذلك: ظهور الله للبطل في فيلمَي ايفن وبروس (2) هو هذا الحدث، استدعاء أحمد أبو الليل إلى الجيش في فيلم "البريء" (3) هو حدث حافز، موت الأب في فيلم عصابات نيويورك، وظهور خاطف ابنة البطل في فيلم باتر فلاي (4) هما عاملان وحدثان حافزان دفعا عجلة الدراما إلى الأمام وأجّجا الصراع. يأتي هذا الحدث بعد مرحلة التأسيس مباشرة، وقد يتم زرع جزء منه أثناء مرحلة التأسيس. بمعنى أننا يمكن في خلال مرحلة التأسيس أن نزرع عناصرَ تحضيرية للحدث الحافز دون الكشف عنه، ودون الإفصاح عنه للمُشاهد كي لا يتوقعها بسهولة.

3- الحدث الكبير (التعقيدات) Big event

تأتي مرحلة الحدث الكبير، أو التعقيدات الأولى، بعد الحدث الفارق الحافز مباشرة؛ ونتيجةً له في معظم الأحيان، وعلى العكس من العامل الحافز الذي يكون حدثًا واحدًا أو عدة أحداثٍ متلاحقة فإنّ الحدث الكبير هو مرحلة تأخذ وقتًا على الشاشة، فهي تبدأ بردّ فِعل البطل على اقتحام العامل الحافز لحياته، وتمر بعدة تعقيدات أو سلسلة من مراحل الرحلة، وهي عبارة عن تعقيدات متتالية يسلّم كل تعقيد البطلَ للتعقيد الآخر، وبعبارةٍ أخرى إذا كان العامل الحافز قد وضَع البطل لاتخاذ قرار أو منحى معيّن؛ فإنّ الحدث الكبير عبارة عن مجموعة من الأحداث كلما خرج من تعقيدةٍ ما أوقَع نفسه في تعقيدةٍ أخرى. ولذلك نبدأ هذه المرحلة من بعد ظهور الحدث الحافز إلى ما بعد نهاية الفصل الأول

بقليل، أو تحديدًا ما بين صفحة 20 إلى 40 تقريبًا. ففي فيلم Evan Almighty فإنّ الأحداث التي حدثت للبطل من بعد ظهور الرب له، وتكليفه بالمهمة، حتى اعترافه بالمهمة أمام أعضاء الكونجرس، تمثل جميعها الحدث الكبير، وهي سلسلة من التعقيدات بدأت باستلامه لكمية من الخشب، مرورًا بمطاردة الحيوانات له، وتعرّضه لمواقفَ محرجةٍ مع خصمه العضو مالون، وحتى نموّ شَعرِه بشكلٍ سريع وملحوظ. وهنا نرى أنه كلما رفض المهمة أو أخذ قرارًا يحافظ على شكله ويبعده عن مصارحة الناس بمهمته، تَوَرط أكثر في الأحداث.

4- التورط Pinch

إذا كان البطل في المراحل السابقة قادرًا على اتخاذ قراراته بمحض إرادته، وأنّ تلك القرارات زادته تورطًا في الأحداث، فإنّ مرحلة التورط هي مرحلة اللاعودة وقِلة الخيارات، أو وجود خيارٍ وحيد أمامه، وهو إكمال المهمة، والدخول إلى الصراع، وعدم القدرة على الهروب منه. في هذه المرحلة تنغلق المغارة من الخارج، وليس للبطل خيار إلا الاستمرار في الدخول والبحث عن مَخرجٍ آخر، أو أن تحترق مراكبه أو تضيع في البحر، فيجد نفسه مطالَبًا بالبقاء على الجزيرة ومواجهة التحديات التي تنتظره. وفي فيلم Evan Almighty فإنّ التورط كان هنا عندما أُجبِر على التصريح أمام أعضاء الكونجرس وأمام شاشات التلفزيون بمهمته لحماية الحيوانات من الفيضان، وبناءِ السفينة بناءً على أوامرَ مباشرةٍ من الرب . هنا وصل البطل إلى قمة تورطِه في الأحداث، وصار مجبَرًا على الاستمرار؛ فجميع طرق العودة أو الخروج من الصراع تم إغلاقها.

5- الكارثة Crisis

وتعريف الكارثة أنها أسوأ ما يمكن أن يتعرض له البطل في هذه المرحلة، وغالبًا ما تكون ضياع هدفِه، سواء أكان هدفًا وحيدًا أم منقسمًا إلى هدفٍ قريب وهدفٍ بعيد، أو منقسمًا إلى ما يريد وما يحتاج؛ لأن ما يريده البطل قد يختلف عمّا يحتاجه ليصلح حياته، فقد يكون البطل مريدًا لهدف ما لكنه ليس هو ما يحتاجه فعليًّا لتستقيم حياته، وبذلك أحيانًا يكون الهدف منقسمًا إلى هدفٍ قريب وهدفٍ بعيد، أو بلغةٍ أخرى ما يريد.. وما يحتاج. والمهم هنا أنه في مرحلة الكارثة يفقد البطل كِلا الهدفين، وبالعودة إلى مرحلة التورط السابقة نجد البطل لا يستطيع العودة إلى الخلف، فهو الآن لا يستطيع المُضِي قدُمًا نحو هدفه، ولا يستطيع العودة من حيث أتى، وحدثَ له أسوأ ما يمكن أن يحدث له، وعند هذه المرحلة يكون تَقمّص المُشاهد لشخصية البطل في أعلى نقطة، فهو في هذه المرحلة متعاطف تمامًا مع البطل. وإذا تَذكّرنا بعض الأفلام سنجد أنه هذه المرحلة يشعر فيها حتى المتلقي باستحالة تحقيق الهدف، ويتساءل بينه وبين نفسه، ما الذي سيفعله البطل ليبلغ الهدف؟ وإذا كان التورط، وهو المرحلة السابقة، يماثل غلْق باب المغارة خلف البطل بعد دخوله إليها، فإنّ الكارثة تمثل إصابته إصابة شديدة، أو ضياع سيفِه في حفرةٍ سحيقة، يحدث هذا بينما يسمع البطل خطواتِ الأعداء أو زمجرة الوحش وهو آتٍ إليه. قد تكون الإصابة مثلاً هي إصابة بالعَمى، فيتساءل المُشاهد كيف له أن يحارب وهو أعمى؟! المهم أن تلك الكارثة هي أسوأ ما كان يتوقعه، وأسوأ ما كان يمكن أن يحدث له في هذه المرحلة. ومِن الطريف أن أصحاب دور السينما يتعمدون أن يجعلوا الاستراحة بعد هذه المرحلة، لسببين: السبب الأول تحقيق أعلى معدّل من التشويق، وهذا يخدم الدراما، والسبب

الآخر أن المُشاهد هنا يرغب في أن يشرب أو يتناول شيئًا تعويضًا عن حالة التوتر، وهذا يخدم مصالحهم هم لأنهم ينجحون في تشغيل الكافيتريا.

6- الحرب الأخيرة Climax or show down

بعد المرحلة السابقة - وهي الكارثة - يحاول البطل أن يستعيد قواه، ويرى ما الذي تبقى معه، ما الطرق التي يمكن أن يتبعها ليمضي قُدُمًا ناحية الهدف، فيشحذ كل قدراته، ويضحّي بأشياءَ كثيرة كي يحارب حربه الأخيرة في اتجاه هدفه، قد يتلقى البطل مساعدةً ما تساعده على تجديد أمله في الوصول، أو يتذكر شيئًا ما مِن الماضي للسبب نفسه ويجعله قادرًا على إكمال الرحلة. وفي نهاية هذه المرحلة يصل البطل إلى هدفه فتكون النهاية نهاية سعيدة، أو لا يصل إلى هدفه فتصير مأساة، فتعريف المأساة بشكلٍ بسيط ألا يصل البطل إلى هدفه، ولكن في بعض القصص التي يموت فيها البطل من أجل هدفٍ سامٍ، قد يكون الوطنَ أو المحبوب، تكون التضحية بالحياة هي النصر ذاته.

7- الإدراك Realization

سواءٌ أحصل البطل على هدفه أم لم يحصل، تَحْدث بعد ذلك أحداث تكشف لنا كمُشاهدين وللبطل كشفًا ما عن ماهية الرحلة، بمثابة لحظة تنوير، وعلى هذه اللحظة ألا تكون ملخصًا لقصة الفيلم ولا أن تبعث برسالةٍ معيّنة، وإنما عليها أن تستند على كل الأحداث التي مرت على البطل، وتضيف على ذلك كشفًا جديدًا يضيء تلك الأحداث القديمة، ويكشف لنا معنى جديدًا لم نكن ندركه حين كنا نتتبع البطل أثناء رحلته، وكذلك يحدث للبطل نفسه.

البناء العضوي على هيئة قصة

مِن المفيد إذا رأينا النقاط السبعة للبناء العضوي على هيئة قصة، دون تحديد الأحداث؛ فقد يجعلنا ذلك نتخيل بشكلٍ أفضل تتابع هذه المراحل، وتأثيرها على بعضها البعض وعلى تطور القصة حتى النهاية:

والآن دعْنا نعتبر أن البناء السابق هو بمثابة نموذج أو قالب قصصي، والمحاولة لأن نضع قصتنا في هذا القالب، فبالتأمل في هذا النموذج نجد أننا نستطيع أن نضع آلاف القصص في هذا القالب لتحقق هذا البناء العضوي.

مثال على البناء العضوي

هنا دعونا نؤلف أحداثًا تلتزم بالبناء العضوي، كما سبق وأن حددناه، سيساعدنا ذلك كثيرًا وسندرك أن بإمكاننا تأليفَ عشرات القصص على المنوال نفسه، فمدارس البناء الدرامي لا تفرض عليك أحداثًا معيّنة، بل هي فقط لافتات على الطريق، أو قوالب تستطيع أن تملأها كما تحِب. وعلى ذلك دعْنا نملأ القالب السابق بقصةٍ بسيطة فقط للتوضيح:

نظرية رحلة البطل

هذه النظرية تتبناها نصوص سينمائية كثيرة، وهي التي تتمحور حول مغامرةٍ ما لبطلها، يسعى مِن خلالها نحو هدفٍ منشود. مفادُ هذه النظرية أن هناك طريقًا قصصيًّا واحدًا تسلكه جميع هذه الشخصيات في رحلاتها مختلفة الدوافع والأسباب.

أول مَن أطلق هذا المصطلح هو كاتبٌ وفيلسوفٌ أمريكي يدعَى "جوزيف كامبل" (5) عام 1949م، في كتابه "البطل ذو الألف وجه"، الذي يتناول نتائج مجهوداته بعد جمعِه لمئات القصص مختلفة المصادر والمذاهب، الشعبية منها والدينية والروحية، والتي وجد أنها جميعًا متشابهة كبناءٍ واحدٍ للقصة، كوحدةٍ بنيوية، كهيكلٍ أساسي لجميع القصص بدءًا من الأساطير القديمة وحتى القصص الحديثة، قسّم فيها رحلة البطل إلى سبع عشرة محطة قصصية متتابعة.. ولا يقتصر مفهوم البطل عند "كامبل" في إطار القصص الروائية، بل هو مصطلح عام لكل ما يستحق أن يلقّب بهذا الوصف، كما هو مكتوب في السطور الاستهلالية لكتابه "البطل في الأساطير والأديان والحكايات الشعبية والتحليل النفسي والأدب".

تفترض هذه الرحلة أن الفصل الأول من الفيلم، والفصل الثالث منه، يقعان في منطقة العالم الاعتيادي، حيث إنّ الرحلة تبدأ والبطل موجود في عالمه الاعتيادي، وغالبًا تنتهي بعودته إلى العالم نفسه. قد يكون العالم نفسه لا يعني المكان نفسه، وإنما بشيء أو بآخر، شكل الحياة القديمة نفسها، حتى ولو مورِست في مكانٍ جديد، لكن بسماتٍ كثيرة من العالم الاعتيادي الذي بدأ منه، فقد يجتمع شمل العائلة مرة أخرى لكن في مكانٍ جديد، وطبعًا العودة إلى هذا العالم الاعتيادي في الفصل الثالث تكون مع اكتساب قيم مختلفة؛ اكتسبها البطل من خلال الخبرات التي تَعلّمها طوال تلك الرحلة. كما أن الفصل الثاني من الفيلم يقع في عالم المغامرة أو العالم غير الاعتيادي، حيث يواجه البطل المشكلاتِ والتعقيداتِ، وينخرط أكثر في الصراع، وتقع في منتصف هذا العالم منطقة نسمّيها أعمق نقطة في عالم المغامرة، وهي النقطة التي يختبر فيها البطل أقصى تجربة ممكن أن تمر عليه، فقد تكون موت أحد الأصدقاء أو المساعِدين، وفي الأغلب تكون أحداثٌ تجعله يفقد هدفه ويفقد أيضًا السبيل إلى العودة، كما سنرى ذلك مفصَّلا في الصفحات التالية.

1- المرحلة الأولي العالم الاعتيادي Ordinary world

ويُقصَد بالميلاد هنا هو ميلاد الرحلة أو ميلاد الدراما، وفي هذه المرحلة يتم وصف الحياة الاعتيادية للبطل، وهدفِه الظاهر في هذه المرحلة حسْب قناعاته، وتكون هذه المرحلة هي هدوء ما قبْل العاصفة، وإنْ كانت تحتوي على بذور الصراع مزروعةً بعناية، وبشكلٍ لا يعطينا يقينًا، ولكن شعورًا خفيًّا أن هناك شيئًا سيحدث. وقد نتوقع أن هذا الشيء في اتجاهٍ ما ثم نكتشف كذب توقعنا بحدوث أشياءَ غير متوقعة. المهم في هذه المرحلة هو ظهور البطل وتحديد هدفه وشخصيته المثيرة، بغضّ النظر كان طيبًا نبيلاً أو شريرًا، ولكن يجب أن يكون جديدًا به صفات مؤثرة ومثيرة.

2- نداء المغامرة Call to adventure

بعد استعراض العالم الاعتيادي للبطل، نحن بحاجةٍ إلى ما يدفع الدراما للأمام، ويبدأ تحريك الصراع، وهنا يتلقى البطل نداءً للمغامرة من شخصٍ أو حدثٍ خارجي، وزعمي هنا أنه مِن خارج

العالم الاعتيادي الذي رأيناه، شيء غيّر مِن هدوء هذا العالم، ونحن نقول كذلك، لكننا لا نفهم أنه بالضرورة مِن قوَى خارجية أو شخص لم نرَه في المرحلة الأولى، فقد نكون قد قدّمنا هذا الشخص في العالم الاعتيادي لكن بالشكل الذي ظهر به لم يدع البطل للمغامرة، أو لم يفرض عليه تحديًا ما، وقد تكون دعوة المغامرة صفةً من صفات البطل لم يكتشفها في نفسه أثناء وجوده في عالمه الافتراضي، كأنْ يكتشف أنه يمتلك قوةً خارقة، أو أن اختراعه فجأة ينجح فيجعله خفيًّا، أو يجعله يسافر في الزمن، أو يغري النساء، أو يكتشف طريقة لسرقة بنكٍ ما.

3- رفض نداء المغامرة Refusal of the call

نداء المغامرة هذا يدعو البطل للخروج من عالمه الاعتيادي، وهو الشيء الذي لا يريده ويخاف منه. إنه بمثابة خروج من الشرنقة أو خروج إلى المجهول، فيتولد داخله إحساس بالممانعة أو الخوف من العواقب، ولكنه في النهاية يَقبل المغامرة، إمّا بدافعٍ داخلي أو رغمًا عنه، أي إنّ هناك شيئًا يدفعه دفعًا على عكس إرادته.

4- لقاء الراعي أو المساعِد

في هذه المرحلة يحتاج البطل إلى دليل يساعده للخروج من عالمه الافتراضي، وقبول المغامرة، أو إنْ كان قد قبلها طواعيةً أو بغير إرادته، فإنه يحتاج إلى أدواتٍ تطمئنه مرحليًّا أو تزيد من علمِه بطبيعة المغامرة، وهنا يقابل شخصًا يساعده أو يأخذ بيده، أو يخبره بمعلومةٍ تعينه أو تجعله يصِر على المُضِي قُدُمًا، قد يكون الشخص عابر سبيل، أو رجلاً مسِنًّا له قدْر من الحكمة، أو حتى مجذوبًا أو طفلاً صغيرًا يبهره ببراءة منطقِه، وقد يكون هذا الشيء تميمة، أو تعويذة، أو مصباحًا سحريًّا، أو معجزةً ما في بعض الأحيان. وقد يكون هذا الشخص بطلاً قديمًا مَر بالرحلة نفسها أو برحلةٍ مشابهة ويمتلك خبراتٍ معيّنة، يريد أن يعلّمها للبطل، فعلى سبيل المثال في أفلام الدفاع عن النفس قد يكون هذا الشخص هو المعلّم الذي يعلّم البطل أساليبَ جديدة للقتال، وفي الأفلام الرومانسية قد يكون هذا "المنتور" شخصًا يساعد البطل على استمالة حبيبته ويعطيه بعض الوصايا، وفي الأفلام الكوميدية قد تورِّط هذه الوصايا البطلَ أكثر، ولكن في كل الحالات فإنّ وظيفة "المنتور" هنا أو المساعِد هو إدخال البطل إلى التجربة، أحيانًا يكون البطل متهورًا لا يعلم طبيعة التجربة والرحلة التي سيخوضها، وعلى "المنتور" أن يهدئ مِن تهوره ويجعله أكثر حذرًا.

5- اجتياز عتبة المغامرة

في هذه المرحلة يجتاز البطل فعلاً تلك العتبة الأولى نحو المغامرة، ويفارق عالمه الاعتيادي، وهنا يتبين لنا مدى الاختلاف بين العالم التقليدي للبطل وعالم المغامرة الجديد. قد يكون عبور هذه العتبة مؤلمًا ويمثل أزمة للبطل، مثل الدخول إلى كهف مليء بالمغامرات العجيبة، أو اجتياز حدودٍ ما بين دولتين، أو بين منطقتين، أو بين وظيفتين، أو حتى انتقال بين حالة العزوبية والزواج، أو الالتحاق بالجيش أو الاشتراك في الحرب، أو مسابقة أو مباراة. والحقيقة أنه ليس هناك زمن محدد لتلك المرحلة، فقد تكون لحظاتِ عبورٍ سريعة، أو مشهدًا واحدًا في الفيلم، ويمكن أيضًا أن تكون عبارة عن عدة مَشاهد متتابعة، وهنا يجب أن نبين للمُشاهِد هذه اللحظة الخاصة التي تفرق بين عالميْن، قد

نستخدم مؤثراتٍ كثيرة أيضًا تضفي على الأحداث تأثيرًا عميقًا مثل قطعة من الموسيقى المميزة، أو اللعب بالإضاءة والألوان، والخلفيات المختلفة. فمثلاً إذا كان البطل يعيش في غابة فيمكن أن تكون المغامرة في غابةٍ أخرى لها أشكال من النباتات والحيوانات، والأجواء العامة مختلفة. أو يمكن أن تكون في بيئةٍ صحراوية أو بَحَرية، وإنْ كانت شركة جديدة مثلاً فقد يكون هناك زيّ مختلف، أو طريقة تعاملٍ مختلفة.. وهكذا.

الاختبارات

في هذه المرحلة يمر البطل باختباراتٍ عديدة، سلسلة من الاختبارات والمواجهات مع مَن حوله، وهنا يكون فرزًا بين مَن هو مع البطل في صراعه، وَمن هو ضده. يبدأ بتعلّم قواعد اللعبة في هذا العالم الفائق الذي يحاول النفاذ إليه.

6- الاقتراب Approach

في هذه المرحلة البطل - أو الأبطال- يعدّ نفسه للدخول لأعمق مكان في عالمه الجديد، قد يعد خطةً ما أو يعيد ترتيب أدواته، أو يتفقد أسلحته، أو يتمرن من أجل مواجهةٍ عنيفة كانت أو عاطفية. إنه يدرك أن أعمق مرحلةٍ في هذا العالم الخاص آتيةٌ لا محالة، وفي نهاية هذ المرحلة يدرك أنه أصبح في نقطة اللاعودة، قد يدرك ذلك بعد تجربة بعضٍ مِن أسلحته، أو بعد اقترابه أكثر من الموعد المرتقَب، وقد نقدم أيضًا في هذه المرحلة مَشاهد مِن الحب العارم أو حتى مَشاهد كوميدية؛ لأنها فرصة قبْل وقوع الأحداث الجسام أن نقدم ما يجعل المُشاهِد مستريحًا قليلاً أو متوترًا؛ لأنه يتوقع ما سيأتي من أحداثٍ تجدد حالة تقمِّصه.

7- الاختبار الأقوى Ordeal

هذه مرحلة المواجهة الكبرى، هذه أعمق جزءٍ من هذا العالم، الآن البطل يواجه أصعب مواجهاته، ربما يقابل الموتَ بشكله الحقيقي أو الافتراضي، إنها مسألة حياةٍ أو موت، إنها أسوأ ما يتخيله، خوفه الأعظم.. انتهاء علاقتِه العاطفية، أو تَعرّض شخصيةٍ عزيزة للموت، هنا البطل لا بدّ أن يتغير، يحارب خوفَه، يتعرض لأكبر توترٍ في القصة. هذه المرحلة قد تأتي في منتصف Act2 أو تتأخر حتى آخره. في هذه المرحلة قد يبدو وكأن البطل قد مات فعلاً، أو فقدَ كل قواه، أو أنه يرى الموت بأمّ عينيه، أو يتسبب فيه، نعم قد يتسبب البطل في موت أحدٍ عزيزٍ عليه عن طريق الخطأ، أو يقرر البطل التخلصَ من أحدٍ لأنه كسر القواعد أو خان الهدف. في كثير من القصص الجيدة والأفلام المتماسكة يختبر البطل الموت، ويرى بعينيه الفارق والحافة بين الموت والحياة، قد يكون الموت هنا معنًى مجازيًّا بالفقد مثلاً، وقد يحل الموت بنفسه ويخيّم على رحلة البطل.

وفي أحيانٍ أخرى يفقد البطل هدفه تمامًا، ويفقد السبيل إلى العودة، أو يفقد هدفه القريب والبعيد مرةً واحدة، وفي هذه المرحلة نصل إلى أعلى درجات التقمص التي تحدث بين البطل والمُشاهِد. فالمُشاهد هنا يشعر بالإحباط، ويشعر بأنه تائهٌ حزين.

8- الجائزة/ التحقق Reword

في هذه المرحلة يَظهر جليًّا للبطل - وبالتالي للمُشاهد- ما حصل عليه البطل من المواجهات الصعبة السابقة، مواجهاته مع الموت، أو مع الصعاب العنيفة التي واجهها في المرحلة السابقة. وتأتي الجائزة، أو التحقق، أو الوصول للهدف، أو الشعور بالزهو، أو إدراك البطل لذاته وقوته وثقته بذلك، أو الحصول على المعلومة أو المعرفة، أو حتى إدراك أن الموت كان يمكن مواجهته والتغلب على الخوف الداخلي، وقد يتم التعبير عن ذلك بفرحةٍ عارمة، أو بإقامة حفلة نشرب فيها نخْب الانتصار، أو قد يكون الوقت المناسب لتقديم مَشاهد عاطفية عنيفة تنتصر للحب. لكن على الوجه الآخر قد يكون انتصارًا زائفًا مثل قتل الوحش الخطأ أو الأصغر، يختلف ذلك حسْب القصة، فقد شاهدْنا في كثير من الأفلام أن تتوهم المجموعة مثلاً أنها قتلت سمك القرش المرعب أو الوحش الذي هاجم الناس في القرية، ويحتفلون فعلاً بهذا الانتصار، لكننا نكتشف فيما بعد أنها لم تكن سمكة القرش المقصودة، أو أن هناك وحشًا أضخم بكثير مِن الذي تم قتله.

9 - طريق العودة Way Back

في هذه المرحلة تنتاب البطلَ رغبة في العودة إلى عالمه الاعتيادي، عالمه الأول، والعودة إلى الوطن أو للديار، وهنا يجتاز البطل تلك العتبةَ التي عبَرها أولاً بين عالمه الاعتيادي وعالم المغامرة، ولكن في طريق العودة؛ لتكون العودة بمثابة ولادة جديدة للبطل، بتجدد الطاقة لديه، وفي بعض الحالات فإنّ البطل يواجه صراعًا عاطفيًّا، فثمّة جاذبيةٌ ما تريده أن يبقى في عالم المغامرة، وعليه اتخاذ قراراتٍ وإجراءاتٍ حتى يمكنه العودة.

10- البحث/ الذروة Resurrection / Climax

لاكتمال الرحلة يحتاج المُشاهِد التأكد أن بطله ما زال قادرًا على المواجهات، ولذلك تأتي المواجهة الأصعب هنا، الحرب الأخيرة وذروة التوتر. قد يحتاج البطل لأخذ قرارٍ مصيري وحرِج للعودة لعالمه الافتراضي، قد يكون الأعداء يحاولون الانقضاض عليه مرةً أخرَى بشكلٍ أكثر شَراسة، لكن البطل تَغيّر هذه المرة، اكتسب خبراتٍ من خلال الرحلة، ومِن ثم فهو جاهزٌ للمواجهة. في هذه المرحلة يجب إخضاع البطل لاختبارٍ نهائي يختبر كل ما تَعلّمه خلال الرحلة، كأنه تَحدٍّ كبير للبطل وللكاتب أيضًا، فالمطلوب هو اختبارٌ كبير يلمّ كل خيوط اللعبة ويُظهِر الخبرات التي تعلّمها البطل خلال رحلته، ومقدار التغير والتطور الذي وصل إليه في شخصيته وقدراته. هذه اللحظة التي يتقرر فيها مصير الحياة والموت، هي تقريبًا تكرار للاختبار الأقصى. إذ إنّ قوَى الشر تحظى بفرصةٍ أخيرة قبل أن تُهزم بشكلٍ نهائي. إنه نوع من الامتحان النهائي للبطل الذي يجب أن يخضع للاختبار للمرة الأخيرة من أجل أن يبرهن على أنه قد حفظ دروسَه.

11- العودة بالإكسير Return With Elixir

هذه هي المرحلة الأخيرة في رحلة البطل، المرحلة التي يعود فيها إلى عالمه الاعتيادي، ولكن بعد حصوله على الإكسير، الذي سيصلح ما فسد، بعد تغيّره وتطوره في صفاته بما يجعله قادرًا على ممارسة حياته بشكلٍ غير قلِق وغير مهدد. قد يعود البطل بإكسير حقيقي يعالج به والدَه، أو بقوةٍ تحمي القرية، أو بقيمةٍ روحية تجعله بطلاً في عيون الناس، أو قد يصلح مِن حياته الزوجية، ويكون

جديرًا باحترام الطرف الآخر. وهنا ليس المهم أن ينجو البطل ويفوز، ولكن الأهم هو كيف سيؤثر بهذا الفوز على عالمه الاعتيادي، على الناس مِن حوله، مَن كانوا ينتظرونه أو حتى مَن طردوه قبْلاً.

ما ينقص رحلة البطل

بالدراسة المتأنية نجد أن رحلة البطل قد تكون أكثر النظريات اكتمالاً، لكنها ما زالت في نظري تفتقد إلى عنصرٍ معيّن في غاية الأهمية، وهو التورط. وفي نظري يجب أن يكون بشكلٍ ما قبل أو بعد مرحلة الاقتراب.

المقارنة بين نظرية رحلة البطل والبناء العضوي

على أننا نستطيع أن نجد مقابلةً ما بين نظرية رحلة البطل ونظرية البناء العضوي بوصفهما أكثر النظريات استخدامًا حتى الآن، على النحو التالي:

1- Setup في نظرية البناء العضوي متوافق تمامًا في رحلة البطل مع العالم الاعتيادي حيث يظهر البطل في عالمه الاعتيادي، ونعرف مَن هو البطل، وأين يعيش، وماذا يفعل وماذا يريد أن يكون، وما الصعوبات المحتمَلة التي قد تواجه طريقه.

2- Catalyst في نظرية البناء العضوي ينقسم إلى جزأين في رحلة البطل، فهو يبدأ بالنداء إلى المغامرة، ثم رفض هذا النداء، وهذا متوافق تمامًا مع البطل المتوافق مع عالمه الاعتيادي، والذي يرفض مغادرته، ويجد فيه عالمه الذي يحِبه. أمّا البطل المتمرد منذ البداية على عالمه الاعتيادي فقدْ يَقبل المغامرة دون رفض، وإنما يأتي الرفض مِن أشخاصٍ آخرين حوله، ويكون لدور "المنتور" والنصيحة التي يُسديها إليه دور في التقليل من حد التهور الذي يعتري البطل.

3- Big event في نظرية البناء العضوي، تنقسم إلى ثلاث مراحل في رحلة البطل، فهي تبدأ بلقاء "المنتور" الذي يساعد البطلَ على تخيّل ما هو قادم عليه، أو تحذيره من المخاطر الآتية في الرحلة، وقد لا يهتم البطل في البداية بتلك التحذيرات، وقد ينسى المساعَدات التي قدّمها إليه "المنتور" بعد دخوله عالم المغامرة مباشرة، لكنه يحتاج إلى كليهما عندما يذهب بعيدًا في عالم المغامرة. المرحلة الثانية بعد لقاء "المنتور" هي عبور العتبة الأولى إلى عالم المغامرة، وهنا يتعرض البطل إلى اختبار صلابته، ومدى صلاحيته لدخول هذا العالم الجديد. وحين يدخل فعلاً يتعرض إلى عدة اختبارات يَعرِف مِن خلالها مَن الصديق ومَن العدوّ، مَن الذي يقف في صفه، ومَن الذي يقف ضده. ويبدأ في تعلّم بعض قواعد هذا العالم الجديد.

4- Pinch في نظرية البناء العضوي يقابلها الاقتراب في رحلة البطل، فبينما البناء العضوي يصل بنا إلى مرحلة اللاعودة ومرحلة العجز عن ترك الصراع، فإنّ الاقتراب في رحلة البطل يعني الاقتراب مِن أخطر مكان في العالم الجديد، يعني الاستعداد ووضْع الخطط، وتحديد المسار، غير أننا نرى أن رحلة البطل في هذه المرحلة تحتاج إلى عنصرٍ إضافي، كما ذكرنا من قبل. عنصر يماثل التورطَ التام أو الـ Pinch بمفهومه الذي عرَفناه في نظرية البناء العضوي.

5- Crisis في نظرية البناء العضوي تقابل بلا أدنى شك الـ ordeal في رحلة البطل، فكلاهما يعني التجربةَ الأكثر قسوة على البطل خلال رحلته، وهي تعني حدوث أسوأ ما كان يتوقعه، وما كان يمكن أن يحدث له في هذه المرحلة. وهو الاختبار الأقسى للبطل، قد يواجه الموت في موت صديقٍ له، أو يرى الموت رؤية العين، أو أي شيء آخر يفقِده هدفَه ويفقِده السبيل إلى العودة.

6- Climax في طريقة البناء العضوي، تنقسم إلى مرحلتين في طريقة رحلة البطل، مرحلة العودة إلى العالم الاعتيادي، ومرحلة البعث. وفي هذه المرحلة تكون ذروة الأحداث، ونعرِف هنا إذا ما كان البطل سيحصل على هدفه أم يفقِده.

7- Realization في نظرية البناء العضوي تمثل العودةَ بالإكسير في رحلة البطل، كما سنرى في الجدول التالي الذي يلخص لنا هذه المراحل وما يقابلها بين النظريتين.

وعلى هذا فإنّ نظرية البناء العضوي ونظرية رحلة البطل هما نظريتان متشابهتان إلى حدٍّ بعيد، ولنا أن نختار إحداهما في العمل على بناء المعالجة الدرامية التي نكتبها، فبينما رحلة البطل تبدو أكثر تفصيلاً إلا أنها لا تنطبق على كل الأفلام والقصص، وأيضًا بينما تبدو نظرية البناء العضوي أكثر تحديدًا إلا أنها قد تحتاج إلى بعض التفاصيل أكثر لكي تكتمل، وعلى هذا النحو فإننا نرى أن هاتين نظريتان تتكاملان ولا تتنافسان، وحتى إنْ كنتَ قد اعتدت على استخدام واحدة منهما، فإنّ معرفة الأخرى توسّع المدارك، وتكمل الناقص، وتحدد المراحل بشكلٍ أكثر تحديدًا ووضوحًا.

جدول يوضح المراحل بين نظريتَي البناء العضوي ورحلة البطل

| مراحل رحلة البطل | نظرية البناء العضوي |
|---|---|
| 1- Ordinary World | 1. Setup |
| العالم الاعتيادي | الحالة |
| 2- Call to Adventure | |
| نداء المغامرة | 2. Catalyst |
| 3- Refusal of the Call | الحدث الفارق (عامل محفز لدخول الصراع) |
| رفض النداء | |

Meeting the Mentor -4

لقاء المنتور (المرشد)

Big Event .3 Crossing of the Threshold -5

منطقة الصراع والتعقيدات عبور العتبة الأولى

Tests، Allies، Enemies -6

اختبارات الأصدقاء والأعداء

Pinch .4 Approach -7

نقطة اللاعودة Hook الاقتراب

Crisis .5 Ordeal، Death & Rebirth -8

الكارثة (أسوأ ما يمكن حدوثه للبطل وفقدان هدفه) الاختبار الأقوى (موت، ولادة)

Show Down (Climax).6 Reward، Seizing the Sword-9

حرب البطل الأخيرة المكافأة

The Road Back -10

طريق العودة

Resurrection -11

البعث

Realization.7 Return with Elixir -12

لحظة التنوير العودة بالإكسير

وبعد اكتمال هذه المقارنة بين الطريقتين السابقتين، نعود هنا ونؤكد أنه عن طريق النظرة المتأنية والثاقبة فإننا نكتشف أن رحلة البطل لا يزال ينقصها عنصر التورط، واللاعودة بعد أو قبل مرحلة الاقتراب، وهي المرحلة التي نطلق عليها في نظرية البناء العضوي التورط pinch بالإضافة لهذا العنصر إلى رحلة البطل تكون أكثر اكتمالاً لأننا نريد في مرحلة الاقتراب شيئًا يمنع البطل من العودة أو الخروج من الصراع، شيئًا يورطه ولا يجعل له سبيلاً للتراجع؛ لأنه عند هذه النقطة رغم أنه مَر ببعض الاختبارات، وعَرف بعض القوانين عن هذا العالم الجديد؛ إلا أنه ما زال يستطيع الفرار من الصراع، إلا إذا كان لديه دافعٌ قوي لعدم التراجع، وهنا تكون أهمية مرحلة التورط أو الـ pinch، التي نقترح إضافتها إلى نظرية البطل.

نظرية السفينة الدوّارة للبناء الدرامي

في هذه النظرية المتشابهة في كثير من أجزائها مع النظريات السابقة، لن نشرح كل عنصر شرحًا مفصَّلا؛ اعتمادًا على أنه قد أصبح لدينا خبرة بالعناصر الأساسية والمسمّيات، وأصبحنا قادِرين على تشكيل أي نظريةٍ درامية جديدة وفهمِها، ووضَعنا العناصر في أماكنها المناسبة، وسنقسّم هنا كل فصل من الفصول الثلاثة إلى عناصره الداخلية التي هي وحدات بنائية مصغرة لبناء الفصل بشكلٍ كامل.

عناصر الفصل الأول:

1- Setup

2- Hook

3- Serious Problem

4- Main Characters

5- Villain

6- Turning Point

مِن أشهر التقنيات المستخدَمة في السفينة الدوّارة أن نستخدم عنصر الزمن كعنصرٍ حاكم كالساعة الموقوتة. غالبًا ما يكون هناك شعور بالإلحاح في هذا النوع من البناء للحفاظ على تقدم القصة، والمُشاهِد كأنما يجلس على حافة مقعدِه. على سبيل المثال، في ساعةٍ واحدة ستنفجر القنبلة وتقتل الكثير من الأطفال الأبرياء. هل يستطيع البطل العثورَ على القنبلة قبل ذلك الحين؟ هناك مشكلة كبيرة للغاية، وهي عادةً مشكلة حياة أو موت. هيكل القصة هنا يشبه المؤامرة، مع القليل من الوقت لاستكشافها، فلدينا الشخصيات ومشاعرهم الداخلية يتنافسون ضد الزمن ساعةً محددة ووقتًا محددًا. لذلك يجب أن تكون المشكلة قوية بما يكفي لدفع القصة إلى الأمام ولجذب اهتمام القارئ.

ينتهي الفصل الأول بنشوةٍ صغيرة خاصةٍ بالبطل، ثم يبدأ في إثارة التوتر من جديد. يعتمد هذا البناء على الإيقاع السريع، فليس هناك وقت لتقديم الحالة المزاجية للشخصيات وتقديم الموضوع من بدايته، ولكن بدلاً من ذلك نعرض شخصية الخصم، تلك الشخصية المجنونة في التفكير، ونرى ما يمكن القيام به والتفكير فيه لسحْق البطل. تتأثر جميع الحبكات الفرعية بشكلٍ مباشر بالمؤامرة الرئيسية وتتصل بها، مثلما ترتبط جميع قصص الشخصيات الثانوية بالمخطط الرئيسي، كل شيء يجب أن يكون مرتبطًا بالصراع الأساسي، وهذه أفضل طريقةٍ لإبقاء التوتر متقدًا. على سبيل المثال، إذا تم اختطاف حافلةٍ مليئةٍ بالناس، فسوف يكون لدى الشخصيات الرئيسية عائلات وأصدقاء داخل الحافلة. إنهم هنا سيشاركون في إنقاذ هؤلاء الناس بطريقةٍ ما. فتقديم أي حبكةٍ فرعية هنا كقصة حب مثلاً خارج الحافلة ستبطئ من إيقاع الحدث. وعلى ذلك فيجب تقديم جميع الشخصيات في الفصل الأول حتى تتمكن الحبكة من أداء وظيفتها.

أسئلة الفصل الأول:

- كم عدد الشخصيات الرئيسية والشخصيات الداعمة التي ستكون لديك في القصة؟
- كيف ستقدم الخصم؟ ما الذي تريد أن يعرفه القارئ عن الوغد؟
- ماذا تريد الشخصية الرئيسية؟ كيف تقطع أحداث المؤامرة خططه الحقيقية؟
- متى يبدأ عنصر الوقت في العمل؟
- كم عدد الحبكات الفرعية لديك؟ هل كلها في الخط الأساسي للقصة؟

عناصر الفصل الثاني:

1- Complications

2- Small hope

3- Dark moment

4- Turn point.

إنّ المشكلة في بداية هذا الفصل تتفاقم، وتَحدث كثير من التعقيدات المتتالية بشكلٍ متصاعد، كلما حاول البطل الخروج من تعقيدةٍ وقع في تعقيدةٍ أخرى، وبعد ذلك يتعرض البطل لانتصار صغير أو أملٍ في الوصول بعد مرحلة الصد والرد، وكأنها مرحلةٌ لالتقاط الأنفاس، ثم يمر بمرحلةٍ مظلمة للغاية تبدو بلا مَخرَج، وتحدث هنا أعلى درجات التقمص ما بين المُشاهِد وبين البطل، ثم يمر البطل بمرحلة تحوّل يحاول فيها أن يحوّل هذه الأخبار السيئة واللحظات المظلمة إلى صالحِه من جديد، يستخدم في ذلك كل ما لديه من قوة، وكل ما يمكن أن يساعده على بلوغ هدفه أو استكمال طريقه. وكما علِمنا من قبل فإنّ هذا الفصل هو أطول فصل في الفيلم، والذي تكون مدّته تقريبًا ساعة كاملة، ولذلك عليك أن تأخذ وقتًا كافيًا في نسج التعقيدات الأولى في هذا الفصل، وتجعلها جميعًا داعمة للخط الأساسي للصراع. أمّا الأمل الصغير أو الانتصار الصغير فيجب أن يكون مفرِحًا يعد نفسية المُشاهِد للمرحلة القادمة، وهي اللحظات المظلمة. فلدينا هنا قاعدة عامة، وهي أن الهبوط من شعور السعادة إلى التعاسة هو الطريقة المثلى للتأثير على عواطف المتلقي. وبعد هذه الأوقات الصعبة واللحظات المظلمة نعطي المُشاهِد أملاً جديدًا بتقديم نقطة التحول التي تربط الفصل الثاني بالفصل الثالث، والتي تكوّن لدينا فيها إحساسٌ بأن هناك أملاً أن تتحسن الظروف فيم هو قادم من أحداث.

أسئلة الفصل الثاني:

- كم عدد التعقيدات التي سيتعرض لها البطل؟
- كيف يمكنك استخدام ما تهتم به الشخصية الرئيسية ضده؟
- إلى أي مدى يجب دفع الخصم ليكون خسيسًا؟
- هل هناك أي أملٍ تعويضي؟
- ما نوع عنصر الوقت الذي يمكنك إدخاله هنا؟

عناصر الفصل الثالث:

1- Final Obstacle

2- Climax

3- Resolution

تحدث ذروةٌ مصغرة أخرى أو اثنتان، لكل منهما بدايتها الخاصة، وأيضًا وسط ونهاية. يمكن أيضًا أن تحدث لحظة أو اثنتان من اللحظات المظلمة بين كل لحظة ذروةٍ وأخرى، ولكن في النهاية تحل الحبكات الفرعية نفسَها بسرعة، أو يتم ربطها جميعًا مع الحبكة الرئيسية في ذروةٍ واحدة عندما تصل الشخصية الرئيسية إلى هدفها. وقد تأتي النهاية مفتوحةً لتجعل المُشاهِد يحاول أن يقترح هو نهاياتٍ للقصة، أو يتخيل الاستمرار في إنتاج المزيد من الحركات الصغيرة المتوالية.

أسئلة الفصل الثالث:

- هل سيكون لديك عدة حبكات مصغرة؟ أم مجرد واحدة كبيرة؟ ولماذا؟
- هل يجب تكثيف عنصر الوقت؟ هل سيجعل الأمور أكثر صعوبة؟
- كيف تغيرت حياة الشخصية الرئيسية في هذه الرحلة؟
- هل ستترك النهاية مفتوحة أم إنك ستقدم نهاية مقترَحة؟

مراحل السفينة الدوّارة وعلاقتها بنظريات البناء الدرامي الأخرى

مراحل رحلة البطل نظرية البناء العضوي
نظرية السفينة الدوارة
The Hero’s Journey Organic Construction

Setup 1- Ordinary World Setup -1

العالم الاعتيادي الحالة الحالة

Catalyst 2- Call to Adventure Hook -2

نداء المغامرة الحدث الفارق عامل حافز

3- Refusal of the Call

رفض النداء

Serious Problem-3

مشكلة كبيرة

4- Meeting the Mentor

لقاء المنتور (المرشد)

4- Main Characters

عرض الشخصيات الرئيسية

5- Crossing of the Threshold

عبور العتبة الأولى

5- Villain

عرض شخصية الخصم

Big Event

منطقة الصراع والتعقيدات

6- Turning point (1)

انتصار أو نشوة صغيرة للبطل ثم توتر جديد

6- Tests, Allies, Enemies

اختبارات الأصدقاء والأعداء

1- Complications

كثير من التعقيدات المتتالية

2- Small Hope

انتصار أو أمل صغير

3- Dark Moment

مرحلة مظلمة بلا مَخرج

Pinch

الاقتراب نقطة اللاعودة، Hook

7- Approach

Crisis 8-Ordeal, Death & Rebirth

الكارثة (أسوأ ما يمكن أن يحدث) الاختبار الأقوى (موت، ولادة)

4- Turn point (2)

تحول الأحداث لصالح البطل

9 - Reward, Seizing the Sword

المكافأة

Show Down

1- Final Obstacle

(Climax) 10 - The Road Back

حرب البطل الأخيرة لحظة مظلمة أخرى

طريق العودة

2- Climax

11- Resurrection

الذروة

البعث

3- Resolution

Realization 12- Return with Elixir

الحل والتوضيح

لحظة التنوير

العودة بالإكسير

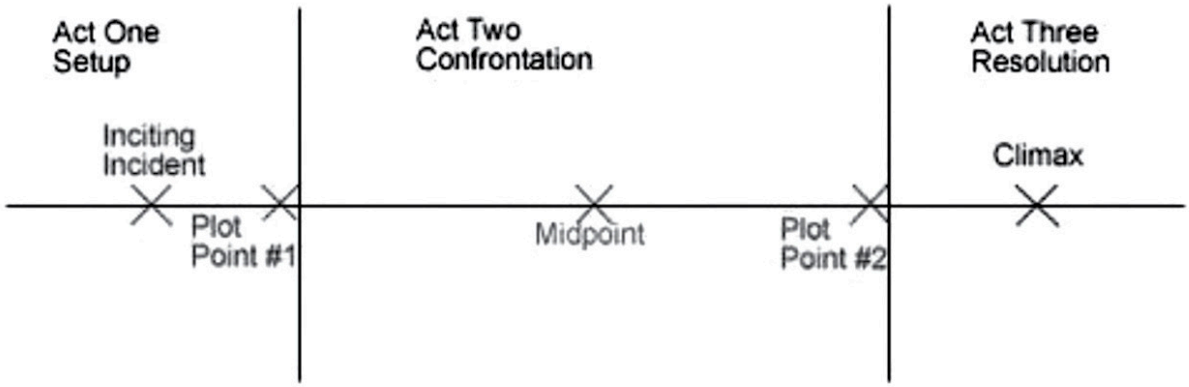
1() الفيلمان الأمريكيان Evan Almighty and Bruce Almighty

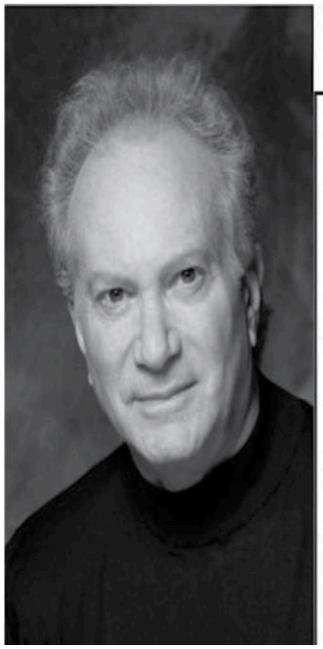
2() نفس الفيلمين السابقين.

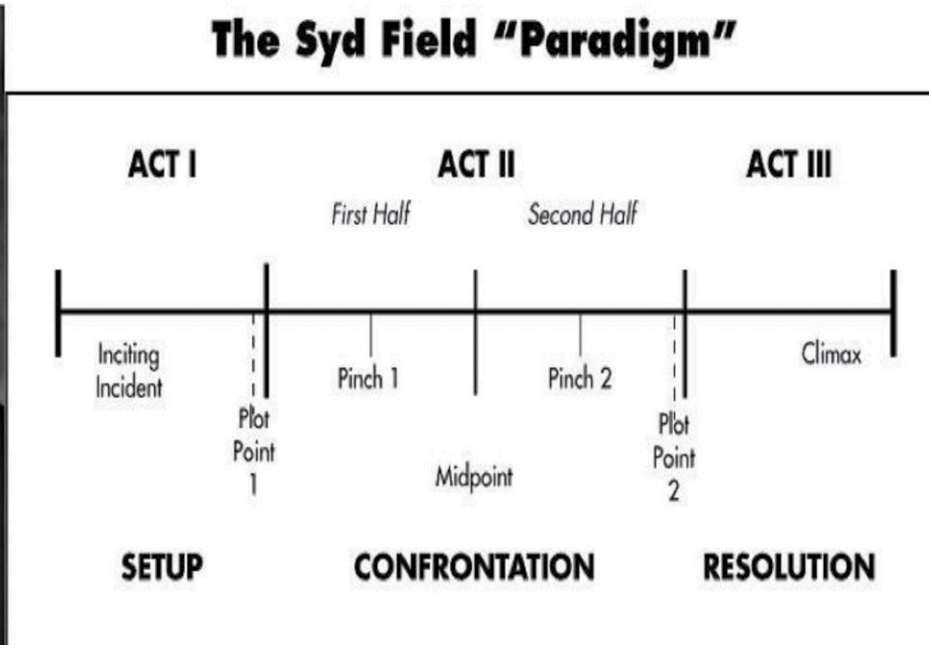
3() فيلم مصري بطولة أحمد ذكي وإخراج عاطف الطيب.

4() Butterfly on a Wheel.

5() جوزيف كامل، البطل ذو الألف وجه.





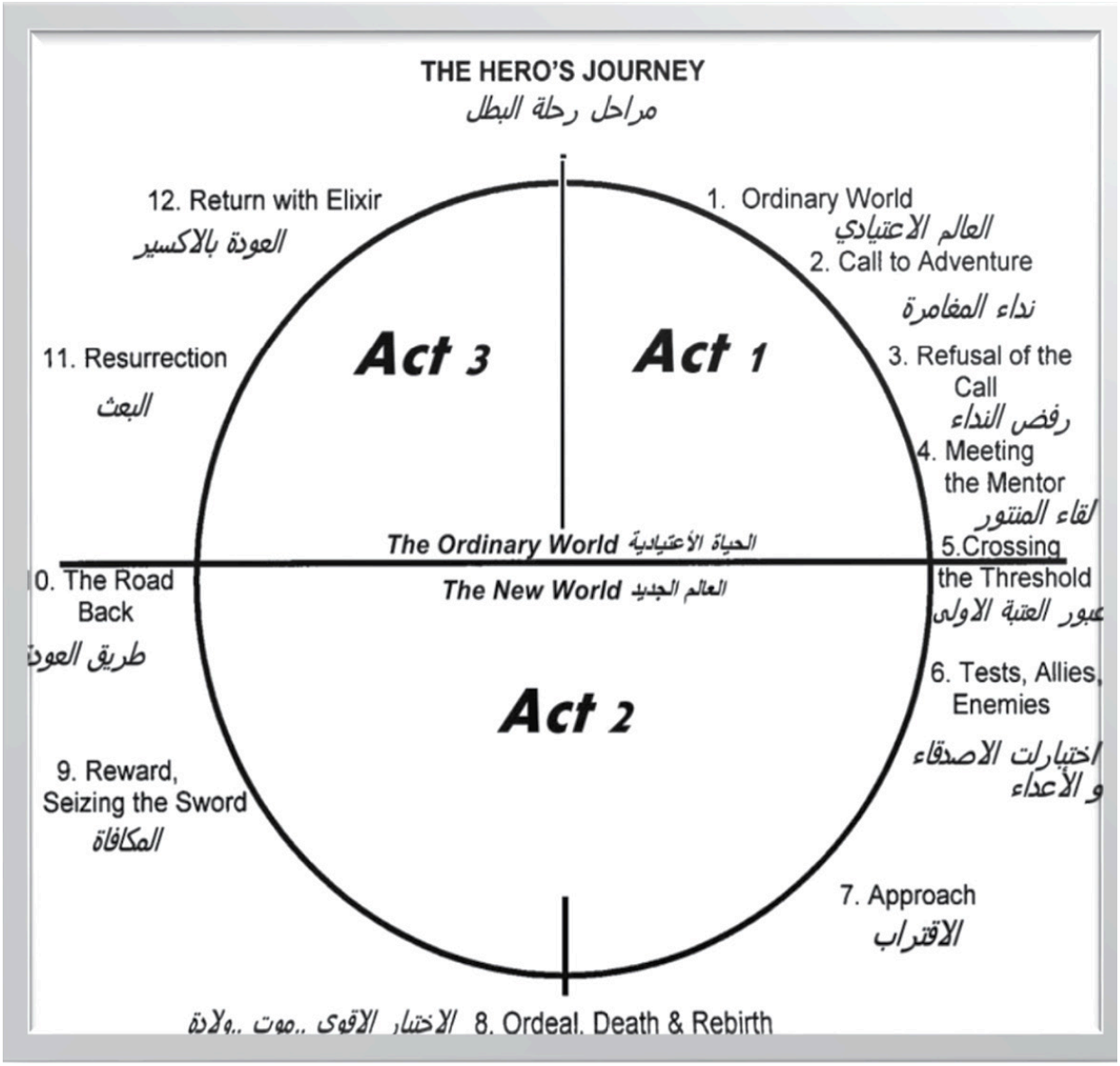
تمرين:

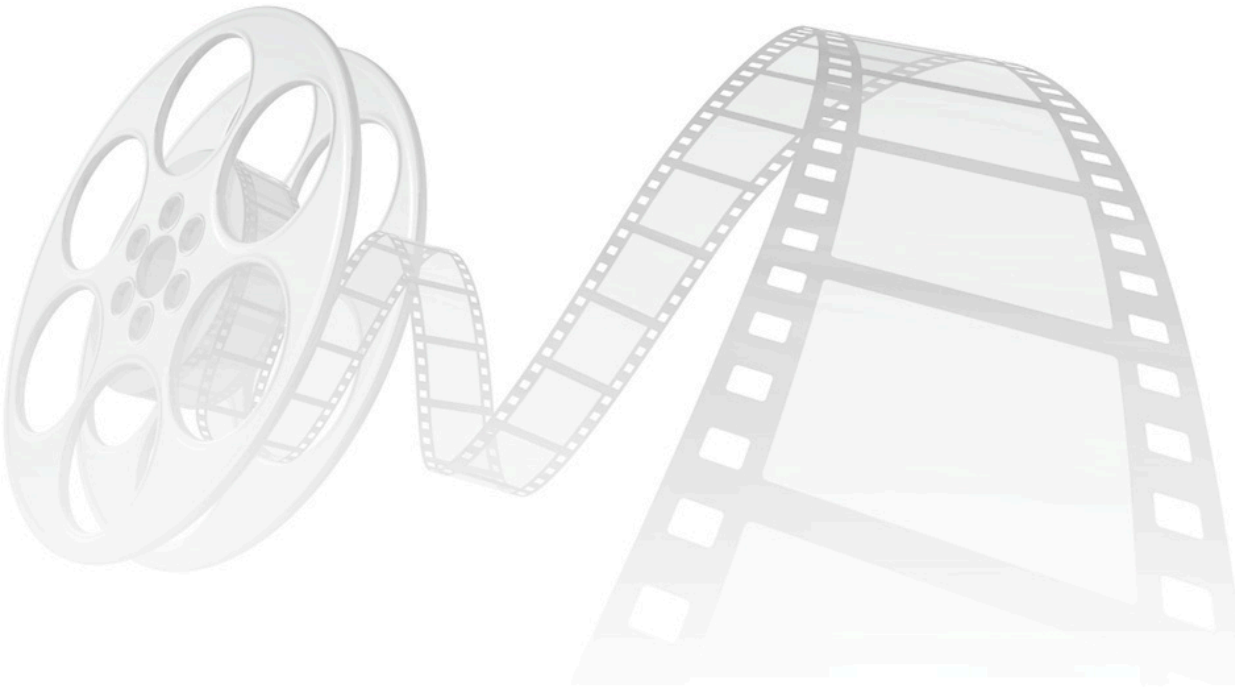
البطل يعيش في عالمه الطبيعي يتطلع إلى هدف ما وثمة أشياء تبدو صعبة وأشخاص يحولون بينه وبين تحقيق هدفه SETUP. أتاه حدث دفعه للخوض في صراعات ودعاه لبدء المغامرة Catalyct فغادر ما كان عليه ودخل في عدة تعقيدات كلما حل واحدة وقع في أخرى وتورط أكثر Big Event

حتى أتت له تعقيدة جعلته لا يستطيع العودة إلى الخلف ولا سبيل إلا المضي قدما Pinch وعندما صار متورطًا تماما حدث له أسوأ ما كان يتوقعه وضاع هدفه وضاع السبيل إلى العودة Crisis. البطل يستعيد إيمانه بهدفه ويقرر أن يخوض حربه الأخيرة Show Down بعد الانتهاء والوصول للهدف أو فقده تأتي نقطة التنوير لتكشف له ولنا كشفًا عن الرحلة Realization.

تمرين:

حازم يعيش مع ولديه وزوجته في جزيرة جميلة، الأب يزرع الحقول والأم تربي الحيوانات وترعى شؤون البيت، أما الأخت الصغيرة فهي حالمة في تلك الطبيعة الخلابة، والولد أخوها يحب المغامرات ويود لو يكتشف الجبال (SETUP)، يصعد الولد إلى الجبال يدخل إلى المغارة ويوقظ التنين من منامه (Catalyct) يجري التنين وراء الولد ويحرق الزرع، والأب يحاربه لكنه يأكل حيوانات الأم ويكاد يأكلهم (Big Event) البنت تقترح عليهم أن يهربون بعيدًا عن البيت حتى لا يحرقه التنين، وبالفعل يهربون إلى البحر فيتبعهم التنين، ويحرق المراكب التي كان يمكن أن يرحلوا بها (Pinch). يهربون إلى الغابة لكن التنين يخدعهم ويخطف البنت (Crisis). يقرر الأب دخول المغارة بمساعدة ولده بينما تجلس البنت تحكي لبيض التنين حكايات حالمة من التي كانت تحكيها لها الأم، يدخل الأب إلى المغارة ويسرق بيضة من التنين ويقايضه على ابنته (Show Down/Climax) وعند حدوث التبادل تفقس البيضة، ويخرج التنين الصغير متوحشا كوالده ويجري ناحية البنت، لكنه لا يأكلها بل يحتضنها، فيدرك التنين والأب معا أنهما يمكن أن يكونا أصدقاء ويتعايشان سلميا (Realization) يعود الجميع إلى البيت ويتعاونون في إصلاح ما فسد ومعهم التنين الكبير والصغير.


THE HERO'S JOURNEY
مراحل رحلة البطل
1. Ordinary World
العالم الاعتيادي
2. Call to Adventure
نداء المغامرة
3. Refusal of the Call
رفض النداء
4. Meeting the Mentor
لقاء المنتور
5.Crossing the Threshold
عبور العتبة الاولى
6. Tests, Allies, Enemies
اختبارلت الاصدقاء و الأعداء
7. Approach
الاقتراب
8. Ordeal, Death & Rebirth
الاختبار الاقوى ..موت ..ولادة
9. Reward, Seizing the Sword
المكافاة
10. The Road Back
طريق العود
11. Resurrection
البعث
12. Return with Elixir
العودة بالاكسير
Act 1
Act 2
Act 3
The Ordinary World الحياة الأعتيادية
The New World العالم الجديد



الفصل الرابع

تطبيق للنظريات على الأفلام

الواردة في الكتاب

تطبيق على رحلة البطل

والآن دعونا نطبق هذه القواعد على الأفلام الواردة في هذا الكتاب والموجود ملخصها في المَراجع التي في نهاية هذا الكتاب، والذي فضّلنا كتابتها بهذه الطريقة المفصّلة؛ كي تتضح كل التفاصيل المهمة من ناحية البناء الدرامي، مع تفضيل مشاهدتها قبل قراءة هذا الكتاب؛ فهي أفلام ليست شديدة القِدم، كما أن الحصول عليها لا يزال يسيرًا.

1- الميلاد أو وصف العالم الاعتيادي.

إنّ عالَم البطل الاعتيادي هو عالمه الأصلي الذي تنشأ الدراما منه، ففي فيلمEvan Almighty مثلاً كان العالم الاعتيادي هو البيت الذي انتقل إليه حديثًا مع عائلته والوظيفة الجديدة بآمالها وتحدياتها، ودعونا نلاحظ عدة ملاحظات في هذه المرحلة: العالم الاعتيادي به طاقة جديدة مغرية للمتابعة، فحصوله على وظيفة عضو في الكونجرس، وانتقاله لهذا البيت الجديد الرائع، كل ذلك يجعلنا شغوفين بالمتابعة.

هدف البطل فعليًّا هو تغيير العالم، لكنه هدفٌ كبير للغاية، هدفٌ أشبَه بالحلم المستحيل، والذي يجعلك تتساءل كيف لهذا الرجل أن يغيّر العالم؟! صحيح أن وظيفة عضو في الكونجرس وظيفةٌ مهمة، ولكن ليس للحد الذي يجعلها قادرةً على تغيير العالم، قد تحدِث تغييرًا ما في مدينة أو ولاية، لكن العالم كله هذا فوق إمكانيات البطل والوظيفة. وجود هذا الهدف الكبير بجعلك تسأل ومن ثم تكون شغوفًا بإيجاد إجابات من خلال المشاهدة، ويكون السؤال ماذا يمكن أن يفعل ذلك الرجل كي يحقق ذلك؟

البطل لديه نقطة ضعف، وهي الخوف من القذارة أو داء النظافة، ولذلك هو يَكره الحيوانات في البداية ويخاف من قذارتها، ولذلك أيضًا هو شديد التنميق في مظهره، محِب للنظافة، محِب للالتزام على مستوى العمل، حتى علاقته بالله علاقة روتينية، فهو لا يعرف كيف يصلّي إلى الله. هذا العالَم الاعتيادي يبدو هادئًا لا شيء يؤرقه، غير أن هناك نوعًا من عدم الانسجام الأسَري، ونوعًا من الفجوات في العلاقة بين الأب والأبناء، ويسهل علينا تخيّل أن هذه الفجوات تكونت نتيجة انشغال الأب وتعلّقه بعمله وبفرص الترقي فيه.

وبأخذ أمثلةٍ أخرى فسنرى أن العالَم الاعتيادي للبطل في فيلم البريء، هو حياة أحمد أبو الليل في القرية قبْل استدعائه للجيش، تلك الحياة التي تصِفه بالشاب نصف المتخلف عقليًّا أو محدود القدرة، وعلاقته بوالدته وأخيه، ومراعاته للأرض الزراعية، وسخرية أقرانه منه.

كل ذلك تجلّى في وصف عالمِه الاعتيادي الذي كان يعيش فيه قبل حادثة الاستدعاء للجيش.

وفي فيلم بروس نجد أن عالَمه الاعتيادي في وظيفته كمراسِل في تلك القناة التي كان يعمل بها، وضيقه من حياته، وسخطه من القدر، وذلك قبْل أن يتجلى له المرشد السماوي ويعطيه كل قدراته الإلهية لعلّه يفلح في تشكيل الكون بشكلٍ أحسن. أمّا في الأفلام التي يكون فيها الأبطال أكثر من شخص فتوصف حياة الشخصيات وعالَمها الاعتيادي بشكلٍ سريع وكاشف، حيث إنّ هذا الوصف لا يجب أن يأخذ أكثر من عشر دقائقَ على الشاشة، وإلا سينفصل المُشاهِد عن المتابعة. وقد يشعر بالملل أو ينصرف تمامًا عن متابعة الفيلم، وفي بعض الأحيان تستغل مَشاهد ما قبل التترات في وصف العالَم الاعتيادي، ثم تبدأ المغامرة سريعًا مع انتهاء التترات؛ وذلك لتسريع إيقاع الفيلم، ومن ثم نستكمل المعلومات الناقصة إنْ وجِدت عن العالَم الاعتيادي للبطل أثناء الأحداث.

1- نداء المغامرة

نجد نداء المغامرة في فيلم"Evan Almighty" عندما ظهر له الله وطلب منه بناء سفينةٍ مثل سفينة نوح، وهنا اعترض هذا الحدث حياةَ البطل التقليدية، ودعاه لمغامرةٍ تأخذه بعيدًا عن عالمه، وبعيدًا عن أهدافه.

وهنا نلاحظ أن نداء المغامرة قد تم زراعته في الحياة الاعتيادية للبطل مِن أول موقف جرس المنبّه الذي يرن في غير موعده، إلى مجموعة المصادَفات التي تُظهِر رقم الآية في الكتاب المقدس، والتي تتحدث عن واقعة بناء سفينة نوح.

إنّ نداء المغامرة جاء مِن خارج العالم الاعتيادي للبطل، وإن كان قد تم زراعة بعض من إشاراته الخفية التي تستدعي انتباه المُشاهِد دون أن يتوقف عندها كثيرًا. وفي فيلم بروس فإنّ الدعوة للمغامرة كانت في ظهور الرب له، وإعطائه تلك القدرات الكونية، وفي فيلم "البريء" جاءت عندما تم استدعاء أحمد أبو الليل إلى الجهادية. وهكذا فإنّ تحديد نقطة النداء إلى المغامرة ليست بالمهمة الصعبة. ففي فيلم finding nemo في ضياع السمكة "نيمو"، وقرار الأب أن يتبعه وينقذه. وفي فيلم "باتر فلاي" في إيهام الزوج أن طفلته قد اختُطِفت من خلال المكالمة التليفونية التي استقبلها، وكذلك مِن خلال ظهور زوج عشيقتِه.

2- رفض نداء للمغامرة

في هذه المرحلة يرفض البطل نداء المغامرة، أو يكون في حالة إنكار وعدم تصديق لهذا النداء. ففي فيلم Evan Almighty كان ذلك في رفضه تنفيذ مهمة الربّ بعد ظهوره له، ثم في تطور الأحداث التي أجبرته على الرضوخ أمام مهمة بناء المركب. أمّا في فيلم "البريء" فقد حاولت الأمّ رفض هذا الاستدعاء الذي أتى لأحمد أبو الليل لتسليم نفسه للجهادية، حاولت ذلك من خلال الذهاب إلى العمدة ومحاولة نقل وجهة نظرها له، والتوسلِ إليه أن يترك أحمد ليعينها على الشغل في الأرض، فأخوه المعتوه لا يصلح لشيء، لكنّ قوانين الجهادية تجبِرها على إرسال ابنها في اليوم التالي. في فيلم بروس أنكر البطل ورفض تصديق أن القدراتِ الكونية نقِلت إليه. رفض تصديق ذلك إلى أن اختبر تلك القدراتِ فوجدها موجودة، وذلك في مشهدِ شق الشوربة في المطعم كما شق موسى البحرَ بعصاه. في فيلم "باتر فلاي" البطل حاول الخروج من الأزمة ورفض الامتثال لِما يطلبه الخاطف المستعار، وحاول الاتصال بالشرطة وإنهاء هذه الحالة الغريبة التي بدت في البداية أنها ابتزاز مادي، إلا أن الزوجة منعته خوفًا على ابنتهما، أو هكذا صوّرت له. في بعض الأفلام إذا كان البطل نفسه الذي يريد المغامرة يأتي الرفض من طرفٍ آخر، طرف له تأثير على البطل، تمامًا كما رأينا في فيلم "المهاجر" لـ يوسف شاهين، فإنّ رفْض الذهاب إلى الرحلة كان مصدره الأب؛ لأن البطل نفسه وافق دون ممانعة.

3- لقاء الراعي أو المساعِد

بعد مرحلة رفض نداء المغامرة، يحتاج البطل لمساعدةٍ أو تدريبٍ ما، أو شحْذ هِمّته. وفي فيلم Evan Almighty نستطيع أن نعتبر الله الذي ظهر للبطل مثّل دور المساعِد بعد إحداث الصدمة الأولى، فهو الذي أرشده وأهداه كتابًا ليعرف منه الطرق القديمة في بناء السفن. كما أنه أمدّه بالأخشاب والأرض اللازمة للعمل، وفي فيلم "البريء" كان الدور الذي لعِبه ممدوح عبد العليم هو دور المرشد الذي يشرح للبطل طبيعةَ المغامرة التي سيقبِل عليها، وشرح له أهمية الجيش، وأنه سيحارب أعداءَ الوطن. أمّا في فيلم "عصابات نيويورك" فإنّ دور الرجل الصيني الذي أرشد البطلَ إلى الطريقة المثلى لقتل الجزّار هو دور المساعِد. وفي فيلم "عسل أسود"(1) كان المساعِد هو سائق الميكروباص الذي ساعد البطل ببعض الإرشادات القليلة وخفيفة الدم.

4- اجتياز عتبة المغامرة

بعد محاصرة الحيوانات للبطل في فيلم Evan Almighty قرر أن يخوض التجربة، وأن يبدأ في بناء السفينة مع أولاده، وتحمّل كل الصعوبات التي واجهته، والآلام التي ألمّت به. وفي فيلم "البريء" كانت الرحلة إلى الجهادية هي اجتياز العتبة إلى المغامرة، بما في هذه الرحلة من مواقفَ مؤثرة، وموسيقى تصويرية توحي بأن هذه البطل يقبِل على مغامرةٍ مجهولة. وفي فيلم بروس كانت التجارب الأولى التي تَحقق منها البطل بامتلاكه لتلك القوَى الكونية، فأخذ بثأره من الأشقياء الذين ضربوه في الماضي، وغيّر سيارته. وفي فيلم "عصابات نيويورك" كان دخول أمستردام إلى منطقة النقاط الخمسة، واندماجه بين العصابات هناك هو مرحلة اجتيازه لعتبة المغامرة الأولى.

5- الاختبارات

في هذه المرحلة يمر البطل باختبارات يتحقق فيها مِن عالَم المغامرة، ويختبر كل منهما الآخر، ويحدد أيضًا مَن معه يعمل لمصلحته، ومَن خصومه الذين يعملون ضده. وفي فيلم Evan Almighty كانت تلك المرحلة في تحققه مِن أن زملاءه في المكتب سيساعدونه وأولاده وعملهم معه في بناء السفينة. أمّا عضو الكونجرس الآخر فبدا هو الخصم المستقبلي الذي يطلب منه أشياءَ تبدو ليست قانونية تمامًا، ويطلب منه الانضمام إلى مجموعات من القوَى داخل المجلس. كما أنه - أي البطل - يتعرض للإحراج بأكثر من موقفٍ أمامه كمشهد وجوده مع الحيوانات في مكتبه، وموقف محاولة إخفاء اللحية عنه، فطوال الوقت هو يمثّل عبئًا نفسيًّا على البطل. كما تَعرّض البطل إلى عدة اختبارات، منها مواجهة أسرتِه بما يفعل، ومحاولة شرح المهمة المكلف بها، إلى مواجهة زملائه في العمل بالتغير السريع في شكله وسلوكه الذي بدا غريبًا. وفي فيلم "عصابات نيويورك" تَعرّف أمستردام على صديقه القديم، تعرف على "بِل" قاتل أبيه ومَن معه، ومحقق الشرطة، وحدد في هذه المرحلة مَن هم أعداؤه وأصدقاؤه، وتَعرض للاختبارات العديدة من قِبل "بِل" الجزار، حتى تبناه، بل وأخذه تحت جناحه، حتى الاختيار القاسي الذي اضطر فيه البطل لحماية "بِل" من القتل وهو الذي قتل أباه، ثم تعقيدات الغيرة على الفتاة منه قبْل أن ينوي قتلَه.

6- الاقتراب أو الاتجاه

في هذه المرحلة صار البطل يعرف طبيعة المغامرة التي هو مقبِلٌ عليها، يعرف مَن أصدقاؤه أو فريقه، ومَن أعداؤه الذين يعترضون طريقه، وعليه في فيلم Evan Almighty استمر البطل في بنائه واضعًا شِبه تخطيط لبناء المركب وتصوّر مبدئي عنها، وبدأ في التنفيذ. وفي فيلم بروس أدرك البطل أن عليه الاستماع لدعوات الناس، فاختار بين الطرق، الطريقة المثلى للإجابة على جميع الداعين. وفي فيلم "عصابات نيويورك" استعد البطل لقتل "بِل" وتَدرّب على ذلك، ورسم الخطة وحدد اليوم، كما قال له الرجل الصيني. وفي فيلم بروس هو قرر استعادة وظيفته من خلال استخدام قدراته الكونية الجديدة، وفي الوقت نفسه أسبغ السعادة على حياته مع محبوبته.

7- الاختبار الأقوى

في فيلم Evan Almighty يعتبَر اعترافه أمام المجلس جميعًا، وأمام شاشات التلفزيون بحقيقة مهمته التي أوكلها الله له، أبعدَ نقطةٍ في عالَمه الجديد، هي نقطة القاع والتي تبعها ترْك أسرتِه له

ليكون وحيدًا، ليس أمامه خيارات إلا المُضِي قدُمًا في بناء السفينة. هذا هو التحدي الأصعب في رحلة البطل، مواجهة أعضاء الكونجرس بأشياءَ لا يمكن تصديقها، واقتحام الحيوانات للقاعة ليفسدوا الأمر تمامًا، ويبدو البطل في أسوأ صورة له، مع تناول الإعلام لصورته، واستياء زملائه، وقرار أسرتِه بالرحيل. هنا بدا البطل بائسًا تمامًا، فقدَ وظيفته وأسرته، فقدَ كل شيء وصار رجلاً مجنونًا ومحل سخريةِ الجميع. إنّ مواجهته لكل هذه التحديات، ومواجهة ضياع حياته بهذا الشكل، لهيَ مساويةٌ لمواجهته للموت، موت معنوي دَمر كل شيء حوله. وفي فيلم "البريء" هو اكتشاف أحمد سبع الليل لوجود صديقه وابن قريته الذي علّمه الكثير ودافع عنه داخل المعتقل، واتهامه بأنه مِن أعداء الوطن ودفاعه عنه. هذه النقطة أيضًا هي أبعد نقطة في قاع مغامراته والتي استمرت حتى موت هذا الصديق. وفي فيلم بروس هي فقده لحبيبته حينما شاهدته في مشهد خيانة، وترْكها له، وعجزه عن استرجاعها على الرغم من قدراته الكونية. وهنا صار البطل ممزقًا تمامًا وبائسًا، فلا هو استطاع أن يصلح حياته ولا حياة الناس. وفي فيلم "عصابات نيويورك" فإنّ هذه اللحظة عندما هُزم البطل أمام خصمه هذا الانهزام المروع، ونُعِت بالخيانة، وصار منبوذًا مقصيًّا يحمل تشوُّها في وجهه يذكّره ويذكّر الناس بانهزامه أمام "بِل" الجزار.

8- الجائزة/ التحقق

بعد كل هذه العذابات لا بدّ للبطل كي يكمل طريقه من الحصول على شيءٍ ما. وفي فيلم Evan Almighty جاءت هذه الجائزة عندما عادت أسرته إليه، وتَحقق مِن وقوفهم بجانبه ومساعدته، حتى مشهد مساعدة الحيوانات له هو مكافأة تعينه على الاستمرار في طريقه. وفي فيلم "عصابات نيويورك" كانت الحبيبة بحنوِّها وعطفها وحبّها البادي في عينيها، ثم حصوله على النصل نفسه الذي كان يقاتل به والده، والذي يمثل له الكثير من الذكريات، كان دعمًا له ومكافأة في الطريق، وفي فيلم بروس حصوله على وظيفة المذيع التي طالما تَمنّاها، كانت كذلك هي المكافأة في هذه المرحلة. أمّا في فيلم "البريء" فحصوله على ترقية.

9- طريق العودة

بعدما حصل البطل على جائزةٍ ما، فإنّ رغبةً في العودة إلى عالَمه الاعتيادي تنتابه، ويبدأ فعلاً في طريق العودة. في فيلم Evan Almighty فإنّ استعادته لعائلته والعمل معهم أيضًا عودةٌ للعالم القديم، كما أنّ زيارة الأصدقاء له مرة أخرى هي عودة بطريقةٍ ما إلى الحياة التي كان يألفها، وهذا يدعونا إلى التأكيد على أن العودة إلى العالَم الاعتيادي لا تعني دائمًا الانتقال المكاني والعودة إلى الديار القديمة أو المدينة القديمة، إنّ العودة هنا قد تكون عودة إلى الناس القدامى، أو إلى طريقة الحياة القديمة. في فيلم "عصابات نيويورك" فإنّ العودة لتكوين العصابة القديمة، وإطلاق الاسم القديم نفسه عليها "الأرانب الميتة" لهوَ عودة للعالم الاعتيادي للبطل. وفي فيلم بروس طلبُه العون من الله، وعودته إلى بيته ليكمل ما كان قد تركه ناقصًا، ومساعدته للناس، والتنازل عن وظيفة المذيع لزميله الذي كان يشغلها قبلاً عندما أفسد له كل شيء وأخذ منه منصبَه بالخديعة.

10- البعث/ الذروة

هذه المرحلة هي ذروة التوتر والصراع، إنها الحرب الأخيرة للبطل. ففي فيلم Evan Almighty التهديد بهدم السفينة، ومواجهته مع خصمه، واكتشافه لتحطم أسوار البحيرة، كل ذلك كان الحربَ الأخيرة، كان تَفَجر الصراع عن مداه. في فيلم "عصابات نيويورك" المواجهة الأخيرة بين أمستردام و"بِل" الجزار حتى تمَكن أمستردام من قتلِه، أو في بروس تأكده أن حبيبته لن تعود، وتَعرّضه للموت عندما صدمته الشاحنة. وفي فيلم "البريء" قدوم سيارةٍ أخرى تحمل مساجين جددًا إلى المعتقل.

11-العودة بالإكسير

في المرحلة الأخيرة من رحلة البطل يعود البطل إلى عالمه القديم بقيمةٍ ما، أو إكسير يصلح به عالمه الاعتيادي، وهو ما يسمّى أيضًا بلحظة التنوير. ففي فيلمEven كان لقاؤه الأخير بالمرشد السماوي، ومعرفة سِر التغيير، وعودة التناغم بين أفراد أسرته هو الإكسير الذي عاد به من رحلته، فأصلح عالمه القديم وجعل يقضي أوقاتًا سعيدة مع أسرته. وفي فيلم بروس عودة الحبيبة للبطل، وعودته ليمارس وظيفته الأولى، وجلْب البسمة بروحه المرحة على وجوه الناس. وفي فيلم "عصابات نيويورك" دفن البطل سِكّينه مع مَن ماتوا؛ في إشارةٍ إلى أن الصراع انتهى، وزمن العصابات قد ولّى، وعلى الحياة المدنية أن تبني المدينة مِن جديد جيلاً بعد جيل.

أمثلة على نظرية السفينة الدوارة:

تطبيق النظرية على فيلم Gangs of New York :

عناصر الفصل الأول:

1 -Setup- الحالة

يبدأ الفيلم بالحديث عن فترة الحرب الأهلية في أمريكا وبالأخص في نيويورك عام 1846 بين المواطنين المولودين بأمريكا والذين يعتبرون أنفسهم سكانها الأصليين بقيادة (بيل الجزار) وبين المهاجرين الإيرلنديين في نيويورك بقيادة (القس فالون) الذي يريد حماية عشيرته واتباع نهج (إبراهام لينكولن) لنشر المساواة وتحرير العبيد، ويستعرض الفيلم الخلافات والتمزق بين الأحزاب السياسية والعصابات المنتشرة. يُحضر القس فالون ابنه معه ليشاهد القتال ويتابعه في رعب.

2-Hook- عامل حافز

تنتهي الحرب بمقتل (القس فالون) أمام عيني ابنه على يد (بيل الجزار) ليصبح هذا المشهد هو الحدث الفارق في شخصية البطل وتنشأ رغبة الابن في الانتقام من قاتل أبيه.

3- Serious Problem- مشكلة كبيرة

بعد خروج البطل (أمستردام) من الإصلاحية، يبدأ في التخطيط للانتقام ويجمع المعلومات حول شخصية خصمه، ويعود إلى منطقة (فايف بوينتس) منطقته ومحل إقامته القديم في طفولته. يعود لمنزله القديم ليبحث عن السكين الخاص بأبيه الملطخة بدمه والتي دفنها ليحتفظ بها وتذكره للأخذ بثأره. يعترضه اثنان من شباب العصابات أثناء بحثه عن السكين وينشأ بينهم عراك ليكون ذلك أول مشكلة تقابله.

4-Main Characters- عرض الشخصيات الرئيسية

يبدأ الفيلم بعد ذلك في عرض الشخصيات الرئيسية، ليعرف البطل (أمستردام) أن الشاب الذي تعارك معه هو صديق طفولته، والذي يعرفه بدوره على حبيبته (جيني) اللصة المحترفة وإحدى رعايا (بيل الجزار). يستعرض الفيلم أيضًا باقي عصابات نيويورك وأفرادها ومنهم أعوان والده القدامى، بالإضافة إلى عضو الحزب (وليام بوس تويد)، وأيضًا صديق والده القديم (هابي جاك) الذي أصبح من أعضاء الشرطة المنتفعين، وصديق والده (والتر ذا مونك) الذي يراقب تحركاته.

5-Villain- عرض شخصية الخصم

يقوم صديق طفولته (جوني سيروكو) بتقديمه إلى عصابة (بيل الجزار) ونتعرف هنا على شخصية الخصم والتي نجد أنها شخصية عميقة ذات أبعاد مختلفة، فيظهر لـ(بيل الجزار) جانب سيئ كقاتل دموي عنيف لا يرحم، لا يرضى بالمساواة ويحتقر المهاجرين والزنوج، ديكتاتور يقتل بلا رحمة كل من يعارضه، ويظهر جانبه الطيب في حبه وإخلاصه لوطنه واستعداده للموت من أجله وإيمانه بمبدئه وعقيدته، وعطفه على الفقراء وتوزيع اللحم عليهم، ورعايته لجيني وتربيته لها وهي طفلة، وعطف على ابن القس فالون وعدم أذيته وإرساله لدار أيتام ليتلقى التعليم.

6- (1) Turning point- انتصار أو نشوة صغيرة للبطل ثم توتر جديد

ينضم للعمل مع عصابة الجزار ويتقرب منه ويحصل على ثقته، ثم معرفته باحتفالهم بيوم مقتل والده كل عام وانتهاء عهد عصابته dead rabbits واكتشافه لانضمام أصدقاء أبيه القدامى لصف بيل الجزار.

عناصر الفصل الثاني:

1-Complications- كثير من التعقيدات المتتالية

يتعمق البطل في علاقته بالخصم، ويقوم (الجزار) بتعليمه رمي السكاكين وتقطيع اللحم، وينشأ شجار بين (أمستردام) وبين مساعد (الجزار) ولكن إعجاب (الجزار) يتزايد نحو (أمستردام). وفي نفس الوقت يتقرب من الفتاة (جيني) ويزيد ارتباطه بها بدون معرفته بعلاقتها بالجزار وكونها إحدى نسائه. في هذه الأثناء توقف الشرطة مراهنات حلبات القتال التي يديرها الجزار، ولكن (أمستردام) يفكر في حل ويعجب به (بيل الجزار)، كما يقوم أمستردام بحمايته من محاولة اغتيال ويقتل قاتله الإيرلندي (من نفس عشيرته).

2- Small Hope- انتصار أو أمل صغير

يتواصل معه (والتر ذا مونك) ويخبره بأنه يدعمه في انتقامه، ويصبح (أمستردام) موضع ثقة (بيل الجزار) ويعتبره كابن له ولا يمانع من علاقته بحبيبته (جيني)، ويتحدث معه عن إعجابه واحترامه لشخصية (القس فالون) وقتله له كآخر الرجال المحترمين لاختلاف عقائدهم، ويحاول (أمستردام) استغلال هذه الثقة لتحقيق انتقامه.

3-Dark Moment- مرحلة مظلمة بلا مخرج

يعرف صديقه (جوني) بأمر علاقته بالفتاة (جيني)، فيشعر بالغيرة ويكشف للجزار حقيقة (أمستردام)، بعدها يشرب (بيل الجزار) نخبًا على شرف قتل (القس فالون) ثم يقوم (أمستردام) برمي الخنجر على الجزار أثناء احتفاله بذكرى الحرب ويخطئ في الإصابة، يقوم بعدها الجزار بإصابة (أمستردام) بخنجره ويكشف هويته أمام الناس ويقيده على الطاولة ويحرق وجهه بعد انكشاف أمره ليلحق العار به لجبنه من المواجهة وخداعه له.

4-(2) Turn point- تحول الأحداث لصالح البطل

علاج جيني ورعايتها له وحضور صديق والده (الراهب والتر) للاطمئنان عليه وإعطائه شفرة حلاقة أبيه التي عليها دمه ليعرف أنه كان يحتفظ له بها ومن ثم يرفع شعار (الأرانب الميتة) مرة أخرى ليجمع جيش الأيرلنديين معًا في مواجهة الوطنيين ويعود لإيمانه ويتمسك بعقيدته ويكون للأيرلنديين مقعد في الانتخابات ويختارهم الناس بقوة بينما تضعف شوكة الوطنيين.

عناصر الفصل الثالث:

1-Final Obstacle- لحظة مظلمة أخرى

يقتل الجزار الراهب والتر ويخسر الأيرلنديون مقعدهم في الانتخابات.

2-Climax- الذروة والوصول للهدف

إعلان التحدي الأخير بين البطل والجزار وانتهاء المواجهة على يد قوات الشرطة بإصابة (بيل الجزار) وتمكن (أمستردام) منه ومواجهته وقتله انتقامًا لأبيه ويحقق هدفه.

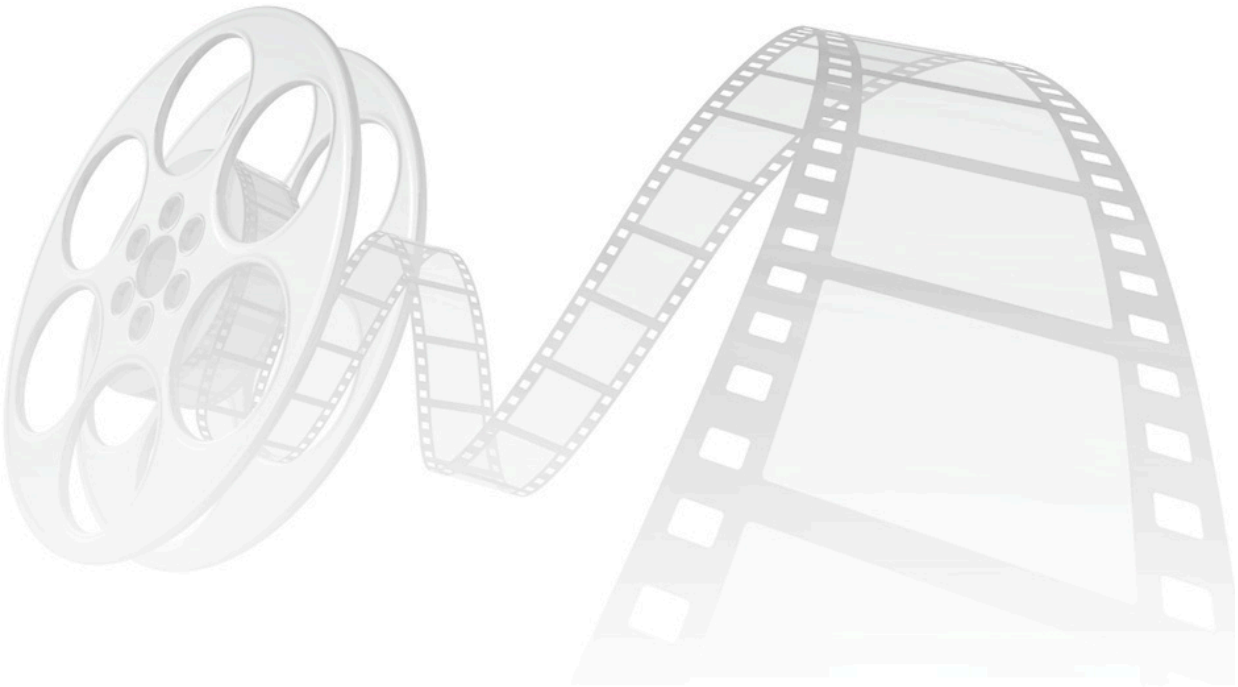
3-Resolution- الحل والتوضيح

إدراكه أن الحرب قضت على الجميع، الأصدقاء والأعداء وقضاء الحكومة على الرعاع الفقراء لصالح الأغنياء وشعوره بأن كل الناس سواسية، وظهور مراحل تطور وبناء مدينة نيويورك وصولًا للعصر الحديث وبناء برج التجارة العالمي، وتوضيح أن الحضارة الأمريكية مبنية على جثث الفقراء المتناحرين.

1() فيلم مصري بطولة أحمد حلمي.

تمرين:

طبق أي من النظريات السابقة على فيلمين
من أفلامك المفضلة.



الفصل الخامس

تيمات الدراما

ستة وثلاثون تيمة درامية دائمًا

طالما كنت أسمع في الندوات الأدبية أو الندوات السينمائية أن هناك 36 تيمة درامية لكل القصص الموجودة في العالم، لكن لم يذكر أحد في هذه الندوات ما هذه التيمات الدرامية، ولا لماذا هي بهذا العدد فقط. بالإضافة إلى أن كثيرين وقعوا في الخلط ما بين عدد التيمات الدرامية، وعدد الأفكار، فكثيرًا ما كان يقول الناس إنّ الأفكار 36 فكرة فقط. ولحل هذا الالتباس عزمت على العودة إلى أصل الموضوع وأصل الكتاب الذي ألّفه "جورج بولتي" مستندًا على بعض الأبحاث القديمة في كتابه "36 تيمة درامية". ولكن كان الكتاب مكتوبًا بلغةٍ صعبة، وكان الكاتب يستشهد دائمًا بالدراما الإغريقية؛ ربما لأنه كتاب كُتِب سنة 1924م. مما يعني أنه ظهر بعد سنوات محدودة من ظهور السينما، ولذلك لم يكن فيه أية أمثلة خاصة بالأفلام، ولكن ذكر فقط بعض الروايات القديمة والمسرحيات الإغريقية، مما جعل كثيرًا من الباحثين يجدون صعوبة في متابعة هذا الكتاب الصعب، وحتى الذين حاولوا أن يترجموا بعضًا منه بشكل ملخص كانت محاولتهم مختصرة بشكلٍ كبير. كما أن الترجماتِ التي رأيتها للكتاب الأصلي لجورج بولتي كانت في الحقيقة ترجماتٍ ركيكة للغاية، حريصةً على تقديم النص الأصلي أكثر من حرصها على توصيل المعنى للمتلقي، وعلى هذا الأساس حاولت أنا شخصيًّا ترجمة الكتاب، لكني فشلت في ذلك لعدة سنوات، حتى أتت لي الفرصة والوقت المناسب والإرادة الحقيقية لفعل ذلك وشرحِه بشكل يقرب المعنى للقارئ العربي. ولذلك صممتُ على أن أضع شروحًا كثيرة، وأسئلة شارحة، وأمثلة من السينما العالمية والسينما العربية.

وربما كان هذا الفصل هو أكثر الفصول التي حققت لي سعادة بإتمامِه؛ لأنه صار مِن وِجهة نظري مكتملاً عن كل الأشكال السابقة والتي حاولتُ إدراج هذه التيمات في محاضراتي، ولعلني في القادم من الأيام سأخصص له كتابًا منفصلاً، شارحًا التيمات التي ظهرت في كتاب جورج بولتي مع التيمات الجديدة التي استحدثها العالم بعد ظهور التكنولوجيا والفضاء والأطباق الطائرة وما إلى ذلك. فإلى هذا الحين دعونا نقرأ هنا عن التيمات الدرامية الأصلية لجورج بولتي.

1- تيمة التوسل والابتهال:

تحتاج هذه التيمة إلى ثلاثة عناصر: المتوسِّل، والقُوَى المتوسَّل إليها، ومصدر الخطر.

وببساطة شخص مجني عليه، أو خائف من خطرٍ ما يلجأ إلى شخصٍ قوي يتوسل إليه أن يحميه من هذا الخطر. وفي هذه الحالة لدينا احتمالات عدة، إمّا أن يساعد الشخص القوي المجني عليه ويحميه، وإمّا أن يحاول استغلاله ومساومته من أجل الحماية، وإمّا أن يكون هو مصدر الخطر الخفي أو يكون متواطئًا مع مصدر الخطر. وبذلك يكون المجني عليه قد وقع في فخٍّ كبير. والاحتمال الأخير كثيرًا ما نراه في الدراما، كأن يلجأ الشخص الضحية إلى زعيم العصابة دون أن يدري بحقيقة شخصيته، يطلب منه أن يحميه من العصابة نفسها. ولكن في البداية يجب وضع الشخصية في موقف سيئ جدًّا أو حالة صعبة تستدعي المساعَدة الخارجية.

ومن الأشكال التي نرى فيها هذه التيمة الأشكال التالية:

1. توسل هاربين لإحدى القوى من أجل مساعدتهم ضد أعدائهم. وقد يكون الهاربون لم يفعلوا شيئًا أو متورطين في فعلٍ ما.

2. التوسل من أجل المساعدة لممارسة طقس ديني ممنوع، فقد تكون هناك عائلة مقسمة في معتقداتها الدينية، وتكون هناك طقوس ممنوعة، لكنّ شخصًا يتوسل لشخصيةٍ أقوى أن يمارس طقسه الديني، وغالبًا ما يكون الشخص الأقوى لا يسمح بهذا الطقس لسببٍ ما.

3. توسل مِن أجل لاجئ محكوم عليه بالموت.

4. أفراد سفينةٍ غارقة يبحثون عمن يستضيفهم.

5. منبوذون يطلبون الرحمة من أهلهم الذين وصَموهم بخطيئةٍ ما.

6. التكفير والبحث عن المغفرة أو الشفاء والخلاص.

أمثلة على هذه التيمة:

في الإلياذة، تم استخدام التضرع عندما طلب الملك بريام من أخيل إعادة جثة ابنِه ليُدفن بشكلٍ صحيح. وقد ظهر ذلك في فيلم troy إنتاج 2004م. وفي مثالٍ آخر نجد أهل البلدة المنسحقين تحت

ظلم العصابات المسلحة وتوسلهم للعظماء السبعة لينقذوهم. وكذلك كما قدمتها السينما اليابانية في الساموراي السبعة، وكذلك المثال الأشهر السينما الأميركية في فيلم (العظماء السبعة) بنسختيه 1960م. إخراج جون ستورجيس وبطولة يول براينر، ونسخة 2016م. إخراج أنطوان فوكوا وبطولة دينزل واشنطون.

وفى السينما العربية قدمها المخرج سمير سيف عبر فيلمِه "شمس الزناتي" بطولة عادل إمام عام 1991م.

2- تيمة الخلاص:

وهذه التيمة أيضًا تحتاج إلى ثلاثة عناصر: شخص سيئ الحظ، وخطر مهدد، ومنقِذ. وفي هذه التيمة يتم إنقاذ الضحية، كما في التيمة السابقة، لكن بدون توسل؛ هنا المنقِذ يتطوع للنجدة، وقد لا يستطيع المنقذ في البداية إنقاذ الضحية، بل يورطها أكثر، ومن ثم يَعتبِر قضية فشله في فعل ذلك هدفًا شخصيًّا له لإعادة المحاولة مراتٍ ومراتٍ. وللخطر أيضًا أشكال عديدة. يمكن أن يكون شخصًا، أو مكانًا، أو حيوانًا، أو مؤسسة (القانون) أو قوة طبيعية (إعصار). وفي الأغلب كي تستخدم هذه التيمة عليك الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال القصة:

- هل مصدر المتاعب شخص، أم مكان، أم حيوان، أم مؤسسة، أم قوة طبيعية؟
- هل ستبدأ المشكلة صغيرة وتتفاقم بمرور الوقت؟
- ما مدى خطورة التهديد في هذه المرحلة؟ هل هو فقط يلعب مع الضحية؟
- هل يشعر الضحية بأنه قادر على إنقاذ نفسه؟ كيف يمكنك إظهار هذا؟
- هل كان يحاول إنقاذ شخص آخر وورط نفسه في المشكلات؟
- ما هي الأحداث التي أدخلته في هذا المأزق؟
- هل سيرحب بمساعدة المنقِذ؟
- ما مدى سرعة إنقاذ الضحية؟
- هل سيتمكن المنقذ من إنقاذ الضحية؟
- هل يعرف المنقذ هذا النوع من الخطر؟ هل خاض معارك مماثلة من قبل؟ أم أن ذلك خارج خبراته؟
- هل سينقذ المنقذ الضحية؟ إذا لم يستطع.. فلماذا؟ ما الخطأ الذي حدث؟

• كيف يتم إيقاف التهديد؟

• إذا لم يتم إنقاذ الضحية، فكيف يؤثر ذلك على المنقذ؟

• كيف ترتبط النهاية بالموضوع؟

اعتمادًا على نوع التهديد المختار، يمكن نسج العديد من الأفكار المختلفة باستخدام وضع الإنقاذ. على سبيل المثال، إذا كان التهديد هو إعصار، فيمكن في البداية زرع فكرة عن احترام الطبيعة، وتقدير الحياة، والحرص على الممتلكات. إذا كان المهدِّد هو القانون، فيمكن في البداية زرع فكرة النظام القانوني والثغرات فيه، والظلم الناتج عن هذه الثغرات وهكذا.

نجد أشكالاً متعددة لهذه التيمة منها:

1. ظهور منقذ للمتهَم.

2. خلْع الأب عن العرش عن طريق أولاده.

3. الإنقاذ عن طريق صديق أو غرباء متطوعين.

أمثلة على هذه التيمة:

في فيلم The Terminator 1984 إخراج جيمس كاميرون، حينما تسيطر الآلات على الأرض في المستقبل تقرر إرسال قاتلٍ إلى الماضي لقتل أمّ زعيم المقاومة قبل ولادته، فيهرع خلفه إلى الماضي (1984م) جندي من المستقبل لحماية هذه المرأة.

في السينما العربية نجد "شريف عرفة" يقدم (النوم في العسل 1996م) بطولة عادل إمام الذي يجسد دور رئيس مباحث القاهرة الذي يكتشف وباءً يسبب العجز الجنسي للرجال، بمن فيهم هو نفسه، وتحاول الحكومة إخفاء ذلك خوفًا من مجابهة المشكلة، ويرفض مجلس الشعب ووزارة الصحة التحقيق في الوباء، فيأخذ البطل على عاتقه مهمة كشف الحقيقة ونجدة كل سكان العاصمة الموبوءة.

3- تيمة الانتقام لجريمة:

نحتاج في هذه التيمة إلى منتقِم، ومجرم، وجريمة أو خطأ ما. لطالما اعتُبر الانتقام من الجريمة عملاً نبيلاً، مهما كان غير قانوني. المنتقِم الذي يشعر بالتعاطف مع الضحية أو بواجبه يسعى إلى معاقبة المجرم.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة:

• ما الذي يربط المنتقِم والضحية معًا؟

• ما الذي يربط المجرم والضحية معًا؟

• هل يؤثر الفعل الإجرامي على المجتمع أو النظام القانوني بطريقةٍ ما؟ كيف استطاع المجرم أن يفلت من العقاب؟

• ما الذي يمنع المنتقم من الاستسلام؟

• هل يعتقد المجرم أنه كان على حق في فعل ما فعله؟ هل آذته الضحية بطريقةٍ أو بأخرى؟

• ما الذي دفع المجرم لارتكاب الجريمة؟ هل هو خلاف، إهانة، سوء فهم، رغبة في السلطة، أم المال، أم الهيبة، أم الدفاع عن النفس؟

هل يعتبر المجرم نفسَه ضحية؟

فكّرْ أيضًا في المنتقم، فهو شخص لديه علاقات وثيقة مع الضحية أو عائلة الضحية. لديه إحساس قوي بالواجب تجاهه، ولمحة من المنقذ بداخله. إنه يرى نفسه على أنه الشخص الوحيد الذي يقيم العدالة، وبخاصة إذا لم يكن لدى السلطات أدلة كافية لملاحقة المجرم.

إنه قاضٍ وشهود من وجهة نظره، ولا يستطيع أحد إقناعه بخلاف ذلك؛ أنه لا يهتم إذا خالف القانون؛ لأن القانون خيّب ظنه.

ومن الأشكال الموجودة في هذه التيمة:

1. الانتقام للأب المقتول أو الجَد مثلما في حالات الثأر.

2. الانتقام لابن قتل أو وريث للعرش.

3. الانتقام لابن أو ابنة أُسيئت سُمعتها.

4. الانتقام لزوجةٍ موصومة أو محاولة وصمِها بالعار.

5. الانتقام لمقتل عشيقة.

6. الانتقام لمقتل صديق أو إيذائه.

7. الانتقام لاغتصاب الأخت.

8. الانتقام لمحاولة الإضرار أو الفساد.

9. انتقام مَن جرى نهبه في غيابه.

10. الانتقام من محاولة قتل.

11. الانتقام من اتهامٍ زائف.

12. الانتقام لفض بكارة فتاة.

13. الانتقام لسرقة ملكية أحدهم.

14. الانتقام من الجنس كله لخداع واحد منه، وكثيرًا ما نرى هذه التيمة في بعض أفلام القتل المتسلسل، كأن يقتل رجل النساءَ من أجل خيانةٍ تَعرض لها.

وهذه بعض الأمثلة، ولكن تيمة الانتقام يمكن استخدامها في أفكار جيدة بجرائمَ متعددة ومتجددة بتجدد الزمن.

أمثلة على هذه التيمة:

في فيلم pay back إنتاج 1999م. إخراج برين هيل لاند وتيري هايس. يسعى (ميل جيبسون) طوال الأحداث للانتقام من أفراد عصابته القديمة لاسترداد نصيبه من عملية سرقة سابقة ومعاقبتهم على خيانتهم له خلالها.

فيلم V for Vendetta يسعى البطل للانتقام ممن عذبوه في السجن، ويستخدم تقنيات في القتل، ويلبس قناعًا مميزًا رمز الثورة فيما بعد.

وفي السينما المصرية قدم "سمير سيف" فيلم (دائرة الانتقام) عام 1976م. بطولة نور الشريف.

4- تيمة الانتقام من أشقاء أو من أفراد الأسرة:

وهذه التيمة منفصلة عن سابقتها؛ لأنها تحوي صراعًا مختلفًا، في هذه الحالة يكون المنتقم والمجرم والمنتقَم له ينتمون جميعًا إلى عائلةٍ واحدة، ويؤدي هذا الصراع إلى صراع داخلي داخل المنتقِم، ما بين انتقامه وقرابته للشخص المذنِب. وهذه التيمة شبيهة بسابقتها، ولذلك عليك أن تسأل نفسك الأسئلة السابقة إضافةً إلى وجه القرابة بين كل الأطراف.

1. الانتقام من الأمّ لموت الأب.

2. انتقام زوج الأمّ من الأب.

3. انتقام لموت الأب على يد زوج الأمّ.

وهذه أيضًا بعض الأمثلة، لكن هذه التيمة قد توضع في العديد من الأفكار.

أمثلة على هذه التيمة:

أسطورة أوزوريس وست الفرعونية هي أوضح مثال لهذه الحبكة، كذلك مسرحية "هاملت" لشكسبير، وفيلم الرسوم المتحركة الأشهر "The Lion King" إنتاج ديزني عام 1996م. حينما يقتل العم الملكُ الأب ويهرب وليّ العهد الصغير، ليعود بعدها كي ينتقم من عمّه ويسترد ملكَه.

كما أن السينما المصرية قدمت هذه التيمة مع "عاطف سالم" في فيلمه (جعلوني مجرمًا) إنتاج 1954م. بطولة فريد شوقي.

5- تيمة التعقب والمطارَدة:

وتحتاج هذه التيمة إلى هارب، ومتعقب، وجريمة أو ذنب وعقاب. والهارب هنا لديه ما يخسره لو لم يهرب، قد تكون حريته، أمواله، أو أي شيء يمثل له قيمة. وهو في الوقت نفسه شخصٌ واسع الحيلة، ولديه ثقة بالنفس تجعل المُشاهِد يعتقد أنه سينجح. إنه يُعرف أن القانون لا يمكن أن يساعده، وأن القنوات التقليدية لن تفيده، وعلى ذلك عليه أن يبتدع طُرقه الخاصة في الهروب والتخفي كي تستخدم هذه التيمة.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي:

- هل هناك أي شخص إلى جانب الهارب؟
- ما نوع العقوبة التي سيتعرض لها إذا تم القبض عليه؟
- هل سيطلب المساعدة من شخصٍ ما؟
- كم مرةً سنقترب من أسْر الهارب؟
- هل الهارب مذنب؟ هل سيفلت من العقاب بالموت أو بالتخلي عن شيءٍ ثمين؟
- إذا كان الهارب غير مذنب، فهل ثبت أن القوة العقابية مخطئة ومكشوفة؟
- ما مدى تغير الهارب؟ هل سيتمكن من العودة إلى حياته السابقة؟
- هل يموت الهارب في النهاية؟ هل ستتحقق العدالة؟

ومن الأشكال التي تنتمي لهذه التيمة:

1. تعقب هاربٍ من العدالة لمخالفةٍ سياسية.
2. التعقب لغلطةٍ غرامية.

3. تعقب رجلٍ مجنون يصارع ضد طبيب الأمراض العقلية

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم "صمت الحملان" عام 1991م. إخراج جوناثان ديم، الضابط كلاريس جودي فوستر تلاحق القاتل السفاح.

وفي السينما المصرية فيلم "عاطف الطيب"، (الهروب) إنتاج 1988م. وهنا تتداخل حبكة الهروب مع حبكة الانتقام خلال السيناريو الذي كتبه مصطفى محرم، والفيلم من بطولة أحمد زكي.

6- تيمة الحدث الكبير أو الكارثة:

وهذه التيمة تتعرض إلى حدثٍ كبير يصيب مجموعة من الناس، أو البشرية كلها، أو حتى يصيب أسرةً واحدة، أو فريق عمل، أو فريقًا رياضيًّا. ومن الأمثلة على هذا الحدث الكبير:

1- تدمير أرض الآباء.

2- خطر يهدد الإنسانية كلها.

3- كارثة طبيعية.

4- انقلاب العرش.

5- المعاناة من عقوبة ظالمة.

6- المعاناة من اعتداء وحشي.

7- فقْد الأطفال من الأسرة.

8- هزيمة الجيش.

أمثلة على هذه التيمة:

في عام 2000م. قدم المخرج روبرت زيمكيز فيلم "Cast Away" بطولة توم هانكس، وتدور أحداث الفيلم حول موظف في شركة فيدكس له حياة منتظمة، ثم فجأة تقع طائرته في المحيط، ولكنه ينجو بأعجوبة ليجد نفسه على جزيرةٍ غير مأهولة، فيحاول التعايش مع هذا الأمر حتى يفكر ذات يوم في صنع مركب تقِلّه عبر المحيط ليعود إلى وطنه ثانية.

وفي السينما المصرية يقدم "أحمد يحيى" عام 1986م. فيلم (كراكون في الشارع) بطولة عادل إمام ويسرا، والذي يحكي عن مهندس وأسرته يواجهون أزمة هدم منزلهم ومحاولاتهم للحياة بعدها.

7- تيمة الوقوع ضحية للقسوة أو سوء الحظ:

ومن الأشكال الموجودة في هذه التيمة

1- البريء الذي يقع ضحية مؤامرة.

2- البريء الذي يفسد الذين يجب أن يحموه.

أمثلة على هذه التيمة:

نجد هذه التيمة مستخدَمة كثيرًا في أفلام نجيب الريحاني عن سوء الحظ، وذلك في السينما المصرية، وفي المسلسل المصري (برج الحظ) بطولة "محمد عوض"، والذي اشتهر بشخصية "شرارة" لعدة سنوات بعد عرض هذا المسلسل.

8- تيمة الثورة:

تشمل هذه التيمة الثورةَ على طاغية، أو الانقلابَ على الحاكم واسترداد العرش. في البداية يمارس الطاغية سلطتَه، وبالتالي يعطي سببًا للثورة. بينما الثائر، أو الثوار لا يمكنهم تحمل المزيد من الإساءات.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي:

- كيف يمارس الطاغية سلطتَه؟
- كم عدد الأشخاص الذين يتعرضون لسوء المعاملة أو الظلم من قِبل الطاغية؟
- هل الثائر لديه أصدقاء؟
- ما هي الموارد التي يمتلكها الثائر، إنْ وجِدت؟
- هل هناك شخص آخر في السلطة يمكنه أن يكسب شيئًا إذا اندلعت ثورة ضد الطاغية؟
- ما هي إمكانيات الطاغية؟ وما مصدر قوتِه؟
- كم عدد العقبات التي سيواجهها الثائر؟
- هل لدى الطاغية أي فكرةٍ عن الثورة؟ هل يأخذ الأمر على محمل الجِد؟
- هل سيحاول الطاغية إيقاف الثورة؟

• هل سيتعارض شيءٌ ما مع خطط الثوار، مما يزيد من التوتر؟

• هل هناك خائن لأحد الطرفين أو لكليهما؟

• مَن يفوز؟

• هل سينجو الطاغية؟ هل هناك طاغيةٌ آخر ينتظر ليحل محله؟

• هل سيصبح الثائر هو الطاغية القادم؟

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم The Matrix إنتاج 1999م. من تأليف وإخراج الأخوين (أندي ولاري تتشاوسي)، وبطولة كيانو ريفز. يحكي الفيلم عن عالَم افتراضي تم صنعه من قِبل آلات حاسوبية ذكية لأجل إخضاع الإنسان، واستخدام البشر كبطاريَّات (مولّدات طاقة) لصالحها. ومحاولات المتمردين على المصفوفة القضاء على سيطرَة الآلات.

قدمت السينما المصرية العشرات من أفلام الثورات والتمرد؛ نظرًا للتاريخ المصري الطويل من البطولات ضد الاحتلال الأجنبي، ولنأخذ نموذجًا واحدًا من هذه الأفلام العديدة ونستعرض فيلم "في بيتنا رجل" إخراج هنري بركات، وإنتاج عام 1961م، بطولة عمر الشريف. ويحكي عن نضال مجموعة من الثوار المصريين ضد الاحتلال الإنجليزي، وتضامنِ كل فئات الشعب المختلفة معهم، بما فيهم النماذج الفاسدة، عبْر أسرة الموظف البسيط.. والذين يكافحون جميعًا من أجل التستر على البطل الهارب من البوليس السياسي.

9- تيمة مشروع أو مغامرة جريئة:

هذا النوع من الأعمال الجريئة؛ حيث يسعى البطل إلى تحقيق هدفٍ صعب المنال، أو يكاد يكون مستحيلاً، لكنه متعلق به كما لو أن حياته كلها تعتمد عليه، وهنا يجب أيضًا تقديم خصم يكافئ البطل؛ فالخصم هو الشخص الذي يشعر بالغيرة أو الحسد من البطل، ولن يتوقف عن فعل أي شيء لمنع البطل من الوصول إلى هدفه.

ومن الأشكال الموجودة في هذه التيمة

1- الاستعداد للحرب.

2- المغامرة لاكتشاف عالمٍ جديد.

3- المغامرة من أجل الحصول على الحبيبة.

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم "National Treasure" حول المستكشِف بن (نيكولاس كيدج) ومحاولة استكشاف كنز ضخم في إحدى السفن.

فيلم "جزيرة الشيطان" حول جلال (عادل إمام) الغواص الذي يتعاون مع فاطمة (يسرا) لإيجاد كنز مفقود في أعماق البحر.

01- تيمة الاختطاف:

هذه التيمة تعتمد على وجود شخصٍ غالٍ على مَن حوله يتم اختطافه من أجل تحقيق مصلحةٍ ما، وهذه التيمة لها أشكال عديدة، ومن الأشكال الموجودة في هذه التيمة:

1- اختطاف المرأة الرافضة لفعلٍ ما.

2- اختطاف الأبناء أو الأقارب.

3- الرهائن.

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم "Taken" حول الأب (ليام نيسون) الذي يحاول استعاده ابنتِه من أيدي بعض الخاطفين. وأيضًا الفيلم الأمريكي "كابتن فيليبس" إخراج جرين جراس وبطولة توم هانكس وتم إنتاجه عام 2013م.

أمّا في السينما المصرية فقد استخدِمت هذه التيمة في العديد من الأفلام، منها فيلم "الرهينة" حول مصطفى (أحمد عز) الذي يحاول جاهدًا إنقاذ عالِمٍ مصري تم اختطافه في أوكرانيا. كما رأينا هذه التيمة في الفيلم المصري "آخر الرجال المحترمينً" بطولة نور الشريف وبوسي، ومِن إخراج سمير سيف، وذلك في عام 1984م. عندما تم اختطاف طفلة مشتركة في رحلة مدرسية، ثم رحلة البحث عنها.

11- تيمة اللغز ومحقق وجريمة

هذه التيمة محببة لدى المُشاهِد لأن فيها كثيرًا من الغموض والبحث والتشويق، ولقد اعتمدت السينما العالمية على هذه التيمة في الكثير من أفلامها الشهيرة.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها مِن خلال القصة، هي:

- ما طبيعة اللغز؟ هل هو جريمة حدثت أم شيءٌ آخر؟

- هل يبحث البطل عن أدلةٍ معيّنة تعينه على حل اللغز؟
- هل هناك أشخاص يراقبون البطل أثناء بحثه، وبالتالي يغيّرون من خططهم ومن زيادة تعقيد اللغز؟
- هل اللغز مرتبط بفك تعويذة معيّنة؟ أو لإيجاد مَخرجٍ من متاهة؟
- هل اللغز هو محاولة إثبات تورط شخص ذي سلطةٍ في جريمةٍ ما؟
- هل هناك أكثر من لغزٍ واحد؟

أمثلة على هذه التيمة:

من أشهر الأفلام التي استخدَمت هذه التيمة، فيلم "سيفين" Se7en ، بطولة براد بت و مورجان فرجيمان، ومن إخراج ديفيد فيشر، وإنتاج عام 1995م. وفيلم gone girl من بطولة روزاموند بايك وبن أفليك، حينما تختفي الزوجة فجأة ونتابع محاولات الزوج، وكذلك الشرطة، في البحث عنها وكشْف لغز اختفائها.

كما قدمت المخرجة ساندرا نشأت في السينما المصرية في العام 2005م. فيلمها "ملاكي إسكندرية" بطولة أحمد عز، ويحكي عن جريمة قتل رجل أعمال، وتتهَم زوجته بقتله، فتقوم بتوكيل محام كبير للدفاع عنها، وبعد أن يتخلى عنها تلجأ لمحام شاب يعمل في مكتبه، ويبدأ المحامي الشاب في البحث عن القاتل الحقيقي. وفيلم "أدرينالين" 2009م. وهو فيلم تحقيقات مصري به غموض وجريمة، وتدور أحداثه حول جريمة قتل غامضة، يحاول ضابط برفقة مساعده حل لغزها من خلال سلسلة من التحقيقات، وسرعان ما تتطور الأحداث، حيث يتمكن الطبيب الشرعي من الوصول لبعض الحقائق المهمة. والفيلم من إخراج: محمود كامل، بطولة: خالد الصاوي، غادة عبد الرازق.

21- تيمة الأطراف المتنازعة والمحامي:

هذه التيمة تعتمد على وجود أطراف متنازعة، أو وجودِ حَكَم بينها، أو وجود محامٍ في البداية لا يكون متأكدًا مَن منهم المذنب، وقد يكون دور المحامي مختلفًا عن المحامي التقليدي. ومِن أشهر الأفلام العالمية التي تستخدِم هذه التيمة فيلم "الحي الصيني"، بطولة جاك نيكلسون، وإخراج رومان بولانسكي، والذي ظهر في عام 1974م. وفي فيلم "أين عقلي" المأخوذ عن رواية "حالة الدكتور حسن" لإحسان عبد القدوس، كان الشخص طبيبًا نفسيًّا غير متأكد هل الدكتور حسن هو المريض أم زوجته. ولذلك اتّخذ شكلًا من أشكال التحري والتحقيق حتى يتأكد من الحالة المرضية التي عرضت عليه، والفيلم مِن سيناريو وحوار رأفت الميهي، وإخراج عاطف سالم.

13- تيمة العداوة بين ذوي القربى

هناك نوعان من عداوة الأقارب: العداء المتبادَل، وغير المتبادَل، أي إنّ طرفًا واحدًا هو الذي يَكره فقط.

في العداء المتبادَل، يَكره كلا الطرفين بعضهما البعض، قد يتنافسان مع بعضهما البعض من أجل الحب، أو القوة، أو المكانة، أو أي نوع من الموارد يأتي من كونهم جزءًا من عائلة كالميراث مثلاً. المهم أنه يجب أن يكون شيئًا قويًّا بما يكفي لتبرير كسر روابط الدم.

أمّا في العداء غير المتبادَل، فيكره أحد الطرفين الآخر الذي يصبح في هذه الحالة عدوًّا، ربما سيرث أحد الأبناء ثروة كبيرة من الأب، تاركًا الابن الآخر بلا شيء. ربما التنافس على الزواج من ابنة العم، أو الحبيبة نفسها.

وكذلك يمكن أن تكون العداوة حقيقية أو مخلوقة، فيمكن للمرء أن يخلق العداء عن طريق إضافة تصوراته المشوّهة إلى علاقته بأحد أفراد أسرته.

والأسئلة المطروحة هنا، والتي تساعد في نسج هذه التيمة، هي كالتالي:

- كيف سيكون رد فعل القريب المكروه؟ هل سيبادل الشخصَ الكراهية؟
- كم عدد أفراد الأسرة الآخرين المشاركين في المشكلة؟
- هل سيساعد أي من أفراد الأسرة ويحاول حل الموقف؟
- هل هناك شيء يتنافسون من أجله؟ وما هو؟
- هل سيكون أي من هذه الشخصيات محبوبًا؟ كيف؟
- هل كلاهما على خطأ؟ أم كلاهما على صواب؟
- ماذا يفعل أفراد الأسرة الآخرون؟ كيف يساهمون في المشكلة؟
- هل هناك نهاية في الأفق؟
- هل يفوز أحد حقًّا في هذا النوع من المواقف؟ أم أن الكل خاسر؟ على اعتبار أن مثل هذه المواقف الفائز فيها خسران، والخسران فيها خسران؟
- هل يؤدي هذا النزاع إلى تمزق الأسرة إلى الأبد؟
- هل تم تعلّم أي دروس حياتية رئيسية من هذه المواقف؟ ماذا يقول هذا الوضع عن العائلات؟

أمثلة على هذه التيمة:

مثل قصة سيدنا يوسف وإخوته، وقد قدمتها السينما في أبرز صورها المقتبسة عن رواية دوستويفسكي the brothers Karamazov عام 1958م. في فيلم من إخراج ريتشارد بروكس،

وبطولة يول براينر. ويحكي عن أبٍ ثري له أربعة أبناء يدور بينهم صراع حول الثروة، وحول المرأة كذلك، حتى ينتهي الصراع بمقتل الأب على يد الابن الأصغر.

كما قدمت السينما المصرية نسخة من ذات القصة باسم "الإخوة الأعداء" عام 1974م. وهو مِن بطولة يحيى شاهين، ونور الشريف، ونادية لطفي. سيناريو وحوار رفيق الصبان، ومن إخراج حسام الدين مصطفى، إلا أن عاطف الطيب يأتي في العام 1983م. ليقدم "سواق الأتوبيس"، بطولة نور الشريف الذي يقوم بدور الابن الأكبر الذي يدافع عن ثروة أبيه المتمثلة في ورشة النجارة التي يملكها الأب، والبيت الذي يأويهم، ويخوض صراعًا طويلاً مع أخواته البنات وأزواجهن الطامعين في الحصول على هذه الثروة، والتي تمثل للابن الأكبر قيمَ العائلة ومبادئها بأكملها. ومن الأفلام التي استخدَمت هذه التيمة أيضًا فيلم "خيانة مشروعة"، من إخراج خالد يوسف، وبطولة هاني سلامة في عام 2006م.

41- تيمة المنافسة:

للوهلة الأولى قد نعتقد أن هذه التيمة مشابِهة للسابقة، لكن هنا يجب أن نعي أن المنافَسة لا تعني العداوة، فالعداوة تكمن فيها كراهية، لكنّ المنافسة قد تدار بغير كراهية، أو بحب أو باحترام متبادَل، لكنّ وجه الشبه هنا أن هناك شيئًا متنازعًا عليه، وأن هناك شيئًا سيحصل عليه واحد فقط من المتنافسين. وعلى هذا فإن العناصر المطلوبة لهذه التيمة شخصان متنافسان على الأقل، وسبب التنافس. وعلى ذلك، فكل الأسئلة في التيمة السابقة ممكنة هنا.

51- تيمة زنا المحرم والخيانة الزوجية:

يمكن أن تتسبب الخيانة في قيام ضحية الخيانة بفعل أشياء لم يفعلها أبدًا، ولا كان حتى يعتقد أنه قادر على القيام بها. فيمكن أن تقود هذه الخيانة إلى:

- ذبْح العاشق للزوجة أو الزوج.
- ذبح الزوج أو الزوجة.
- ذبح الحبيب على يد الزوجة أو الزوج.
- ذبح الجيران للزاني.

وعلى ذلك، قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- هل هناك أطفال متورطون؟
- لماذا تزوجا؟ هل كان زواجًا تقليديًّا أم كانا في حالة حب؟

• هل هناك فرْق كبير في السن بين الزوجين؟

• هل هذه هي المرة الأولى التي يحدث فيها ذلك؟ أم أن هذا نمط من السلوك؟

• أين ستكون ولاءات الجمهور؟

أمثلة على هذه التيمة:

قدم لنا "أندرو ديفيس" فيلمه A Perfect Murder عام 1998م. بطولة مايكل دوجلاس الذي يقوم بدور مليونير ناجح تخونه زوجته الجميلة مع فنانٍ مغمور، فيقرر الانتقام منها بقتلها، ويخطط لارتكاب جريمةٍ كاملة. ومن الأفلام الرائعة التي استخدَمت هذه التيمة فيلم "الجمال الأمريكي"American Beauty إخراج سام مينديز، سيناريو آلان بول، ومن بطولة كيفين سبيسي، وآنيت بنينغ، وثورا بيرتش، وظهر في عام 1999م. ونال العديد من الجوائز.

وعلى المستوى المصري نجد فيلم "نهر الحب"، بطولة فاتن حمامة، وعمر الشريف، وزكي رستم، وإخراج عز الدين ذو الفقار، سنة 1960م. ومن أشهر الأفلام التي قدمت هذه التيمة قدمته لنا المخرِجة إيناس الدغيدي عام 1985م. فيلمها "عفوًا أيها القانون"، بطولة نجلاء فتحي التي تقوم فيه بدور زوجة يخونها زوجها مع إحدى صديقاتها، فتقوم بإطلاق النار عليهما.

61- تيمة جنون الضحية أو المرض النفسي:

هذا التيمة تتطلب مجنونًا وضحية، الضحية قد تلعب أو لا تلعب دورًا رئيسيًّا هنا، قد يتم قتلها في المشهد الافتتاحي، كما هو الحال مع العديد من الأعمال الدرامية البوليسية، الجنون هو لغزٌ مخيف. لم يكنِ الناس قادرين دائمًا على فهم الأعمال الوحشية المرتكبة على يد مجانين، فالمجنون قد يَقتل، أو يعذِّب، أو يَخطف. والضحية قد تكون قوية بما يكفي لحماية نفسها، أو أنها ضعيفة ومغلوبة على أمرها، وقد يكون الأطفال هم الضحايا.

الضحية السلبية الضعيفة هنا لا تحاول إظهار أي رد فعل، قد تكون في حالة صدمة، أو تعتقد أنها كلما حافظت على هدوئها فسيتركها المجنون في النهاية وستنجو. لكن عادةً ما يحدث العكس، تُقتَل هذه الضحية؛ لأننا نتعامل مع مجنون وليس خاطفًا عاقلاً. أمّا الضحية العدوانية فهي تتفاعل بسرعة وتحاول الإفلات؛ ربما لأنها تعتقد أنها بذلك تنقذ نفسها في النهاية، هي تدرك تمامًا أنها تتعامل مع رجلٍ مجنون لا يمكن توقّع أفعاله، لذلك عليها أن تقاتل لإنقاذ نفسها.

وفي أحيانٍ أخرى يكون المجنون شخصًا عبقريًّا، والعبقرية هي التفوق العقلي المميز أو القوة الفكرية غير المألوفة، إنها القدرة على الابتكار، ورؤية الأشياء بشكلٍ مختلف عن الآخرين. في هذه الحالة يصبح المجنون هو العبقري الذي يحاول التوافق مع العالم، إنه ذكي جدًّا، ومبدع جدًّا، هو يرى أشياء لا يراها أحد، إنه يشكك في أشياء لا يفكر أي شخصٍ آخر في طرحها.

وعلى ذلك، قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيبها عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- هل اكتشف هذا العبقري اكتشافًا مدهشًا، أو اخترع اختراعًا مهمًّا؟
- كيف يقوم بهذا الاكتشاف أو الاختراع؟
- هل هو سعيد بهذا الاكتشاف أو الاختراع؟ أم أنه قلِق من أن البشر قد لا يقدّرون عبقريتَه؟
- مَن أول شخصٍ يُطلِعه على اكتشافه أو اختراعه؟ هل لديه أي أصدقاء مقربين للتحدث معهم؟
- هل يستخدم الكلماتِ الكبيرة دائمًا ويصاب بالإحباط عندما لا يفهمه الآخرون؟
- هل يحاول الاندماج في المجتمع العادي؟ أم أنه غير مهتم بذلك؟
- هل سيتم استغلاله إذا لم يكن ماهرًا في الأمور التجارية؟
- هل يعتقد الناس أن اكتشافه أو اختراعه مزحة، ولا يرونه على حقيقته؟
- ما رأي أصدقائه وعائلته؟
- إذا كان يريد أن يتأقلم، فكيف يتعامل مع ذلك في وجود هذا الاكتشاف أو الاختراع؟
- هل نجح شخصٌ ما في سرقة اكتشافه أو اختراعه؟
- هل الاكتشاف أو الاختراع يساعد أم يؤلم؟ كيف سيتعامل العبقري مع هذا؟
- هل كان العبقري قادرًا على التوافق؟ إذا لم يكن كذلك، فهل يجد على الأقل شخصًا واحدًا يمكنه الارتباط به؟
- كيف تَغيّر بعد هذا الاكتشاف أو الاختراع؟
- هل يعود إلى حياته كالمعتاد ويحاول القيام باكتشافات أو اختراعات أخرى؟ أم أنه يحاول أن يكون شخصًا عاديًّا يمارس حياته الطبيعية؟

أمثلة على هذه التيمة:

مثل رائعة هيتشكوك "Psycho" إنتاج عام 1960م. وبطولة جانيت ليه، صاحبة أشهر صرخة في تاريخ السينما. وتدور أحداث الفيلم عن فتاةٍ تختلس مبلغًا من المال وتلجأ إلى نُزُل صغير على الطريق، والذي يملكه سفاح مخبول.

أمّا في السينما المصرية ففي عام 1969م. يقدم لنا "كمال الشيخ" تنويعة جديدة في (بئر الحرمان) بطولة سعاد حسني التي تقوم بدور فتاة مصابة بازدواج في الشخصية، حيث تكون "ناهد" الفتاة الرقيقة صباحًا، و"ميرفت" الفتاة اللعوب ليلاً.

71- تيمة الحماقة الفادحة أو الغلطة القاتلة:

الحماقة هي أن يقوم شخصٌ غير حكيم، أو قليل الحذر ومتهور، بفعلٍ أحمق يورطه ويورط مَن حوله في مشكلاتٍ جسيمة. وهذه التيمة تتطلب شخصًا أحمق، وضحية، وخسارة فادحة، أو سلسلة من الخسارات.

الشخصية الرئيسية

يمكن أن تكون الشخصية الرئيسية إمّا أحمقَ أو متهورًا، فالأحمق يعتقد أنه قد يكون مِن خلال بعض الحظ والظروف فوق القانون. أمّا المتهور فيعرف أنه فوق القانون فعلاً ويتصرف على هذا الأساس.

الأحمق هو الساذج السخيف الذي لا يفهم خطورة الوضع، الذي يتخذ قرارًا بسرعة ودون تفكير، فهو ليس لديه أي فكرة عن العواقب، قد يتوقع الخير من الآخرين ويكون مثاليًّا معهم، يؤمن بكل ما يقولونه. بينما المتهور لا يعرف الحدود، يفعل ما يشاء متى شاء، يؤمن بأنه تم وضع القواعد ليتم كسرها، يتخذ القرارات بسرعة ودون تفكير.

وعلى ذلك، قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- هل الشخصيات الأخرى التي حول الشخصية الرئيسية، ترى الكارثةَ في المستقبل، وتحاول تحذير الشخصية؟
- كم عدد الضحايا المحتمَلين؟ أم أن الأحمق وحدَه هو الضحية؟
- لماذا يتصرف الأحمق بهذه السرعة؟
- ما الذي حدث لجعل المتهور متعجلًا؟ هل هناك عنصر زمني يضغط عليه؟
- كيف تتفاعل الشخصيات الأخرى مع قراره؟
- ما مدى شدة إصابة الضحية؟
- هل يتحمل الأحمق أو المتهور القليل من المسؤولية؟
- هل ستحاول شخصيةٌ أخرى إنقاذه؟

- هل يعاقِب المتهور نفسه؟ أم أنه يعاقَب من قِبل طرف آخر كالقانون، أو أشخاص آخرين؟

- ما هو الدرس المستفاد من تلك الرحلة؟

أمثلة على هذه التيمة

قدّم سبيلبرج عام 1993م. في فيلمه Jurassic park بطولة سام نيل، هذه التيمة، ويدور الفيلم حول طفرةٍ علمية تُمَكن العلماءَ من الحصول على المادة الوراثية للديناصورات من الحفريات، واستخدامِها لتخليق عدد كبير من الديناصورات الحقيقية، والتي توضع في حديقة كبيرة مجهزة لتكون مزارًا سياحيًّا لمن يريد مشاهدة الكائنات المنقرضة، يقوم أحد العلماء المشاركين في التجربة بدعوة أربعة أشخاص لزيارة الحديقة، ولكن خلال الرحلة تكتشف إدارة الحديقة أن أحد العمال قام بسرقة جنين أحد الديناصورات راغبًا في تهريبه، فتضطر الإدارة لقطع التيار الكهربي عن الحديقة بأكملها للتأكد من عدم خروج الجنين. وفجأة يجد زوّار الحديقة أنفسهم في مواجهة الديناصورات المخيفة وحدهم، دون أية وسيلة تساعدهم على تجنب الكائنات المرعبة.

قدّمت السينما المصرية فيلم "المكالمة القاتلة" عام 1996م. من إخراج ياسين إسماعيل ياسين، وبطولة رانيا فريد شوقي، حول فتاةٍ عابثة تعاكس أحد الأشخاص بالتليفون، وتقول له إنها تملك الدليل على أنه قتل زوجته، ويكون هذا الشخص قد قتل زوجته بالفعل، فيحاول أن يشتري سكوتها، لكنها تلجأ إلى ابتزاز القاتل فيدبّر لقتلها.

81- تيمة جرائم الحب:

هذه التيمة بالطبع تحتاج إلى حبيب، ومحبوب، وجريمة. وقد تتعرض للعلاقات المحرمة داخل الأسرة، لكن دون علم، أو بتدبير من شخصٍ ثالث شرير. ويمكن أن تنقسم هذه التيمة إلى أنواع مختلفة، منها:

- اكتشاف شخص أنه تزوج أمّه أو ابنته أو أخته.

- ممارسة العلاقة مع توأم الزوج دون معرفة ذلك.

- امرأة وابن زوجها مغرمان ببعضهما البعض.

- رجل يحِب أخته.

- امرأة مسِنّة وشاب صغير، أو العكس، رجل مسِن وشابة يافعة.

- مدرس وطالبة، أو العكس.

لكن غالبًا ما تحتاج هذه التيمة إلى شخصٍ آخر، إمّا أن يكون في دور الشرير الذي دفع الأشخاص الذين تورطوا في الحب، وإمّا أن يكونَ هو الشخص الذي يكتشف هذه الجريمة، وفي هذه الحالة هناك احتمالان، قد يكتشف الجريمةَ وأطرافها لا يعلمون بها، أو قد يكتشفها.. والأطرافُ يعلمون بها ومتورطون فيها. وهناك احتمالٌ ثالث أكثر درامية وهو أن يكتشف الجريمةَ بعد أن يكتشفها الأطراف مباشرة، وقبْل أن يقرروا ماذا سيفعلون، لكنه لا يعطيهم أي فرصة للتفكير، أو حتى للصراع الداخلي. ولدينا هنا فرصة في استخدام فكرة الأخوّة في الرضاعة؛ لأنها غالبًا لا تكون معروفة، وقد يموت الأشخاص الذين يعرفونها ويبقى واحدٌ فيهم بعيدًا عن أطراف الجريمة؛ حتى يقع في الحب ويتورط، وبعد ذلك يكتشف الجريمة.

أمثلة على هذه التيمة:

هناك فيلم متميز عام 1984م. من إخراج أولو جروسبارد، وبطولة روبرت دي نيرو وميرل ستريب، وهو فيلم falling in love ويحكي عن رجلٍ وامرأة يتقابلان صدفة، ويقعان في الحب برغم أن كليهما متزوج ويعاني تجاه هذا الحب.

أمّا بالنسبة للسينما المصرية، ففي عام 1963م. يقدم "طلبة رضوان" فيلمه (قصة ممنوعة) بطولة محمود المليجي وماجدة التي تقوم بدور فتاة ريفية تذهب لتعيش مع ابن عم والدها، الوحيد مِن أسرتها الذي على قيد الحياة، والذي يقوم بتربيتها حتى يقع في غرامها.

91- تيمة التضحية من أجل الحب:

هذه التيمة تحتاج إلى حبيب، ومحبوب، وتضحيةٍ غالية وكبيرة. وفي الغالب يجب نسج قصة عشق قوية يتعاطف الجمهور مع الحبيب المضحِّي، كما حدث في تيتانيك على سبيل المثال.

وعلى ذلك، قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- أين وكيف يلتقي الحبيبان؟
- هل أحدهما يلاحق الآخر؟ أم هي صدفة؟
- لماذا يقعان في الحب بهذه السرعة؟ هل هو القدَر؟ هل تذكّره بشخصٍ آخر؟
- ما هو تأثير الشخصيات الأخرى؟ المجتمع والعادات أو القوانين.
- هل الشخصيات الأخرى تفرق بينهم؟
- كم عدد العقبات التي يواجهانها؟

- ما هو حجم التضحية؟ وهل كانت ضرورية؟

- كيف انتهى بهما الحال؟

أمثلة على هذه التيمة:

الفيلم الأمريكي Me before you إنتاج 2016م. و Five Feet Apart إنتاج 2019م. وفي السينما العربية فيلم "أنت عمري"، بطولة هاني سلامة وإخراج خالد يوسف 2005م. و "نهر الحب" 1960م. بطولة عمر الشريف وفاتن حمامة، ومن إخراج عز الدين ذو الفقار.

02- تيمة قتل أحد ذوي القربى:

في قصة سيدنا إبراهيم كان هناك أمرٌ إلهي بذبح الابن، وفي الأساطير الإغريقية قصة مشابهة حدثت مع القائد أجاممنون، قائد الجيوش الإغريقية في طريقها إلى حرب طروادة، حيث قام أجاممنون بإغضاب الإلهة أرتميس عندما قتل أحد الأيائل المقدسة، ثم تفاخر بأنه كان صيادًا أفضل من الإلهة، والتي اشتهرت بمهارة الصيد الخاصة بها. قررت أرتميس معاقبة الأسطول اليوناني، وعلى أجاممنون أن يضحي بابنته افيجينيا كي ترضى عنه الإلهة أرتميس، وتزيل عن الأسطول اليوناني عقوبتها. انصاع أجاممنون لطلب الإلهة وهمّ ليقدم ابنته أضحية كي ترضى عنه أرتميس، ولكن في اللحظة الأخيرة شعرت الإلهة بالشفقة على ابنتِه وقامت باستبدالها بأيل. لكن في حالاتٍ أخرى يتم قتل ذوي القربى دون العِلم بأنهم من الأقربين، مثل ريّا وسكينة، المسرحية، ومثل أوديب في الأساطير الإغريقية أيضًا. وتحتاج هذه التيمة إلى قاتل، وضحية، وسبب للقتل.

وعلى ذلك، قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- هل يعرف القاتل أنه مرتبط بالضحية بِصِلة قرابة؟

- هل الضحية ضعيفة أم عاجزة؟

- هل تكتشف الضحية أنها قريبة القاتل الآن أم لاحقًا؟

- هل هناك أي أفرادٍ آخرين من العائلة يعرفون تلك الصلة؟

- هل يعتقد القاتل أن هذه التضحية ضرورية؟

- هل يتفاعل القاتل مع الضحية في الأيام التي سَبقت الجريمة؟

- كيف يكتشف القاتل علاقته بالضحية؟

- ماذا تفعل الضحية لإنقاذ نفسها؟
- ما هو الخطر بالنسبة للقاتل إذا لم يفعل؟
- هل تقف الشخصيات الأخرى في طريقه؟ هل يحاولون جعله يشعر بالذنب؟
- هل الضحية تساعد القاتل على الهروب لو لم ينفذ التضحية؟

أمثلة على هذه التيمة:

"مأساة أوديب" لسوفكليس التي قدمتها السينما الأميركية في فيلم Oedipus the King عام من 1968م. إخراج فيليب سافيل، وبطولة كريستوفر بلومير، حينما يَقتل أوديب ملكَ طيبة، ثم يتضح له فيما بعد أنه أبوه الحقيقي.

أمّا في السينما المصرية فقدّم حسام الدين مصطفى عام 1980م. فيلم "الباطنية" بطولة نادية الجندي التي سعت لقتل حفيد تاجر المخدرات الكبير (عدوّها) فقط لتكتشف أنه ابنها الذي كانت تظنه مات، فتصاب بالجنون بعدها.

12- تيمة التضحية بالنفس:

التضحية بالنفس عملٌ نبيل وبطولي وغير أناني، تتطلب هذه التيمة بطلًا، والموضوع الذي يضحي لأجله البطل، وقد نرى هنا أنواعًا شتى من الموضوعات، مثل:

- التضحية بالحياة من أجل الحفاظ على كلمة شرف.
- التضحية بالحياة من أجل الزعيم.
- التضحية بالحياة من أجل الإيمان بشخصٍ ما.
- التضحية بالحياة من أجل أحد الوالدين.
- التضحية بالحياة من أجل الوطن.
- التضحية بالحياة من أجل هدفٍ مثالي.

قد يكون الشخص مضحيًا في البداية غير متأكد مما يجب فعله، ثم يزداد اقتناعه بهذه التضحية بعد التورط أكثر في الحدث، ومن ثم يصل إلى النقطة التي يجب أن يأخذ فيها القرار الحاسم.

وعلى ذلك، قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

• ما هو نوع التضحية؟

• ما مدى ارتباط البطل بالشيء الذي تمت التضحية به؟

• هل ستعرض عليه أي شخصياتٍ أخرى مساعدته؟

• هل سيحاول البطل إيجاد طريقةٍ لعدم التضحية في البداية؟

• ماذا يريد البطل أن يكسب من التضحية؟ هل يريد إنقاذ حياة شخصٍ ما؟ إشباع رغبةٍ ما؟ أو إرضاء شغفٍ لديه؟

• ما الذي يجعل البطل قادرًا على التضحية؟

• هل البطل لديه أي قدراتٍ خاصة؟

• هل سيواجه البطل أي عقباتٍ في طريق التضحية؟ هل ستحاول شخصيةٌ أخرى إيقافه؟

• هل كل عقباته داخلية؟ هل سيشك في نفسه؟

• إذا كان البطل عاطفيًّا، فهل سيأخذ في الاعتبار عواقب أفعاله؟

• كيف سيكون رد فِعل الشخصيات الأخرى؟

• هل سيبذل البطل أي محاولةٍ أخيرة لتجنب التضحية؟

• هل نجا البطل من المِحنة؟

• هل صنع المضحي النتيجة التي رغب فيها حتى لو ضحى بنفسه؟

أمثلة على هذه التيمة:

قصة "المسيح" والتي جسدتها السينما في فيلم The Passion of the Christ إنتاج 2004م.
وإخراج ميل جيبسون، وبطولة جيم كافيزل.

وقدمت السينما المصرية نموذجًا للتضحية في فيلم "أغنية على الممر" عام 1972م. وهو فيلم حربي يدور أثناء حرب الاستنزاف، من إخراج علي عبد الخالق، وبطولة محمود مرسي. حيث يطرح الفيلم قصة خمسة أفراد باقين من فصيلة مشاة مصرية، استُشهِد كل زملائهم، ويبقون هم في مواجهة العدو الإسرائيلي؛ ليضحوا بأرواحهم في سبيل الحفاظ على الممر الاستراتيجي.

22- تيمة اكتشاف عار أو مخالفات مشينة في الأسرة:

هذه التيمة تعتمد على عنصرين أساسيين، الشخص المكتشِف، والشخص المذنب من الأسرة. هذه التيمة تحتوي على صراع داخلي عندما يكتشف البطل عارَ أحدِ أفراد أسرته، وعادةً ما يكون أحد أفراد الأسرة المباشرين- الأب، الأمّ، الطفل، الزوج- لكنّ ذلك العار أو الخطيئة يمكن أن يحدث من صديق أو حبيب، قد يكون هذا العار شيئًا يفعله القريب حاليًّا، مثل طفلٍ يتعاطى المخدرات، أو أن تكون الأمّ في الخفاء تعمل كراقصة أو خادمة، أو يمكن أن يكون شيئًا من الماضي تم إخفاؤه فقط ليتم كشفه في وقتٍ لاحق. مثال على ذلك سياسي يرشح نفسه لمنصبٍ كبير، ثم في الوقت الحاسم يكتشف أن عمه مختلس أو تاجر مخدرات، لذلك عليه أن ينسحب من السباق السياسي. المكتشِف هو شخص لديه ما يخسره من الاكتشاف، وغالبًا لا يستطيع تصديق ما اكتشفه في البداية، وربما يعتقد أن حياته كلها تتحطم أمام عينيه. قد يستجوب الآخرين في الأسرة لتأكيد شكوكه، أو قد يذهب إلى المذنب على الفور ومواجهته، ثم بعد أن يتأكد عليه أن يتخذ القرار الصعب؛ هل سيقف وراء المذنب؟ أم يحاول إخفاء ذلك العار؟

أمّا المذنب فقد يكون شخصًا نبيلاً اضطرّته الظروف لفعل هذا الذنب، أو قد يكون أنانيًّا لم يهتم بالعواقب، ووضَع مصلحته الشخصية فوق أي شيء، أو أنه شخصٌ غافِل عن هذه التبعات التي قد تؤثر على شخصٍ آخر، أو على العائلة بشكلٍ كامل.

وعلى ذلك، قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- هل سيصدق البطل ما يكتشفه؟ أم أنه سيحتاج إلى بعض الإقناع؟
- إلى أي درجة سيؤذيه هذا العار؟ عاطفيًّا؟ اجتماعيًّا؟
- ما مدى قربِه من المذنِب؟
- هل المذنب نادم أم أنه يقف وراء ما فعله ويدافع عنه؟
- هل يشعر المذنب بأي خجل حيال ذلك؟ أم أن كل شيء يتعلق بما يشعر به البطل فقط؟
- هل سيتحدث البطل مع الآخرين عنه؟
- هل فعل المذنب ذلك من أجل البطل؟ مثلاً أُمّ تقوم بأشياء مخجلة لإطعام طفلها.
- هل سيعترف المذنب بذلك على الفور؟
- هل يواجه البطل مشكلة في مواجهة المذنب؟
- كيف يتفاعل المذنب؟ هل يجعل الأمور أسوأ؟ أم يحاول إصلاح الأمر؟

- هل ستشارك أي شخصيةٍ أخرى في هذه المرحلة بعد الاكتشاف؟
- ماذا يريد المكتشِف أن يفعل؟ هل يطرد المذنب بعيدًا؟
- هل يخفي ما تم فعله؟ هل ينأى بنفسه عنه؟
- هل سيوافق المذنب على التعامل مع الموقف بالطريقة التي يريدها البطل؟
- هل تمكن البطل من التعامل بفعالية مع الموقف؟ أم أن الأمور ساءت؟
- هل تم رفض المذنب من قِبل بقية أفراد الأسرة لِما فعَلَه؟
- هل سيغفر البطل للمذنب؟
- هل تَعلّم البطل أي شيء من هذه التجربة؟ ماذا عن المذنب؟ ما الذي لحق به؟ كيف كانت علاقته بمَن حوله وبالبطل الذي اكتشفت ذنبَه في النهاية؟

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم Road to Perdition إنتاج عام 2002م. وبطولة توم هانكس وبول نيومان، وإخراج سام ميندز، وتدور أحداث الفيلم إبّان فترة الكساد العظيم حينما يكتشف الطفل أن أباه قاتلٌ مأجور، وبعدها ينضم إليه في محاولةٍ منهما للانتقام من قتلة باقي أسرتهما.

أمّا بالنسبة للسينما المصرية، فنجد المخرِج "علي عبد الخالق" يقدم في عام 1982م. فيلم (العار) من بطولة نور الشريف، وحسين فهمي، ومحمود عبد العزيز، والذي يحكي عن أب أسرةٍ تقيّ، يفاجَأ أبناؤه بعد موته بأنه تاجر مخدرات، ليقع الجميع أمام الاختبار الصعب ما بين ضمائرهم وبين احتياجاتهم.

32- تيمة عوائق في طريق الحب:

هذه التيمة مشهورة جدًّا في القصص الرومانسية، وهي تكون في شكل عوائقَ تحول ما بين الحبيبين للزواج مثلاً، أو عوائق تحيل ما بين الزوجين لإكمال هذا الزواج بنجاح، ففي الحالة الأولى نضع كثيرًا من العوائق، منها على سبيل المثال الوضع الاجتماعي، أو الوضع المادي، خطوبة سابقة، تعنّت الأهل. ومعظم القصص العاطفية التي قُدّمت في السينما مثل أفلام عبد الحليم حافظ كانت تستخدِم هذه التيمة، أمّا الحالة الثانية فقد يعكر أحد الأقارب، مثل الحماة، استمرارَ الزواج، أو يكون العائق هو طموح الزوجة، أو انشغال الزوج بشكلٍ مستمر في العمل، أو أحد أقارب الزوج أو الزوجة يتدخل في هذه الزيجة ويحاول إصلاحها، ولكن في الحقيقة هو يفسدها أكثر. وفي الحالتين قد تكون النميمة أو الغَيرة، أو الفارق الكبير في السن والاهتمامات بعضًا من هذه العوائق التي تعيق الحب.

وعلى ذلك، قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- هل سيقع العاشقان في الحب على الفور؟ أم أن هناك شدًّا وجذبًا؟
- هل سيحاول أي شخصٍ تعطيل هذه العلاقة؟
- ما هي أول عقبةٍ تعترض طريق الحب؟
- هل هناك أي عشاقٍ آخرين على الهامش ينتظرون أحد العاشقين؟
- هل يمكن لأي شخصٍ أن يكسب إذا تم فصل العشاق عن بعضهم البعض؟
- كيف سيلتقي العاشقان؟

وهنا يجب اختيار موقف يبدو جديدًا وغير مستهلَك؛ لأن الأفلام والمسلسلات استهلكت طرقًا تقليدية في اللقاء الأول، وعلى ذلك فيجب على السيناريست اختراع مواقفَ جديدةٍ ومؤثرة ولا تنسَى.

- هل يخشى العشاق أن يعلنوا عن حبهم؟ لماذا؟
- ما نوع العوائق التي تعترض الحب؟
- ما الذي يجب على العشاق التخلي عنه للحفاظ على استمرار العلاقة؟
- هل كلا العاشقين بالقدْر نفسه من القوة لمحاربة العقبات؟
- إذا لم يتغلب العشاق على عقبات الحب، فهل ينتهي بهم الأمر يضحّون بحياتهم من أجل الحب؟
- كيف سيتغلبون على عقبات الحب؟ هل سيتعين عليهم التخلي عن شيء أو بتقديم تضحية غالية الثمن؟
- هل سيتعين عليهم التخلي عن هويتهم والانتقال إلى أرضٍ بعيدة؟
- هل سيحاول أي شخصٍ مساعدتهم؟
- هل سيخونهم أحد؟ صديق أو قريب؟
- هل سيضحي المحِب بنفسه ليخلّص حبيبته؟
- هل نترك العشاق وهُم يعلمون أنهم سيكونون على ما يرام؟ أم أن هناك علامة استفهامٍ في النهاية؟

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم "Me Before You" حول فتاةٍ تقع في غرام شاب غني، لكنه مصاب بشللٍ كامل ويقرر إنهاء حياته. وكذلك كل الأفلام التي تناولت قصة روميو وجولييت.

أمّا في السينما المصرية، ففيلم "الحب فوق هضبة الهرم" حول علاقة حب بين رجلٍ وفتاة، لكن تقابلهما العقبات المادية، فيلجآنِ لسفح الهرم حتى يجمعهما معًا، وهو مِن بطولة أحمد ذكي وآثار الحكيم، سيناريو مصطفى محرم، وإخراج عاطف الطيب. وفيلم: "عنترة بن شداد" بطولة فريد شوقي وكوكا، سيناريو عبد العزيز سلام، وإخراج نيازي مصطفى، والذي أنتِج عام 1961م. ومن هذه الأفلام أيضًا كل أفلام عبد الحليم حافظ، مثل شارع الحب، ومعبودة الجماهير.

42- تيمة الصراع مع القوى الغيبية:

هذه التيمة كانت مستخدَمة بشكلٍ كبير في الأساطير الإغريقية قبل الميلاد، ولكن بعد ذلك خفّت حِدتها وأصبحت تعالج بأشكالٍ مختلفة؛ كي لا تتعارض مع الديانات والمعتقَدات الاجتماعية، وعلى ذلك، قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- هل سيكون هذا صراعًا روحيًّا أم دينيًّا؟ أم كليهما؟
- هل البطل في صراعٍ مع القدر مباشرة؟ أم مع شخصياتٍ أخرى لا توافق على أفعاله بخصوص علاقته بإلهِه؟
- هل البطل في صراعٍ لأنه لا يريد تنفيذ طلب الإله؟
- كيف سيكون رد فعل بقية الشخصيات؟
- هل سيحصل البطل على مساعدة أو دعم من أي شخص؟
- ما هي الخيارات التي يمتلكها البطل؟
- ما الثمن الذي سيدفعه البطل إذا لم يتغلب على هذا الصراع؟
- ما الذي سيضحي به البطل؟ هل كلا الخيارين مدمر؟ أم هما بالقدر نفسه بالنسبة له؟
- هل يدافع عنه أحد؟
- هل هناك آلهةٌ أخرى؟ هل يستطيع الذهابَ إلى أحدهم؟
- إذا كان هذا صراعًا داخليًّا، فكيف ستظهِره؟

• هل يتمسك بمعتقداته حتى في وجه الموت؟

• هل يعجَب القدر بقناعته في النهاية ويجنّبه مصيره المحتوم؟

• هل يأتي أحد لإنقاذه؟

• كيف تتفاعل الشخصيات الأخرى بعد مشاهدة عقوبته؟ هل هم أكثر خوفًا؟

• إذا لم يُعاقب، فهل هذا يجعل الشخصيات الأخرى تتشكك في معتقداتها؟

• إذا كان هناك نزاعٌ داخلي، كيف ستظهِر أنه تم حله أو لم يتم حله في النهاية؟

• ما هي الرسالة النهائية التي تحاول إيصالها للقارئ في هذا الموقف؟ هل يوجد هدفٌ معنوي للقصة؟

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم "Clash of the Titans"، وهناك صراع مع عالم الماورائيات كما في "Rosemary's Baby" وميا فارو التي تكافح من أجل الحفاظ على حياتها وطفلها بعد أن تعي حقيقةَ أنها تسكن في بنايةٍ تعج بالسحَرة وشياطينهم، أو قد تأتي الحبكة بطريقةٍ أكثر فرادةً كما في فيلم "The Truman Show" الذي يقدم صراعًا بين المواطِن العادي جيم كاري وكريستوف (إيدي هارِس) الذي يتحكم بكل ما يحيط بـ تومان محوِّلا حياته إلى جحيم.

أمّا بالنسبة للسينما المصرية، ففيلم "جري الوحوش" الذي يدور حول الصراع من أجل الظفَر بالمال والبنين والصحة من خلال عالِم يستطيع علاج العقم. وهو بطولة نور الشريف، محمود عبد العزيز، حسين فهمي، نورا، حسين الشربيني. سيناريو وحوار محمود أبو زيد، وإخراج علي عبد الخالق. ولدينا أيضًا فيلم "قنديل أم هاشم" عن قصة الأديب الكبير يحيى حقي، وبطولة شكري سرحان، سميرة أحمد، عبد الوارث عسر، أمينة رزق، صلاح منصور، ماجدة الخطيب. والفيلم سيناريو وحوار صبري موسى، ومن إخراج كمال عطية. وقد أنتِج في عام 1968م. وقد تَمَاس هذا الفيلم أيضًا مع المعتقَدات الدينية.

52- تيمة موهبة خارقة للطبيعة:

هذه التيمة يتمتع فيها البطل بموهبةٍ خارقة للطبيعة، وعليه أن يختار كيف يستخدمها، وكيف يروّضها، وهل سيستخدمها في خير البشر أم سيكون بطلاً شريرًا. وربما يستغله شخصٌ آخر شرير يكتشف هذه الموهبة ويسخّرها لمصلحته، وربما تكون هذه الموهبة تعمل بالتنسيق مع قوة الله وقد وصلت إلى مستوى مختلف عن معظم الناس، ربما يرى عوالمَ أخرى من الوجود، والتنبؤ بالمستقبل، يشعر بوجود الأشباح والملائكة، يعرف ما يفكر فيه الآخرون أو ما يشعرون به، يمشون عبر الجدران، يستطيع بوضع اليدين شفاء الناس وهكذا. قد يكون سبب هذه الموهبة تجربة الاقتراب من

الموت، أو السقوط من أعلى، أو التعرض إلى تيار كهربائي أو إشعاع من نوعٍ خاص، أو أنها موهبة موروثة من الأجيال السابقة في العائلة. قد تكون الشخصية في البداية في حالةً إنكار أو أنها لا تدري لماذا هي موهوبة بهذه الموهبة، أو أنها غير راضيةٍ عنها وتحاربها، ثم يأتي الوقت الذي تقتنع بها وتحتاجها من أجل ورطةٍ ما وقعت فيها أو وقع فيها أحد الذين تحِبهم.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- ما رأي الشخصيات الأخرى في امتلاك الشخصية لهذه الموهبة؟
- هل تهرب الشخصية من هذه الموهبة أو لا تحِبها منذ البداية؟
- ماذا ستستفيد الشخصية من هذه التجربة؟
- هل يمكنها العثور على مجموعةٍ تمتلك هذا النوع نفسه من المواهب؟ مجموعة ميتافيزيقية أو طبيب نفساني للتحدث إليه؟
- ما هي العوائق التي تقف في طريق الشخصية؟ عاطفية؟ عقلية؟ روحية؟
- هل يغار منها الآخرون؟
- هل يتبرأ منها أفراد الأسرة؟
- هل تعتقد الشخصية أنها غريبة الأطوار؟
- ما الذي اكتسبته الشخصية من هذه التجربة؟
- كيف تتفاعل الشخصيات الأخرى؟
- هل تساعد الناس في حل مشكلتهم؟
- هل هي سعيدة؟

هل ستبقى هذه الموهبة مع الشخصية أم أنها ستفقدها أو تتنازل عليها طواعية؟

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم JUMPER حيث البطل يستطيع أن يقفز مسافاتٍ بعيدة، وكذلك كل أفلام الأبطال الخارقين، سوبر مان، وبات مان. وفي السينما المصرية فيلم "سر طاقية الإخفاء".

62- تيمة الأحكام الظالمة قضائية أو اجتماعية:

هذه التيمة تحتاج إلى حاكم، ومحكوم عليه، وتهمة ظالمة، وقد تحتاج أيضًا إلى محرّض. وقد يكون الدافع لهذا الحُكم الظالم من الشخص نفسه أو عن طريق التحريض مثلاً:

- بدافع الغيرة.
- الشك الكاذب في صورة سوء فهم.
- السماح للشبهة الكاذبة بالوقوع على الأبرياء الذين قد يكونون أو لا يكونون أعداء.
- الشك الكاذب الذي ألقاه المذنب على الضحية الثانية.
- الخطأ الذي أحدثه العدو.
- لا مبالاة.
- السماح للشبهات الكاذبة أن تصيبه هو لإنقاذ صديق.
- يسمع أو يرى شيئًا خارج السياق، وقام بعمل افتراضات حول ما سمعه أو ما رآه.
- شاهدَ فيلمًا عن الزنا وقام بمقارنة الحبكة بوضعه في الحياة.
- تَحدّث إلى صديق أو إلى أحد أفراد الأسرة الذي يرتكب الزنا وبدأ في التشكيك في الأحداث الأخيرة مع زوجته.

يمكن أن يكون الشخص الخاطئ شخصًا لطيفًا وساذجًا لا يعرف شيئًا.

قد يثق بالآخرين بسرعة ويصدق ما يقال له، القيل والقال، وقد تكون الشائعات هوايةً ممتعة بالنسبة له، ولا يدرك أنها خطأ.

أو قد يكون شخصًا ذكيًّا لا يرحم ولا يهتم بمن يتأذى لاتهاماته. يمكن أن يكون باردًا، فقط يستدير ويطعن في الظهر.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة:

- ما الذي يجعل الشخص الذي يحكم يؤمن بهذا؟
- ما مدى معرفته بالضحية؟
- ما رأي الشخصيات الأخرى في الشخص المتهَم؟

• إذا كان الأمر يتعلق بالغَيرة، فهل لا أساس لها على الإطلاق أم أن هناك بعض الحقيقة في ذلك؟

• متى يواجه الضحية؟

• هل ستعثر الشخصية المتهَمة على مَن يساعدها؟

• هل تجعل الشخصية المتهَمة المخطئ يشك في نفسه؟

• مع مَن سينحاز الآخرون؟

• هل الضحية شخصيةٌ معروفة أو مهمة؟

• هل يوجد محرّض على هذه التهمة؟ هل يعرف الضحية عنه شيئًا؟ هل سيسبب المزيد من المتاعب؟

• كيف يتفاعل الشخص المخطئ مع توسلات أو تهديدات الضحية؟

• هل نجت الضحية من مأزقها؟

• هل يغيّر الشخص الذي يحكم رأيه؟ لماذا؟

• كيف سيحل الموقف مِن تلقاء نفسه؟ هل هناك نهايات مأساوية؟

• هل ستستعيد الضحية السيطرةَ على حياتها ووضعِها؟

• هل تعلم الضحية أي شيء عن هذه التجربة؟

أمثلة على هذه التيمة:

• فيلم "The Shawshank Redemption" والذي يدور حول شابٍّ يُتهَم ظلمًا بقتل زوجته، ليقضي بقية عمره في السجن محاولاً الهروب منه. وكذلك فيلم the invisible man حين يورط الزوج الخفي زوجتَه في جريمة قتل هي لم تفعلها.

وفي السينما المصرية، نجد استخدام هذه التيمة في أفلام مثل فيلم "كتيبة الإعدام"، عندما يتهَم حسن عز الرجال في قتل رجال المقاومة في السويس ظلمًا، وتأثير ذلك على حياته المستقبلية. والفيلم من بطولة نور الشريف ومعالي زايد، وسيناريو وحوار أسامة أنور عكاشة، وإخراج عاطف الطيب. وكذلك فيلم "صراع في الوادي" إخراج يوسف شاهين، وسيناريو وحوار "علي الزرقاني"، وبطولة فاتن حمامة، وعمر الشريف، ومحمود المليجي. وهو مِن إنتاج عام 1954م.

72- تيمة الندم على جُرم وتأنيب الضمير

تحتاج هذه التيمة إلى مذنب، وضحية جريمة أو ذنب، بالإضافة إلى شخصٍ آخر قد يكون حَكمًا، أو محققًا، أو صديقًا مثل صوت الضمير، وقد يكون الذنب الذي يقتضي الندم بعد ذلك هو قتل عمدٍ أو خطأ، غدرًا أو خيانة، أو كذبة أدت إلى مشكلةٍ كبرى، أو تدمير شخصٍ لا يستحق ذلك.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- هل يحاول أحد منْع البطل من الوقوع في الخطأ؟
- هل سيشعر بالندم على الفور أم سيقمع ذلك الشعور؟
- هل يخجل من إظهار ما فعل؟
- هل تعرف الشخصيات الأخرى ما فعله؟
- هل يريد التراجع عما فعل؟ أم أنه يبرر ذلك لنفسه وللآخرين؟
- هل يحاول أن يخلص نفسه على الفور دون جدوى؟
- ماذا يحدث ليجعله يفكر في الأمر أكثر وأكثر؟ هل تدخل شخصية جديدة؟
- ما هو رد فعل الجاني عليه؟ هل تسوء حالته العقلية؟
- هل سيحاول الجاني تجنّب المحقق؟
- كيف يجيب الجاني على المحقق؟
- هل هناك عقوبة تمنع الجاني من الاعتراف؟
- هل ينهي الجاني حياته؟ أم يفقد عقله؟ أم سيعترف؟
- هل يعاقَب؟
- كيف تتفاعل الشخصيات الأخرى؟
- هل يمكن للجاني أن يصلح ما أفسده ويعوض الضحية؟

أمثلة على هذه التيمة

- فيلم Seven Pound حول رجل (ويل سميث) يقتل 6 أشخاص وخطيبتَه في حادث سير بالخطأ، فيقرر التكفير عن ذلك بالتبرع بأعضائه لـ 7 أشخاص.

وفي السينما المصرية، نجد فيلم "المشبوه" حول لص منازل - عادل إمام - يتزوج فتاة ليل- سعاد حسني- ويقرران التوبة والعيش في حياةٍ مستقيمة.

82- تيمة فقدان الحبيب أو أحد ذوي القربى

تتطلب هذه التيمة الشخصية الرئيسية، والمحبوب المفقود أو القريب المتوفى، فمثلاً:

- كيف يتعامل البطل مع الجنازة؟
- كيف يتعامل مع سماع الأخبار؟
- هل كان للقريب المقتول زوج وأطفال؟
- هل سيسعى أحد للانتقام؟
- هل كان حادثًا؟
- هل يبدأ الأقارب في استجواب أحد أو توجيه اللوم لأنفسهم؟
- هل يحاول الأقارب فهْم ماهية الموت واستكشافَه؟
- هل يوجد أقرباء مسرورون لموت المتوفى؟

وفي حالة فقد المحبوب فيجب أن تكون هناك الكثير من الذكريات المبهجة والتي تجعل الفقد مأساويًّا وحزينًا.

أمثلة على هذه التيمة:

مثل فيلم "Griffin and Phoenix" الذي يحكي عن عاشقيْن مصابين بالسرطان، وفيلم" Sweet November" حيث يفقد "كيانو ريفز" حبيبتَه ويراها، ونحن معه، تذوي أمامه كل يوم، وكذلك الفيلم الساحر "Dear Zachary: A letter to a son About His Father". بالنسبة للسينما المصرية، لدينا فيلم "لا تبكي يا حبيب العمر" بطولة نور الشريف وفريد شوقي، إخراج أحمد يحيى، وهو عن قصة مِن تأليف فريد شوقي، وكذلك فيلم "حبيبي دائما" بطولة نور الشريف وبوسي، وهو مِن تأليف يوسف السباعي، وسيناريو رفيق الصبان، وإخراج حسين كمال، وفيلم "دليلة" بطولة عبد الحليم حافظ وشادية.

92- تيمة إنقاذ الحبيب أو استعادة شخص مفقود:

لاستخدام هذه التيمة نحتاج إلى الشخصية الرئيسية، والمحبوب أو القريب المفقود أو المخطوف.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- لماذا لا تسرع وتنقذ المحبوب الآن؟ ما هو الخطر المتوقع؟
- ما العلاقة بين الشخصية الرئيسية والشخصية المفقودة؟
- ما الذي يمكن أن تكسبه من إنقاذها؟
- مَن هو المعرّض للخطر؟
- أين يجب أن يتم الإنقاذ؟ هل يضيف المكان المزيدَ من الدراما ويجعل الأمر أصعب؟
- هل الشخصيات الأخرى تريد المساعَدة؟
- هل الشخصية الرئيسية جيدة في وضع الخطط؟ أم أنها سيئة في ذلك وستزيد الأمرَ تعقيدًا؟
- هل ستساعدها الشخصيات الأخرى؟
- هل هناك وقتٌ محدد لعملية الإنقاذ، بما نسمّيه جرس الوقت؟
- كيف يتم الإنقاذ؟
- وهل هناك تضحيات؟
- ماذا لو لم ينجح الإنقاذ، هل تتحول هذه التيمة إلى التيمة السابقة؟

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم الأنميشن Finding Nemo حول البحث عن ابن أحد الأسماك في المحيط بمساعدة سمكة تعاني من فقدان الذاكرة المستمر. وفيلم "Baby Day out". وفيلم "The Deep End of the Ocean" ولكن قد يجتهد البعض لإنتاج فيلم باهر ومعقد رغم حبكته البسيطة، مثل فيلم "Gone Baby Gone" الذي يُعَد واحدًا من أروع الأفلام على الإطلاق. وكذلك الفيلم الإيطالي المذهل "La Sconosciuta" حيث البطلة خائرة القوى تجتهد لاستعادة حياتها المسروقة منها. وفي السينما المصرية فيلم "آخر الرجال المحترمين" حول مدرس يبحث عن إحدى تلميذاته بعد اختفائها أثناء رحلة مدرسية إلى القاهرة.

03- تيمة علاقة الأضداد أو المختلفين

في بعض الأحيان يضطر اثنان مختلفان في الصفات أو في التوقفات إلى تعاونهما لإنجاز أمرٍ ما بكل التناقضات والاختلافات بينهما، ويحاولان في هذه الرحلة أن يوفقا الأوضاع بحيث يجدان أرضًا

مشتركة يستطيعان التعاون من خلالها، ويمكن أن نجد أسباب الاختلاف في أشياءَ متعددة مثل:

- التاريخ والتربية.
- التعليم.
- الفلسفة.
- الهوايات.
- الأخلاق.
- الأهداف والتطلعات.
- سبل العيش.
- التفاعلات الاجتماعية مع الآخرين.
- الطبقة أو المكانة الاجتماعية.
- المال والثقافة.

والشخصيات المطلوبة، البطل، بطل معاكس، مهمة، قوة عليا أجبرتهما للعمل معًا.

البطل

البطل يحِب الأشياء التي تتم بطريقةٍ معيّنة، مهما كان محور القصة يعرف البطل طريقةً محددة للوصول إلى هدفه، وهو لا يريد أن يحيد عن طريقه على الإطلاق. قد لا يعرف أي طريقةٍ أخرى، وبالتالي يشعر بعدم الارتياح إذا أجبره شخصٌ ما على فعل الأشياء بطريقةٍ أخرى. اعتزازه بنفسه يمكن أن يكون على المحك، وكذلك احترامه لذاته إذا كان عليه أن يعترف بأنه لا يعرف كيف نفعل ذلك بطريقةٍ أخرى.

يشعر بصدق أن طريقه هو الطريق الصحيح، ولا يريد التغيير؛ لأنه يعتقد أن طريقه سينقذ العمل، سيريد بعد ذلك إقناع الآخر أو شريكه بهذا الطريق، أو أن يغيّر شريكه نفسه، الأمر الذي يزيد الأمورَ سوءًا.

البطل المعاكس

يشعر البطل المعاكس بشعور البطل نفسه، يعرف أن طريقته هي الطريقة الصحيحة، ويريد إقناع البطل أو تغييره. في النهاية يجب أن يتعلم العمل في فريق لإنجاز المهمة.

قد يصاب كل من البطل والبطل الآخر بالإحباط، ويحاولان استخدام طرقٍ متعددة، كالتلاعب، أو أي لعبة نفسية أخرى لإقناع الآخر، ولكن في النهاية لن تجدي هذه الحِيَل.

الحدث

الحدث هو شيء يحدث ويجبِر البطليْن على التواجد معًا بطريقةٍ ما، يجب أن يكون هناك سبب مقنع لكلا البطلين، ويجب أن يكونا متورطين في هذا الحدث حتى لا يتمكن أي منهما من الابتعاد. وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

• هل كلاهما غير راضٍ بالقدْر نفسه عن الوضع؟ أم أن أحدهما حريص على العمل مع الآخر في البداية؟

• بأي طريقةٍ هما متضادان؟

• هل أي منهما على استعداد لمحاولة التغيير في هذه المرحلة؟

• هل سيتدخل أي شخصٍ آخر لمحاولة مساعدتهما؟

• ما الحدث الذي يجعلهما يعملان معًا؟ لا يمكن أن يكون مِن السهل عليهما الابتعاد كل منهما عن الآخر؟

• كيف ستستخدم قوتهما المعارضة ضدهما؟ كيف ستحولها إلى صراعٍ يضع الهدفَ في خطر؟

• هل سيجدان طريقة للعمل معًا؟ أم سيتقاتلان طوال الوقت؟

• هل يستطيع وسيطٌ مساعدتهما على حل الأمور؟

• هل تأتي أي شخصياتٍ أخرى للمساعَدة؟

• هل يتنازل أحدهما ويفعل ذلك بطريقةٍ أخرى؟ أم يعملان معًا؟

• ما الذي أحدث هذا التغيير؟

• ما الذي تَعلّماه من هذه الرحلة؟

• هل سيعملان معًا مرة أخرى، لو دعت الظروف؟

ونجد هذه التيمة، على سبيل المثال، في الفيلم المصري "مافيا" بطولة أحمد السقا، ومنى زكي، ومصطفى شعبان، ومن إخراج شريف عرفة. وقد كرر الثنائي أحمد السقا ومنى ذكي التيمة نفسها في فيلم "أفريكانو" من إخراج عمرو عرفة.

13- تيمة حب العدوّ

في هذه التيمة يقع الحبيب في حب شخص مِن عائلة عدوّه، أو قبيلة بينها وبين قبيلته عداوة قديمة، في البداية لا يعرف الحبيب عن هذه العداوة شيئًا، لكنه يعرف عنها عن طريق طرف ثالث بعد أن يكون قد تورط في الحب، وتكون الرحلة كيف سيكمل طريق حبه في إطار هذه العداوة؟ في الأفلام المأخوذة عن هذه التيمة تكون هناك جرائم ثأر قديمة بين عائلة العاشق والمعشوق، أو أن يكون العشيق نفسه هو الذي قتل أحد والدَي المعشوقة دون أن يدري، وقد يكون سبب النزاع دينيًّا أو عِرقيًّا، أو نزاعًا على ممتلكات معيّنة قديمة أو ميراث. وفي حالة هذه التيمة يجب علينا تقديم قصة الحب كقصةٍ قوية لكي تكون بحجم هذا العداء الذي بين الطرفيْن، وكلما فعلنا ذلك حصلنا على تعاطفٍ أكبر من الجمهور.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- ما هو السبب العداء بين أسرتي العاشق والمعشوق؟
- كيف سيلتقيان؟
- كيف ستتطور العلاقة لتكون علاقة قوية؟
- متى سيعرف أحد العاشقين هذه العداوة؟
- مَن الأشخاص المتواجدون حول العاشقيْن، وما رأيهم في تلك العلاقة؟
- ما هو الثمن الذي يتوقف على أحد العاشقين أن يدفعه حتى يحصل على حبيبه؟
- هل سيفترق الحبيبان بشكلٍ كامل أم جزئي؟
- هل يستطيع الحبيبان تجاوز أسباب النزاع؟
- هل سيصير هناك صلح بين الطرفيْن؟
- هل سنكتشف أن أحد الحبيبين في النهاية من عائلة المحبوب نفسها، وبذلك تنتهي المشكلة؟

أمثلة على هذه التيمة

في الفيلم الشهير "دعاء الكروان"، تأليف الدكتور طه حسين، بعد مقتل هنادي (زهرة العلا) على يد خالها ثأرًا لشرفه المهدور، تقرر آمنة (فاتن حمامة) الانتقامَ لشقيقتها من مهندس الري (أحمد مظهر) الذي اعتدى عليها، تذهب للعمل في بيته، ولكنها تجد نفسها واقعة في حبه. في Twilight"تقع بيللا (كريستين ستيورات) في هوى مصاص الدماء إدوارد (روبرت باتِنسون). وفي معالجةٍ درامية

شبيهة، لكنها أعمق وأكثر وجدانية، نجد الفيلم السويدي "Låt den rätte komma in" عن علاقة حب بين طفليْن من عالميْن متضادين. كل هذه الأفلام بُنيت على حبكة الوقوع في حب مَن لا يجب الوقوع في حبّه، ويتباين موقف المشاهدين بين التعاطف والازدراء حسب القصة والأبطال وباقي عناصر الفيلم. وكذلك كل الأفلام المأخوذة عن قصة روميو وجوليت تتخذ مِن هذه التيمة تيمة رئيسية للصراع.

خطايا الغَيرة

هذه التيمة هي تيمة فرعية من جرائم الحب، مشهورة كما رأيناها في عطيل عند شكسبير، وكي نستخدم هذه التيمة يجب أن يكون لدينا شخص غيور على شريكٍ له، وشخصٌ آخر يغار منه الشخص الغيور، وقد يكون هناك شخصٌ رابع مدبّر لهذه المؤامرة. يتكون الخطأ في عقل الشخص الغيور الذي يتشكك في أن هناك علاقةً ما بين الحبيب وشخصٍ آخر، قد يكون خطيبًا سابقًا، أو زوجًا سابقًا، أو أحد أبناء العمومة، وقد يكون ضحية شائعة يسيّرها الطرف الرابع، وقد يكون الشخص الثالث أو الرابع لديه مصلحةٌ ما في تفريق الحبيبين.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

ما طبيعة العلاقة ما بين الحبيبين؟

- كيف يتعاملان مع قضايا الغيرة؟
- ما علاقة الحبيبين بالشخص الثالث موضوع الغيرة؟
- هل هناك أشخاص حول الحبيبين؟ وما الموقف الذي يتخذونه؟
- هل تفسد الغيرة العلاقةَ إلى غير رجعة؟ أم أن هناك أملاً لإصلاح ما فسد؟
- هل يمتلك أحد مِن الأشخاص المحيطين مصلحةً ما لتفريق الحبيبين؟
- هل الشخص الغيور سيندم على تلك الغيرة المفرطة؟
- ما هو رد فعل الحبيب الآخر على الاتهامات الموجهة إليه؟

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم "الحفلة"، عندما تختفي امرأة حامل من قِبل زوجها رجل الأعمال للشك بها بسبب عدم قدرته على الإنجاب. وفيلم "My Best Friend's Wedding" حول فتاة، "جوليا روبرتس"، تشعر بالغيرة من صديقتها المرتبطة، فتريد بدء علاقةٍ عاطفية في أقرب وقت حتى تصبح مثلها. وفي السينما المصرية نجد هذه التيمة في فيلم "الغيرة القاتلة" بطولة نور الشريف، ويحيى الفخراني،

ونورا. وهو مِن إخراج عاطف الطيب عام 1982م. كما كانت تيمة الغيرة إحدى التيمات في الفيلم الشهير "إشاعة حب" بطولة يوسف وهبي، وسعاد حسني، وعمر الشريف. ومن إخراج فطين عبد الوهاب.

23- تيمة المنافسة مع شخصٍ قوي:

في هذه التيمة يجب أن يكون الفارق كبيرًا وواضحًا بين المتنافسين، فهي منافسة غير متكافئة على الإطلاق، كأن يتنافس شخصٌ عادي مع السلطان على حب فتاة، كما في قصة علاء الدين، أو مع بطل مصارع كبير له العديد من الإنجازات، أو قائد حربي أو زعيم. ونحتاج هنا في هذه التيمة إلى شخصٍ ضعيف محبوب يكون هو البطل، وخصمٍ قوي يتنافسان على شيءٍ ما؛ بحيث يبدو للمُشاهِد في البداية استحالة انتصار الشخص الضعيف.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- مَن هو البطل؟ وما هي ظروفه ودوافعه لخوض هذه الرحلة؟
- مَن هو الخصم؟ وما أسباب تمسكِه بموضوع المنافسة؟
- ما هو موضوع المنافسة مِن الأساس؟
- مَن الأشخاص الذين حول البطل، وحول الشخص القوي المنافس؟
- هل يتلقى البطل مساعدات مِن أشخاصٍ ضعاف مثله، لكن بكثرتهم يحدِثون فرقًا؟
- هل يتلقى البطل مساعدات مِن أشخاصٍ هم أعداء لمنافسِه؟
- هل يتلقى البطل خيانةً ما مِن أحد الأشخاص الذين حوله، أو الأشخاص الذين حول منافسِه؟
- هل يفوز الضعيف في الجولة الأولى أم ينهزم؟
- هل يفوز الضعيف مِن الأساس في الجولة الأخيرة؟
- ما الذي يتوجب على الضعيف أن يفعله كي يفوز في هذه المنافَسة؟
- هل هناك تضحياتٌ ما يجب القيام بها؟
- ما هي الدروس المستفادة من هذه الرحلة؟

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم" Rocky " ويحكي عن مُلاكم مغمور يعمل في مصنع للحوم، ويهوى الملاكَمة، ويتغير كل شيء عندما يزور الولايةَ بطلُ الوزن الثقيل "بولو كريد" ويرغب مدربه أن يتحدى ملاكمًا نكِرة على اللقب، فيهزمه هزيمة نكراء، ولكن تحدث المفاجأة عندما يرفض روكي الاستسلام، وتكون فرصة روكي للنجاح ولتحقيق هدفِه. كما أن معظم أفلام رياضات الدفاع عن النفس تستخدِم هذه التيمة، كما استخدِمت هذه التيمة مع تيمة الثورة في فيلم مثلGladiator بطولة راسل كرو في تحدي السلطان.

وقد تأتي المنافسة بين غني وفقير كما قدمتها السينما المصرية في فيلم "تمر حنة" وهو مِن إخراج حسين فوزي، وبطولة رشدي أباظة، ونعيمة عاكف، وأحمد رمزي. وإنتاج عام 1957م. وتدور أحداث الفيلم حول تمر حنة الغجرية راقصة الموالد الفقيرة، والتي يربطها قدَرها بـ "حسن" الذي يعمل في الموالد مثلها. ويدور صراع حولها بين حسن وبين أحمد ابن العمدة الثري. واستخدِمت هذه التيمة أيضًا فيلم "عنتر ولبلب" بطولة سراج منير، ومحمود شكوكو، وعبد الوارث عسر. وإخراج سيف الدين شوكت، في عام 1952م.

33- تيمة ميلاد المنقِذ والمخلّص:

في هذه التيمة تكون هناك مشكلة كبيرة تعترض قبيلةً، أو مدينة، أو قرية، أو حتى دولة. ولا يبدو في البداية أن هناك مَخرجًا من هذه المشكلة، إلا أن هناك نبوءةً ما أو ضيفًا يحل على المدينة فيكون في يديه تخليصها مما تعاني منه، قد يكون هذا الضيف منبوذًا في البداية، أو لا أحد يثق فيه، أو في قدراته، حتى يستطيع الحصول على الثقة ممن حوله، وقد يتلقى هذا المنقِذ هزيمة في البداية من الخصم أو المشكلة، أو من مرضٍ وبائي منتشر، لكنه سرعان ما يعيد المحاولة بطريقةٍ أخرى حتى يستطيع التغلب على المشكلة. هناك تباين ما بين المصدّق له والمؤمِن بقدراته، وبين المتهكم عليه والواثق أنه لن يستطيع فعل شيء، وقد يكون الفريق الآخر ممن حاولوا قبْل ذلك وفشلوا، ولذلك يحاولون قتل الأمل في النجاح، ويتآمرون فعليًّا من أجل إلحاق الفشل بهذا المنقذ كي لا يبدو أن له قدراتٍ تفوق قدراتِهم.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- ما الخطر أو الأزمة التي تواجه المدينةَ أو القبيلة أو الدولة؟
- مَن هو المنقذ. وهل هو مولودٌ جديد داخل هذه المدينة أم زائرٌ غريب؟
- كيف سيبدأ المنقذ بطرح أفكاره حول التخلص من هذه المشكلة؟
- ما هو ردّ فِعل الناس أو السكان حول هذه الأفكار في البداية؟
- كيف يحاول المنقذ أن يثبت وجهة نظره؟
- هل هزيمته في الجولة الأولى تُصَدر للجميع أنه غير ذي ثقة؟

- كيف سيحاول المنقذ شرح أسباب هذه الهزيمة؟
- مَن الأشخاص الذين سيؤمنون به ويقدمون له المساعدة؟
- مَن الأشخاص الذين سيخافون ولا يثقون فيه؟
- هل سيتلقى خيانةً ما تزيد الأمر تعقيدًا؟
- ماذا سيفعل في الجولة الأخيرة؟
- ما هو ردّ فِعل الناس أو السكان بعد الانتصار؟
- ما هو ردّ فِعل الفريق المعارِض بعد أن يروا الانتصار بأعينهم؟
- كيف سيتصرف المنقذ مع هذا الفريق المعارِض؟
- هل هناك احتمال أن تتكرر هذه المشكلة مرة أخرى؟
- هل سيبقى المنقذ في المدينة بعد إنجاز مهمته إنْ كان ضيفًا عليها منذ البداية؟

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم Gladiator إخراج ريدلي سكوت، تأليف ديفيد فرانزوني، قصة وسيناريو جون لوجان. وتدور القصة في عصر الإمبراطورية الرومانية، حيث يحاول القيصر (ماركوس أوريليوس) تسليم سلطاته إلى قائد الجيوش (ماكسيموس) إلا أن ابنه (كومودوس) يقتله قبل أن ينفذ مهمته، ويصبح الابن قيصرَ روما خلَفًا لأبيه، كما يحاول كومودوس قتْل ماكسيموس، إلا أن هذا الأخير يهرب ويصير أسيرًا ويتحول إلى مصارعٍ يشهد له الجميع بالبطولة. ويمكن أن نعتبر كل الأفلام التي تناولت قصة السيد المسيح قد استخدمتْ هذه التيمة.. تيمة المخلِّص.

43- تيمة الكارثة الطبيعية:

هذه التيمة تتحدث حول تأثير كارثة طبيعية كالزلازل والفيضانات والبراكين، أو انتشار الحيوانات المتوحشة أو القوارض، أو أي شيء مؤذٍ في مدينةٍ أو قبيلة، وكيف سيتعامل السكان مع هذه الكارثة الطبيعية، وكيف سيحمون صغارهم من تأثيرها ومن الأشخاص الذين سيقودون هذا الفعل. وفي هذه التيمة يجب أن نوضح في البداية أن المدينة أو القرية تعيش في سلام ومحبة قبل حدوث هذه الكارثة الطبيعية، ثم تأتي هذه الكارثة ومحاولة الناس النجاة منها. وفي الأغلَب لن يستطيع الناس المقاومة في البداية، وسيكون هناك ضحايا، إلى أن يبدأ كفاحٌ ما بقيادة شخصٍ أو عدة أشخاص للتغلب على تأثير هذه الكارثة الطبيعية. وفي النهاية إمّا أن ينجح هؤلاء في تجنب التأثير السيئ لهذه الكارثة الطبيعية، أو يضطرون للرحيل من أجل النجاة.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

• كيف كان الناس يعيشون قبل حدوث هذه الكارثة؟

• ما طبيعة هذه الكارثة وكيف ستبدأ؟

• مَن الضحايا الذين يسقطون أولاً؟

• مَن هو أو هم الذين يحاولون السيطرة على الأمور؟

• ما الأدوات المستخدَمة أو الاختراعات أو الأفكار المبتكَرة التي سيحاولون أن يفعلوا ذلك بها؟

• مَن هم الأشخاص الذين سيساعدون على التغلب على تأثير الكارثة؟ ومَن هم الأشخاص الذين سيفقدون الأمل منذ اللحظة الأولى؟

• هل تبدو المقاومة جنونية ولا طائل مِن ورائها؟

• ما المصير في النهاية، هل الانتصار أم الرحيل؟

أمثلة على هذه التيمة:

الأفلام التي تتعرض للكوارث الطبيعية مثل الفيضانات والزلازل والبراكين والأعاصير كثيرةٌ جدًّا في السينما العالمية، لكنها غير موجودةٍ في السينما العربية لضخامة الإنتاج، فمنها على سبيل المثال فيلم The Perfect Storm إنتاج عام 2000م. وفيلم volcano، وفيلم الطيور مِن إخراج ألفريد هيتشكوك، وغيرها من الأفلام.

53- تيمة الطموح الجامح:

في هذه التيمة لدينا شخصٌ طموح لديه فكرة تبدو مجنونة في البداية، أو مستحيلة التحقق للدرجة التي تجعل المُشاهِد يشفِق عليه من استحالة تحقيق الهدف. ولكن بمرور الأحداث نستشعر أن إدراك هذا الهدف ممكن، لكننا نواجه صعوباتٍ شديدة، وفشلاً متكررًا، وبتكرار المحاولات وبوجود الأمل نصِل في النهاية لتحقيق هذا الهدف أو فقده إلى الأبد.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

• مَن هو هذا الشخص الطموح؟ وما هي صفاته؟

• هل هو متهور؟ هل هو غريب الأطوار؟

• ما هو هذا الهدف الطموح؟

- ما الصعوبات المحتملة في طريق هذا الهدف؟
- هل هناك أشخاص يصدقون الشخص الطموح؟
- هل هناك أشخاص لا يصدقون، بل يسخرون مِن الشخص الطموح؟
- ما هو الطرح والفكرة التي يحاول بها الشخص الطموح الوصول إلى هدفه؟
- ما عدد الخسارات أو التضحيات التي يجب المرور بها للوصول إلى الهدف؟
- هل هناك شخصيات تعارض بشكلٍ عملي وتمنعه من الوصول؟
- هل سيفشل ذلك الشخص الطموح في أول محاولاته؟
- ما رأي مَن يؤمنون به في هذا الفشل؟ وما رأي الذين يعارضونه؟
- هل يغير الشخص الطموح مِن آلياته في محاولة الوصول؟
- هل يتلقى مساعدة مِن شخص أو عدة أشخاص؟
- ماذا سيفعل عندما يصل إلى هدفه؟
- ماذا سيفعل لو لم يصل إلى هدفه؟

أمثلة على هذه التيمة:

فيلم "The pursuit of happiness" والذي يدور حول مندوب مبيعات (ويل سميث) يسعى إلى الدخول لعالم البورصة حتى يستطيع لمّ شمل أسرتِه من جديد في حياةٍ مستقرة. وكذلك الفيلم الشهير Forrest Gum من إخراج روبرت زيميكس، ولعب دور البطولة كلٌ مِن توم هانكس، وروبين رايت، وغاري سينيز، وسالي فيلد. تحكي القصة عن عدة عقودٍ مِن حياة فورست جامب، وهو شخصٌ بطيء الفهم، ذو قوّة بدنية مميزة، من ولاية ألاباما، عاش وتأثر ببعض الأحداث الجليّة التي حدثت في النصف الأخير من القرن العشرين في الولايات المتحدة، لكن كان لديه طموح رغم قصوره أن يكون عدّاء.

أمّا في السينما المصرية ففيلم "النمر الأسود" الذي يدور حول شاب فقير (أحمد زكي) يسافر بحثًا عن الحياة إلى اليونان، ليبدأ هناك تعلّم رياضة الملاكمة حتى يصبح بطلاً قوميًّا في تلك اللعبة. والفيلم من إخراج عاطف سالم، وسيناريو وحوار بشير الديك. كما استخدَم الفيلم الكوميدي "همام في أمستردام" سنة 1999م. بطولة محمد هنيدي، هذه التيمةَ أيضًا.

63- تيمة التضحية بالنفس من أجل الآخرين

في هذه التيمة يضحي البطل بنفسه من أجل شخصٍ آخر، قد يكون حبيبًا أو زوجًا، أو فردًا من العائلة، أو أي شخصٍ يرتبط مع البطل برابط وطني أو عقائدي، رابط قوي. وهنا نحتاج إلى شخصية البطل المضحي، والشخصية الأخرى المضحَّى من أجلها، وربما إلى شخصٍ آخرَ يمثل الخصم.

وعلى ذلك قد تكون الأسئلة المطروحة هنا، والتي يجب أن تجيب عنها من خلال القصة، هي كالتالي:

- مَن هو البطل؟ ومَن هو الشخص القريب له؟
- ما هي المشكلة التي يقع فيها الشخص الآخر؟
- ما هو الخطر الذي يواجه البطل في حالة تَدَخله لحل المشكلة؟
- مَن هم الأشخاص الآخرون الذين تربطهم بالشخص نفسه قرابة؟ وما رأيهم في قصة التضحية؟
- ما شعور الضحية تجاه البطل، وتجاه فكرة التضحية؟
- هل تنقذ تضحية البطل الشخصَ الضحية؟
- هل كان يمكن أن نتفادى أن يضحي البطل بنفسه؟
- ما الدروس المستفادة من هذه الرحلة؟

أمثلة على هذه التيمة:

في السينما العالمية كان فيلم "تيتانيك" في العام 1997م. إخراج جيمس كاميرون، واحد من الأفلام التي استخدَمت هذه التيمة في النهاية، عندما ضحّى "جاك" ليوناردو دي كابريو بنفسه من أجل إنقاذ حبيبته "روز"، عندما كانت الخشبة التي وجداها على الماء لا تسعهما معًا. وفي فيلم "قراصنة الكاريبي- لعنة اللؤلؤة السوداء"، ينطلق القرصان جاك سوبارو لإنقاذ ابنة حاكم من زملائه القراصنة، على أمل أن يحدث ذلك فرصة لاستعادة السفينة التي سُرقت منه. هو يضحي بحريته وثروته لمساعدة رفاقه. وله شريك يضحي بكل ما لديه من أجل الفتاة المنكوبة. وفي فيلم "جسور مقاطعة ماديسون"، روبرت جيمس وولر استخدَم تيمة التضحية للأقارب والمحافظة على الذات، المصور روبرت يتدخل في حياة ربة المنزل فرانشيسكا جونسون لمدة أربعة أيام في الستينيات. والتي تقع في حبِّه، لكنها تضحي بمشاعرها من أجل الأسرة.

في السينما المصرية نجد نموذج فيلم "دمي ودموعي وابتسامتي" إنتاج 1973م. الذي يحكي عن فتاةٍ باهرة الجمال اسمها ناهد، والتي يتزوجها شاب كستارٍ لعلاقةٍ آثمة مع رجل أعمال كبير، وبموافقة الزوج الرسمي، تضحي ناهد بالشاب الذي تبادلت معهُ الحب بكل صدقٍ وإخلاص من أجل إنقاذ

أسرتها من الحياة الصعبة. ونجد أيضًا فيلم "المرأة المجهولة" عام 1959م. من إخراج محمود ذو الفقار، ونجد هذه التيمة مستخدَمة عندما يخرج عباس من السجن، ويهدد فاطمة من أجل ابتزاز أسرتها، فتقتله، ثم يفاجأ أحمد زوجها بما وصلت إليه، ويندم على ما فعله معها، ويتولى ابنها سمير الدفاع عنها، لكنها تختار أن تضحي بنفسها لكي تحمي سُمعة ابنها، لكنّ ابنها المحامي يكشف له أبوه عن حقيقتها على الملأ في المحكمة. وفي هذا الفيلم أيضًا نجد تضحياتٍ أخرى عندما تضحي زميلتها بنفسها، وتموت بالنيابة عنها حين يحاول السفاح قتلها.

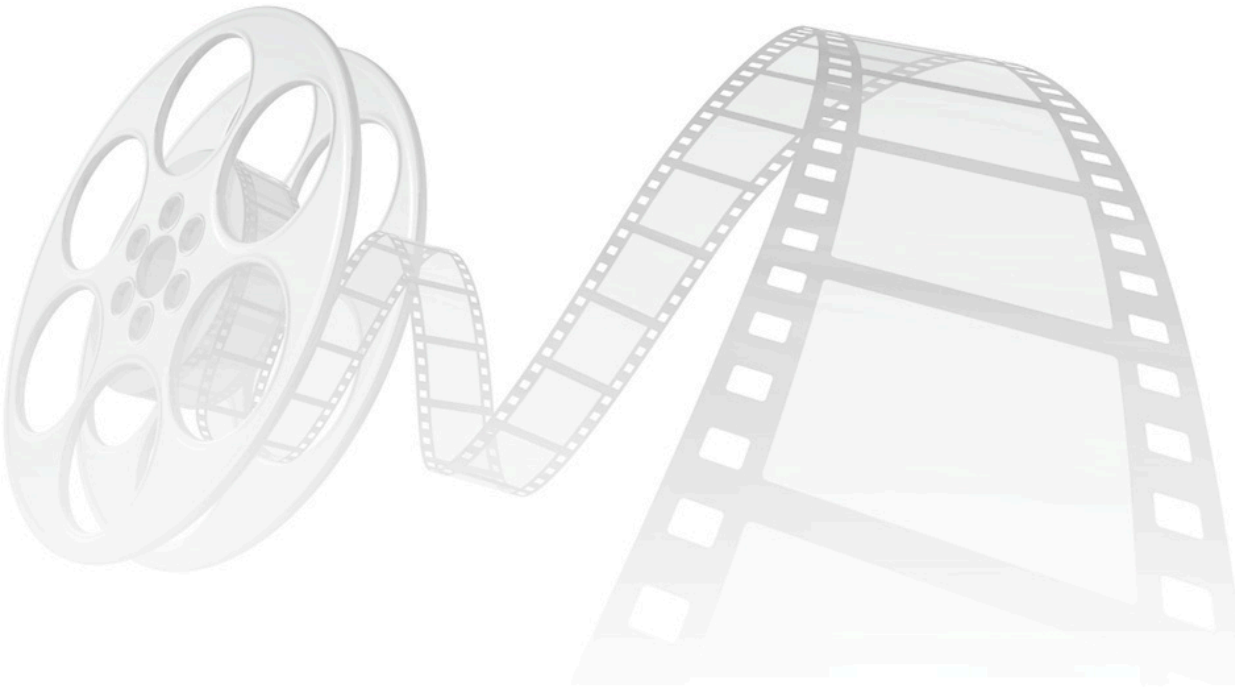
كيف نستخدم هذه التيمات؟

بمعرفة هذه التيمات وإدراكها بشكلٍ مفصل نستطيع تحديد بعض التيمات الدرامية التي تظهر في الفيلم، ولنا أن نعرف أن الفيلم قد يكون فيه تيمة رئيسية، وبعض التيمات الفرعية، أو يحتوي على أكثر من تيمة على المستوى نفسه من الأهمية.

على سبيل المثال فالتيمة الرئيسية لفيلم "عصابات نيويورك" هي الانتقام لذوي القربى، لكن كان هناك تيمات فرعية مثل ثلاثية الحبيب والحبيبة والعاذل، في علاقة أمستردام بـ "جيني"، كما تجلت تيمة الثورة في محاولة عصابة "الأرانب الميتة" في إثبات أحقيتهم في أرض أمريكا. وعلى هذا فإنّ هذه التيمات قد تكون مفيدة جدًّا وبخاصة في فترة التوقف عن الكتابة، أو الحَيرة. فمثلاً في نظرية البناء العضوي هناك قِسم كبير من الفيلم يدعى الحدث الكبير Big event وفي هذا الحدث هناك عدة تعقيدات يمر بها البطل قد تكون هنا بعض التيمات مفيدة في صنع هذه التعقيدات. كما أن الأسئلة التي أوردناها مع كل تيمة؛ هي بمثابة محفّزات فكرية لإطلاق الخيال، والحفاظ على منطقية الحدث.

تمرين:

استخرج التيمات الدرامية من أربعة أفلام مما تفضل.



الفصل السادس

المرحلة الأخيرة من المعالجة

المعالَجة الدرامية

المعالَجة الدرامية، هي مرحلة مِن مراحل تجهيز المعالجة السينمائية التي ستعرض على شركات الإنتاج، وغالبًا ما تُكتَب المعالَجة الدرامية في الزمن المضارع، ولا تحتوي مطلقًا على أية توجيهاتٍ فنية تخص زوايا الكاميرا، أو الصوت، أو الموسيقى، أو المونتاج. كما لا يتم تضمين أرقام المَشاهد ولا التقسيم إلى لقطات، فكل ذلك يتم تضمينه في الكتابة الإبداعية أثناء كتابة السيناريو النهائي. كما أن أسماء الشخصيات لا تميَّز إلا عند ظهورها للمرة الأولى، وغالبًا ما يُستخدَم ضمير المتكلم الجمعي في الوصف، مثلاً: "نرى أحمد يخرج من الغرفة". ويهدف هذا الأسلوب إلى جعل السيناريو سهلاً ومغريًا بالقراءة بقدر الإمكان. وتقع المعالَجة للفيلم الروائي الطويل في عدد يتراوح من ثلاث إلى عشر صفحات، غير أن العدد كلما قل وكان مكثفًا كان ذلك أفضلَ وأسهل في القراءة.

ويمكن القول، على سبيل تسهيل الأمر، إنه إذا كان لدينا ثلاثة فصول هي ACT1، ACT2 وACT3 فيمكن أن يقع كل فصل في صفحة، والفصل الثاني في صفحتين، ليكن لدينا أربع صفحات قد تزيد أو تنقص.

تخيّل نفسك تجيب عن هذه الأسئلة وأنت تطور الفكرةَ الرئيسية إلى معالَجة سينمائية:

1. ما هو هدف الشخصية الرئيسية؟

2. لماذا تعتبر الشخصية هذا الهدف مهمًّا لها؟

3. ما هي الفجوة التي بين هدف الشخصية وعالمها الحالي؟

4. مَن أو ما الذي يمنع الشخصية مِن تحقيق هدفها؟

5. مَن الشخصيات التي يمكن أن تساعد الشخصية بشكلٍ مباشر أو غير مباشر؟ ومَن الذين سيحول تَدَخلهم دون تحقيق الهدف؟

6. ما هي الأشياء التي يجب أن تتعلمها أو تجتازها الشخصية لتصل إلى هدفها؟

7. ما هو أسوأ ما يمكن أن يحدث للشخصية؟ وكيف لها أن تحوّله لصالحها أو تجتازه؟

لكنّ المعالجة أيضًا قد تصل إلى سبع صفحات، وأحيانًا إلى عشر، ونسميها معالجة موسعة. وفي الصفحات القادمة سنقدم عددًا من المعالجات كأمثلة، ومنها بعض المعالجات للقصة نفسها التي استخدمناها في نظرية البناء العضوي.

معالجات مختلفة للقصة نفسها

المعالجة 1

تجلس الجَدة عند مدخل البيت تنسج الملابس الثقيلة من الصوف، يجلس بجانبها الحفيدان (ليلى ولؤي) تحكي لهم الجدة عن أسطورة التنين العظيم الذي يسكن وادي الهلاك خارج حدود الجزيرة، وعن معاهدةٍ قديمة تمنع عبور تلك الحدود. الأمّ بالداخل تطهو الطعام وتنادي على ليلى لتحمل الماء والطعام للدجاج، تحمل ليلى الطعام وتذهب لوضعه أمام الدجاج، ثم تجلس تراقبه وهي تغني. يتسلل لؤي خارجًا من المنزل بصحبة كلبِه حاملاً منظاره الذي لا يفارقه، يطارد لؤي شيئًا في السماء محاولاً لحاقه بمنظاره متخبطًا في الشجر غير مبالٍ حتى يصطدم بمدخنة التدفئة التي يبنيها أبوه استعدادًا للشتاء القادم. يفقد اتزانه ويقع في بئر الماء، يقفز خلفه كلبه لمساعدته، وتنادي ليلى على أمّها بفزع. تأتي الأمّ وترمي له الحبال وتُخرِجه من البئر وتعنّفه على تهوره. يعود حازم إلى البيت يحمل أدوات الزراعة وبصحبة ماشيته، يعاتَب ابنَه ويخبره أنه سوف يصلح معه المدخنة التي هدّها بتهوره، تتجمع العائلة على العشاء، ويشكر حازم الله على الطعام وعلى حمايتهم من الأخطار طالبًا منه ألّا يكون الشتاء القادم قارس البرودة.

يخرج لؤي مع كلبه ومعه منظاره ليلهو ويستكشف في الجزيرة كعادته، يلاحظ كلبه أرنبًا بريًّا فيطارده ليصطاده، ويحاول لؤي اللحاق به، يدرك لؤي خلال المطارَدة أنه تجاوز حدود الجزيرة المسموح بها، ودخل إلى وادي الهلاك الذي طالما حذّره منه أبوه. ينادي لؤي على كلبه.. ولكنه لا يسمع نباحه، يجد لؤي نفسه أسفل جبل، ويلاحظ وجود نقوشٍ وصورٍ لا يفهمها، يمسك لؤي منظاره ويرى كهفًا أعلى الجبل ينبعث منه نور ذهبي برّاق وجميل، يصاب لؤي بالخوف، ولكنّ فضوله وحبّه للاستكشاف يتغلبان عليه ويقرر الصعود إلى الكهف. يصل لؤي إلى باب الكهف أعلى الجبل،

ويكتشف أن النور الذهبي كان منبعثًا من بيضٍ ذهبي برّاق لم يرَ مثله من قبل. يقف لؤي أمام البيض مشدوهًا، ويمسك بيضةً متفحصًا في إعجابٍ واندهاش. يصيح الكلب بشدة محاولاً تحذيره من شيء، ينظر لؤي خلفه ليجد تنينًا ينظر إليه في غضبٍ عظيم، يصرخ ويقع لؤي من هول المفاجأة، ويحاول الابتعاد قدر الإمكان، يأخذ البيضةَ الذهبية ويجري ويلوذ بالفرار بأقصى سرعة. يغضب التنين العظيم وينفث النيران من فمِه محاولاً قتل لؤي، ولكن لؤي ينجح في النجاة. يشعر لؤي باهتزاز الجبل من تحته على إثر تحرك التنين ومطاردته إياه، يطارد التنين لؤي محاولاً قتله واسترجاع البيضة حارقًا في طريقه كل شيء.

يتجمع أهل الجزيرة بفزع بعد سماعهم صوت التنين المخيف، ورؤيتِهم للنيران في السماء، يجمع أهل الجزيرة الأسلحة والسهام والشِّباك، يخبّئون الأمهات والأولاد في أنفاق تحت الأرض حتى لا يؤذيهم التنين، يأتي لؤي راكضًا إلى أبيه وهو مفزوع ومرتعد طالبًا النجدة، يطلب منه أبوه أن يأخذ أمّه وأخته وجَدّتِه إلى الأنفاق، يذهب حازم مع رجال الجزيرة حاملاً سهامه لمحاربة التنين، يأتي التنين غاضبًا نافثًا ناره عليهم، يحاول أهل الجزيرة ضربه بالسهام والشِّبَاك ولكن بلا فائدة؛ فالتنين يقتل منهم الواحد تلو الآخر ويدمر كل الأسلحة، حتى يدرك الباقون أنه لا نفع من قتال التنين، وأنهم يجب أن ينجوا بحياتهم ويلوذوا بالفرار من الجزيرة عن طريق السفن. يذهب الرجال لاصطحاب أسرِهم وأطفالهم من الأنفاق راكضين نحو المرساة ليركبوا السفن.

يلاحظ التنين هرب أهل الجزيرة وركضهم نحو المرساة، فيأتي نحوهم غاضبًا لافظًا نيرانه في كل اتجاه، ثم يصوب ناره نحو السفن والمراكب حارقًا كل شيء. يدرك أهل الجزيرة أنه لا سبيل للهرب بعد حرق السفن، فيركضون إلى الأنفاق مجددًا للحماية.

يحاول حازم أن يصل بأسرته إلى الأنفاق قبل وصول التنين، وبينما هم يركضون تقع الجَدة من الجهد فاقدةَ الوعي، ولا تستطيع إكمال الطريق، يحمل حازم الجَدة آمرًا لؤي أن يسبقه بصحبة أمّه وليلى إلى الأنفاق. يصل لؤي إلى الأنفاق ويقف هناك هو وليلى يراقبان الأب في فزع وهو يحمل الجَدة ويركض في معاناةٍ وصعوبةٍ وبطء، ومِن خلفه التنين ينفث النيران. يقع حازم على وجهه حاملاً الجَدة، فتصرخ ليلى وتجري لمساعدة أبيها. يلاحظ التنين ليلى وهي تجري ناحية حازم فيطير إليها ويحملها ويخطفها، ويصرخ حازم في حزنٍ وغضب وهو يشاهد ابنته محمولةً من التنين ويطير بها إلى أعلى الجبل.

يَدخل التنين الكهف، يضع ليلى بجانب البيض الذهبي، تبكي ليلى وتشكو إلى البيض مما يحدث، وتغني أغنية حزينة بصوتها العذب. يدخل حازم الأنفاق حاملاً الجَدة متأثرًا مما حدث لابنته، يعنّف لؤي وينفجر فيه لأن كل ذلك حدث بسبب تهورِه، يبكي لؤي ويذهب ويأتي ببيضة التنين ويعطيها لأبيه، ويعتذر عما فعل. يفاجَأ حازم وباقي الرجال بالبيضة ويشيرون عليه أن يذهب ويقايض ابنته ببيضة التنين. يقتنع الأب بالمشورة وأنها حله الوحيد رغم خطورته، فيأخذ ابنه لؤي ليريه الطريق. يذهب حازم ولؤي ليصلا باب الكهف، وهناك يريانِ ليلى محتضنة البيض الذهبي تكلمه وتغني له، ينادى حازم على ليلى فتجري نحوه، فينتبه التنين ويأتي غاضبًا ليقف بينهما، وينظر إلى حازم والبيضة التي معه في غضبٍ شديد، يحاول حازم تهدئة التنين، يشير له أنه هنا من أجل المقايضة، يغضب التنين ويحاول الهجوم، ولكن حازم يهدد بكسر البيضة، وبينما هم واقفون يسمعون صوت

تكسّر البيضة الأخرى ليخرج منها تنين صغير متوحش كأبيه، يجري متجهًا نحو ليلى، فيصرخ حازم خوفًا على ابنته، ولكن التنين الصغير يحتضن ليلى ولا يأكلها وسط اندهاش الأب والتنين من المشهد. تلعب ليلى مع التنين الصغير في براءةٍ وحب ليدرك الأب والتنين أنهما مِن الممكن أن يكونا صديقيْن، يقترب الأب من التنين الكبير بحذر وخوف ويضع أمامه البيضة الأخرى ويعتذر له. يهدأ التنين الكبير ويسمح له بأخذ ليلى بسلام. نرى ليلى راكبة ظهر التنين الصغير وتطير فوق الجزيرة، بينما التنين الكبير يساعد أهل الجزيرة في البناء وتشييد شبكة مداخن التدفئة للمنازل، ينفث التنين ناره في المدخنة الرئيسية فتصل النار جميعَ البيوت لتدفئها من برد الشتاء.

معالجة أخرى أميَل للخيال العلمي

يَخرج عادل من غرفة المدير بعد أن كلّفه بالإقامة الدائمة لمدة عامين في جزيرة الأشجار التي تم اكتشافها مؤخرًا، ويخبره أنه قد رفع راتبه أضعافًا مع دفع ديونه؛ ليكون أول تجربة للحياة الكاملة على الجزيرة، بشرط أن تكون معه أسرته كاملة. ويعِده بتزويده بماشية وطيور لتربيتها، وبذورٍ ليقوم بزراعتها. يصل عادل إلى منزله ويخبر زوجته ندى التي وافقت على الذهاب معه لأنها لن تتركه وحده لمدة عامين. وقبل حصوله على موافقتها يردف لها بأن مديره على الرغم من حماسه الشديد إلا أنه لمس لديه بعض القلق، مما يجعلها توافق بسرعة على أن ترافقه ليبقيا معًا كعائلة، ولتسانده إنْ لزم الأمر، وليحصلا لولديهما حازم وجنى على إجازة من المدرسة.

يجهز الجميع نفسه، ويصل اتصال لعادل بأنه تم تجهيز السفينة التي ستبحِر به بكل ما يلزم. يستقل عادل السفينة مع أسرته، ويجلس معهم يحاول تجهيزهم نفسيًّا لمِا سوف يجدونه في الجزيرة، وكيف ستكون حياتهم ممتعة وهم يبنونها معًا، ويطعم الحيواناتِ الموجودة في الأقفاص على ظهر السفينة، ويساعده حازم. يلفت نظر حازم أطواق حول رقبة الحمامات، يسأل أباه، الأب لا يدري جوابًا لسؤال حازم، يتجاهل سؤاله ويُشغله بإحضار المزيد من العلف للحيوانات. في الليل تحكي الأمّ لطفليها حكايات ما قبل النوم، وتعيدها لهما كل ليلة، وبخاصة حكاية الفتاة الصغيرة التي كانت تغني لبيض الدجاج قبل أن تفقس الكتاكيت منها، وحين تخرج الكتاكيت، تبدأ بالزقزقة للفتاة وتحتفل بها. تنزل الأسرة إلى مكان البيت ويبدؤون في استكشاف المكان، ولكن يلفت انتباهَهم أن البيت مغطى بالمعدن من الخارج.

تنقضي الأيام سريعًا، ويجهز الأب الموقد وينظفه لإشعال الحطب تحسبًا للبرد، يحمل الدرج الموجود تحت الموقد ويُخرجه خارج المنزل ليرمي الرماد القديم المكوّم به، وبعد أن يرميه يرى دفترًا شِبه محترق، يبدو وكأنه مخبأً تحت الرماد، يقلب في أوراقه، فيجد أنه دفتر مذكرات، يفهم مِن الكلمات التي استطاع التقاطها بأن صاحب الدفتر ما هو إلا ساكنٌ قديم كان يقطن منزلهم، ويحكي أنه معرّض للموت كل يوم، ويحكي عن ندمِه على قبوله هذه المهمة. يرمي الأب الدفتر من يده، ويحدّث نفسه بأن هذا الرجل غبي حتمًا؛ فالجزيرة هادئة، وكل شيء على ما يرام. بعدها بأيام تحدّثه زوجته بأنها ترى بأن المحصول ينقص، وأن بيض الدجاج أيضًا يتناقص. يضحك ويخبرها أن هذا بالتأكيد مِن فِعل الجرذان.

الزوج يفكر لاحقًا في كلام زوجته عن نقص المنتوجات، ويربطه بما قرأه في الدفتر، ويتذكر قلق مديره، المدير أخبره أنها التجربة الأولى، ولكن يبدو أنه يكذب؛ إذ إنه من الواضح أن المنزل كان فيه سكان قبْلهم.

في هذه الأثناء ترقد الدجاجة على البيض، تحاول جنى الاقتراب من البيض لتغني له، كما تفعل فتاة الحكاية، لكن الدجاجة تنقرها وتبعِدها عن البيض.

يأتي حازم مسرعًا نحو أخته، ويأخذها معه ليستكشفا المنطقة الجبلية القريبة من المنزل، يركض الولد خلف أحد الجرذان كبيرة الحجم وهو يصوب نِبلته ناحيته، ولكن يختفي الجرذ بعد وصوله للجبل. ينظر حازم حوله فيجده يصعد الصخور، يصعد خلفه، وأثناء ذلك يظهر الجرذ على الحافة، فيبدأ في إخراج نِبلته، ولكنه يكاد يسقط فيتشبث بإحدى الفتحات الصغيرة ويحاول النزول، ولكنه يجد الأمر صعبًا، فيكمل الصعود لعله يجد طريقًا أفضل. أثناء صعوده يجد فتحة كبيرة لمغارة، يقرر أن يرتاح قليلاً، ثم يفكر في كيفية عودته للمنزل، وبعد وصوله يجد أحد الطيور الجارحة يحمل بمخالبه حمامة مِن طيورهم، يعرفها من الطوق الذي حول رقبتها، يقترب منه فيدلف لداخل المغارة وهو خائف بدون أن ينظر أمامه، فيصطدم في التنين الذي يستيقظ من إثر الاصطدام. يجري الولد خارجًا من المغارة ويبتعد قليلًا عن المكان، فيقابل أخته التي تراه وهو يجري، وقبْل أن تتكلم ترى التنين قادمًا من بعيد يتجه نحوهما، فتمسك بيد أخيها حازم وينطلقان في ممرٍ ضيق بين الجبلين الكبيرين. يتعثر التنين في أحد الصخور الموجودة في الطريق، فينشغل لبعض الوقت في إبعادها، ويواصل السير نحو الطفلين الذين وصلا إلى حديقة المنزل. يدخل الطفلان بسرعة من الباب فيراهما الأب الذي كان بجانب البيت، فيركض مثلهما نحو المنزل، فينفخ التنين ناره فيحرق المزروعات التي زرعها الأب، والتي اقترب أوان خروج ثمارها.

وبسبب الضوضاء، تنتبه الأمّ ندى التي كانت في الحظيرة تطعِم الدجاج، وبيدها سلّة فيها ما جمعته من البيض، فتترك سلّة البيض وتحاول الخروج من باب الحظيرة، لكنها ترى التنين الذي يقترب منها، فتنطلق من الباب الخلفي للحظيرة والذي يواجه باب البيت، وتدخل بسرعة إلى المنزل. بعد أن يدخل الجميع يبدأ التنين يدور حول المنزل المغطى بطبقةٍ من المعدن. يبدأ الأب والأمّ في تأمين كل الأبواب. والآن فقط فهِما لماذا كان البيت مغطى بالمعدن، فجلسوا يفكرون كيف ينجون من التنين. فتقترح البنت أن يخرجوا من المكان ويذهبوا إلى الشاطئ، ويغادروا الجزيرة.

تبدأ الأسرة في البحث عن مَخرج، فتجد الأمّ قطعة من الخشب قد تحركت من أرضية المطبخ، ترفعها فتجد سلمًا خشبيًّا متجهًا لأسفل المنزل، فتنادي على الجميع، ينزل الأب ويكتشف أنه طريق طويل يوصلهم إلى خارج المنزل.

تبدأ ندى وعادل وحازم في جمع بعض الأطعمة والأغطية وحقيبة الإسعافات الأولية، ويضعون ذلك في حقائبَ ويستعدون للانطلاق. تمشي الأسرة في السرداب، يصِلون إلى آخره، وعندما يخرجون من الفتحة يجدون أنفسهم في منطقةٍ جبلية وليسوا على شاطئ البحر.

تقترح الأمّ وحازم أن يعودوا مرة أخرى إلى البيت، ويصمم الأب وجنى على مواصلة الطريق، ثم يتفقون على مواصلة السير. بعد وقتٍ من المشي المتواصل، تفقد البنت وعيها من التعب، فيحملها الأب على ظهره إلى أن يتعب ويقرر التوقف قليلًا للراحة في فتحةٍ صغيرة بين الصخور. تستيقظ البنت.. وتتحسن حالتهم جميعًا بعد تناول الطعام والشراب، يصيرون بالقرب من سفينتهم. وبعد أن يبدؤوا في تحريكها للركوب عليها يظهر التنين قادمًا من بعيد، فيجري الجميع إلى أشجار الغابة القريبة ويتركون السفينة التي يحرقها التنين. هنا يشعر الجميع باليأس، لم يبق من سفينتهم إلا بعض ألواح المعدن التي يقذفها الموج القوي إلى الشاطئ، ولكنهم لا يتوقفون عن متابعة السير. يشعر الأب ببعض الاطمئنان، وأن التنين لن يصل إليهم بين أشجار الغابة المتشابكة. فيبحث الجميع عن الماء، فيجدون نهرًا صغيرًا بالقرب منهم، وهنا يظهر التنين مرة أخرى ويبدأ في إلقاء النار عليهم، لكنّ الأب يشير إليهم بالنزول إلى الماء حتى لا يتضرروا من النيران، فينزل الجميع إلى الماء، بينما تتعثر البنت وتقع بين قدمَي التنين، فيحملها في فمِه ويجري بها بعيدًا عنهم.

يخرج الجميع من الماء، حازم يقول لهم إنه يعرف مكان أخته، بالتأكيد أخذها التنين إلى مغارته، يبدؤون في المشي نحو المغارة القريبة، لكنهم يشعرون أن هناك مَن يراقبهم. يحتال عادل بالاتفاق مع زوجته وابنه، يختبئ خلف جذع شجرة بينما الأمّ وابنها يكملان المسيرة، يرى الأب رجلاً ستينيًّا يمشي خلفهم بحذر، ينقضّ عليه ويرميه أرضًا، تعود الأمّ والابن إلى مكان الأب الذي يبدأ باستجواب الرجل الغريب بعد أن يثبّته، يعترف له الرجل بقصة الجزيرة والتنين، وأنها لعبة من المدير يلعبها كل سنة، يأتي بأسرةٍ إلى هنا لتكون في النهاية أضحيتَه للتنين. عادل ينصِت إليه بينما ندى وحازم يكذّبانه، يتابع كلامه ويقول إنّ المدير ليس بشريًّا حقيقيًّا، هو والتنين مِن سلالةٍ واحدة، هذه السلالة تكاد تنقرض، واستمرارها مرهون بما يمدّها التنين الكبير من طاقة، وهذه الطاقة مقابل القرابين السنوية التي يقدمها المدير للتنين. يسأله عادل كيف عرف كل هذا؟ يشرح له بأنه نجا من التنين منذ عدة سنوات واختبأ منه، وقبْل سبات التنين يأتي المدير إلى هنا مع بضعة أشخاص ويؤدّون طقوسًا غريبة أمام التنين وينصرفون، ويقول له إنّ المدير يضع كاميرات مراقبة في أعناق سِرب الحمام الذي أرسله معهم، وإنه هو مَن غطى سقف المنزل بالمعدن الذي خلّفته سفينة آخر أسرةٍ أتت إلى هنا؛ ليعطي القادمين الجدد فرصة لمناورة التنين، والهرب منه من خلال النفق الذي قضى زمنًا في حفرِه. يصدّقه عادل في كل ما قاله، ويتعاهدان على مواصلة العمل لإنقاذ الصغيرة، وإيجاد طريقة للعودة الى الوطن وفضْح المدير. هنا يقرر الأب أن يبحث بسرعة عن ابنته قبْل أن تفقس بيضات التنين، فتصبح طعامًا لهم. ويقودهم الرجل الغريب إلى طريق مختصرة لمغارة التنين.

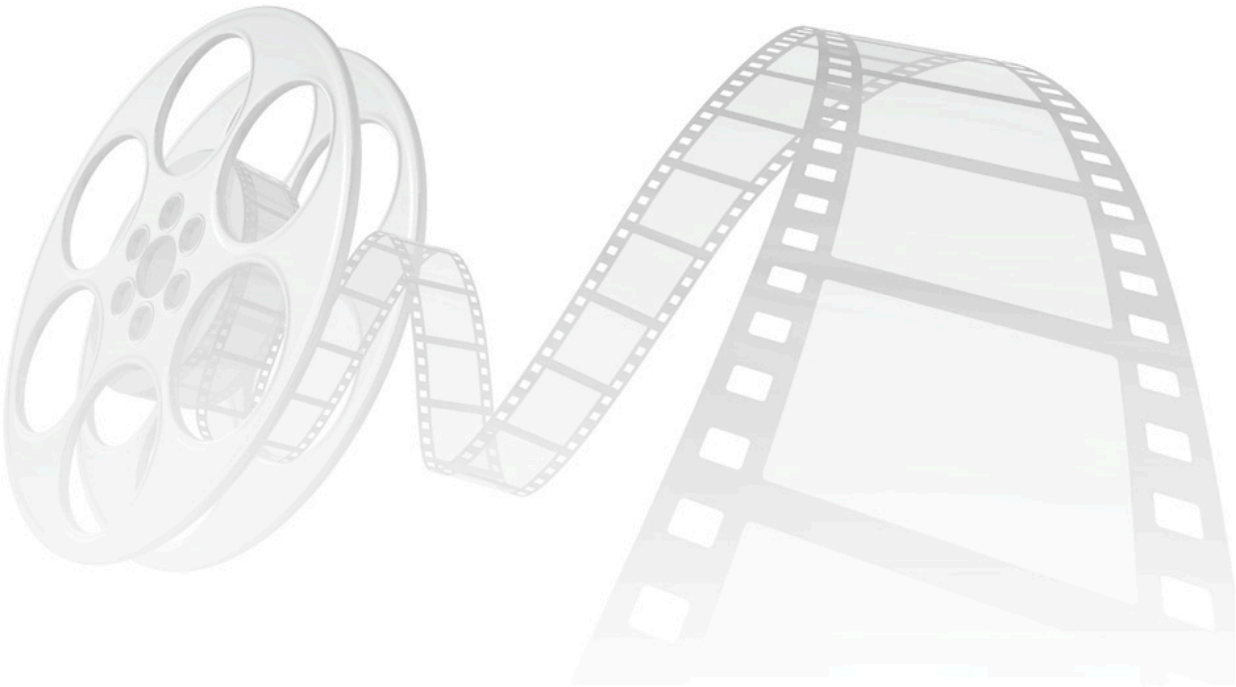
يفكر الأب كيف يسترد ابنته دون أن يؤذي التنين أحدًا منهم، يخبره الرجل أن التنين ينفث النار في كل مكان إلا مكان البيض. يقرر الأب أن يتسلل مع الرجل ويحملان بيضات التنين، حتى يهدداه بتكسيرها، إذا لم تعد البنت إلى أبيها. وبذلك سيكسبان وقتًا أكثر ريثما يجدان حلاًّ للهروب منه مجددًا وتخليص الصغيرة. ولكن عندما يتسلل الأب للمكان يجد البنت تجلس بجوار البيضات وتغني لها، والتنين لا ينفث عليها النار، ويبدو وكأنه يترنم مع صوت الطفلة. يتجه إليها الأب مسرعًا ومعه الرجل، يبدأ الأب في حمل البيضة، ينتبه التنين ويتجه نحوهما مسرعًا، لكنه يرى البيضة بيد الأب فيتوقف في مكانه، وهنا يطلب الأب منه أن يتركهم يَخرجون من المغارة ليتركوا البيضات في مكانها، وهنا تفقس البيضات وتخرج منها تنانين صغيرة، فيفزع الأب، ويبدأ في سحْب ابنته بعيدًا حتى لا تأكلها التنانين الصغيرة الجائعة، كما حكى له العجوز. فيجد التنانين تلتف حولها مرة أخرى

وتلعقها بلسانها وتلعب معها، يتعجب عادل مما رآه، ويطلب من البنت أن تخطف تنينًا وتأخذه معها ثم تطلِقه بعد الخروج من المكان، لكنها ترفض وتخبره أنهم أصدقاؤها. هنا يقترب التنين من البنت ويضع يده عليها دون أن يؤذيها. تصل ندى وحازم إلى المغارة ويريان المشهد، ويجدان أن الجميع بخير، والتنين وصغاره تحولوا إلى حيوانات مسالِمة، وندى تراقصهم وتغني. يخرج الجميع من المغارة ويتجهون نحو مكان المنزل. في الطريق يطلب الرجل منهم العودة من خلال السرداب، يسبقهم إلى المنزل ويزيل الأطواق عن رقبة الحمام ويتلفها، يبدؤون في ترميم المنزل، يقف التنين حارسًا لهم، يرى سفينة قادمة من بعيد، ينفث نيرانه بقوة. يرى مَن في السفينة وكأن الجزيرة بركانٌ يلفظ الحمم، يغيّرون وِجهتهم ويبتعدون. أثناء الترميم يَعلق مسمار في ثوب الرجل ويمزقه، ينكشف ظهره للجميع، ظهره مكسوّ بحراشفَ تشبِه حراشف التنين.

بعد قراءة المعالَجتيْن نلاحظ أنه بالرغم من وجود عناصرَ متشابهة كثيرة، إلا أن هناك عناصر اختلاف، فعلى سبيل المثال المعالَجة الأولى أسرع إيقاعًا، والتزمتْ ببداية القصة كما جاءت في الملخص. أمّا المعالجة الثانية فقد بدأت قبْل الذهاب إلى الجزيرة، واعتبرت أن التأسيس الأوليّ للقصة في الفترة التي ما قبل الوصول إلى الجزيرة، كما أن المعالجة الثانية بها تفاصيل أكثر، وبها ميْل إلى الخيال العلمي، وبها بعض التفاصيل التي جعلت الأحداث منطقية أكثر، ومنها حكاية الغناء للبيض والتي تعلّمتها البنت من حكايات أمّها. وقد زاد هذا الأحداثَ منطقية، إلا أن المعالجة الأولى بها تشويق وتتابع في الأحداث سريع يجعل المُشاهِد مشدوهًا دائمًا للأحداث. ولعلّي فضّلت أن أضيف معالجتين مختلفتين للقصة نفسها ليتبين للقارئ كيف أنه يستطيع أن يعبّر عن القصة نفسها بطرق مختلفة، على وجود هذا التشابه، وهذا الاختلاف بين المعالجتين لنضع أيدينا على كيفية كتابة المعالجة، وكيفية زراعة الأحداث وتطويرها في قصةٍ محكَمة تلتزم بمدرسة من مدارس البناء الدرامي، ولنا أن نتخيل أنه إنْ كانت هذه القصة مكتوبة بحيث تلتزم بمدرسة البناء العضوي فيمكن أن نكتبها أيضًا باستخدام رحلة البطل، ومن ثم كتابة معالجة لها بالطريقة نفسها، ولعل ذلك هو التمرين الذي أريد مِن القارئ أن يكتبه، بعد أن قرأ هذا الجزء من الكتاب.

تمرين:

اكتب قصة حازم والتنين باستخدام رحلة البطل كبناء درامي.



الفصل السابع

نماذج مختلفة للمعالجات

معالجة درامية لفيلم قصير

بانوراما الحزن (1)

نرى فيما قبل التيترات داخل إحدى قاعات بانوراما حرب أكتوبر، المتفرجين حول المرشد المحاضِر يجتمعون في شغف، فجأة يظهر رجل مِن بينهم وقد كان مختفيًا وهو يرتدي ملابس غريبة، وله هيئةٌ غير متناسقة. يكذّب الرجل كلامَ المحاضر، ويدّعي أنه يعرف أكثر منه. يسود هرج في القاعة بين الحاضرين؛ فمنهم مَن يتأفف مِن هيئة الرجل، ومنهم مَن يتعاطف معه. يأتي أمن القاعة ويقبض على الرجل الذي يقاومهم مقاومة عنيفة رغم كِبر سِنه، لكنهم يقيدونه ويأخذونه بعيدًا. يستمر الرجل في الصراخ بينما مَشاهد من الحرب تتشكل أمام عينيه حتى يخرِجوه في ضوء الشمس.

بعد انتهاء التيترات، وفي بداية الفيلم، نرى طفلاً صغيرًا في ملابس العيد يركب مرجيحة ويصعد بها إلى أعلى وهو سعيد جدًّا. مِن أعلى يلاحظ الطفل أن لا أحد حوله، وأن جميع الأطفال قد اختفوا، ولم يعد يسمع صوت ضحكاتهم. يندهش الطفل ويبحث بناظريه عن السبب، فيجد الرجلَ العجوز صاحب المرجيحة ينظر إليه بطريقةٍ مخيفة، ثم يشير بيديه إلى رَجليْن لهما شكل مريب، يحمل كل واحد منهما مِقصًّا كبير الحجم ويقطعان حبل المرجيحة التي يركبها عندما تكون في أعلى نقطة ارتفاع، فتندفع المرجيحة إلى أعلى منفلِتة، ويصرخ الولد من الخوف وهي تطير به في الهواء.

يستيقظ عم عبد السلام من نومِه مفزوعًا– الرجل نفسه الذي رأيناه فيما قبل التيترات- في غرفة من غرف مستشفى المجانين، فلا يجد أحدًا حوله، ينتابه رعب. ونفهم من رد فعلِه أنه تم نقله إلى غرفة انفرادية. يتجه ناحية النافذة، ويوجه نظره إلى الحديقة، وعندما يرى أحد الطيور نائمًا في عشّه في وداعة تهدأ روحه، ويبدأ في تقبّل وضعِه الجديد. في غرفةٍ مجاورة تستعرض الممرضة "سناء" بعض الكشوفات، نتبين في هذه الكشوفات قائمة من الأسماء، ونلاحظ أن عددًا منها مشطوب عليه، ويقع اسم "عبد السلام بيومي" مباشرة بعد الأسماء المشطوبة.

تَدخل الممرضة سناء غرفة عم عبد السلام، تخلع عنه بدلة المجانين، وتحدّثه حديثًا رقيقًا ثم تسلّمه لأحد أفراد الأمن الذي يصحبه إلى الحديقة، ويتجه به ناحية البوابة ويفتحها له في سلاسة. ينظر عم عبد السلام لأول مرة إلى الشارع في رعب، ولكنٍ بتشجيع من رجل الأمن يخطو خطواتِه الأولى خارج البوابة. نسمع صوتoff الممرضة سناء تبلّغ الشرطة عن هرب مريض يدعَى عبد السلام بيومي من مستشفى الأمراض النفسية والعصبية بعد أن تَعدّى بالضرب على حارس الأمن. تغلِق الخط وتتصل برقم آخر وتخبِر الطرف الآخر أنها تنتظر المكافأة؛ لأن الخطة تسير على ما يرام، وقريبًا سيتم إخلاء المستشفى بنسبة 50%.

يخرج عم عبد السلام وهو ما يزال خائفًا من كل ما حوله، يتفرج على العالم وكأنه يراه لأول مرة، ينزعج من زحام العربات، يبتسم لطفلةٍ صغيرة تمسِك بالونة حمراء، يصادف مجموعة منٍ المجندين خارجين من وحدتهم بزيّهم العسكري يمزحون ويضحكون، فيدب النشاط فيه وينتصب واقفًا في مهابة. يقترب الجنود منه وعندما يرونه على هيئته العسكرية ينتابهم إحساسٌ غامض أنهم أمام رتبةٍ عسكرية كبيرة، يحيونه التحية العسكرية ويرحلون مسرعين. يلتفت لهم عم عبد السلام ويحاول اللحاق بهم، لكنه لا يستطيع مجاراتَهم، ينظر إلى قدميه التي تمشى في وهن فيتحول المشهد أمامه إلى قدميه تمشيان على رمال الصحراء، ويتذكر عودته ماشيًا في 67.

يمشي عم عبد السلام وهو في ملابس الحرب متهالكًا في صحراءَ جدباء في وقت الغروب، والجنود مِن حوله وقد هدّهم التعب، يتصاعد منهم الأنين هنا وهناك. وفجأة ينادي عليه أحدهم ويترجّاه أن يقترب، ويخبره أنه لا يريد منه مساعدة في المشي، ولا أن يقتسم معه الماء، وإنما يريده في شيء آخر. وعندما يقترب منه عبد السلام يطلب منه في استجداء أن يقطع له قطعة من لحمِه تُجَرّ منه في الأرض وتؤلمه وتعيقه عن الزحف، ويُسِر إليه أن الكلاب والذئاب في الليل لا ترحمه وتنهش هذه القطعة من لحمِه. يُخرِج عبد السلام خنجره ويقطع للرجل ذلك الجزء من لحم قدمِه بصعوبةٍ وتأثرٍ شديدين. يشكره الجنديَ بحرارة، ويطلب منه رميها بعيدًا حتى لا تهاجِمه الكلاب الجائعة. يرحل عبد السلام وهو لا يكاد يحبس الدمع في عينيه لا ينظر خلفه. وعلى آخر ضوء للنهار يسمع صوت الكلاب تعوي من بعيد فتسيل دموعه الصامتة وهو يكمل المسير.

يفيق عم عبد السلام على صوت حارس المستشفى وقد عاد إليها، يعبر الحديقةَ يطمئن على أحد الطيور فوق شجرة من شجر الحديقة، فيشعر براحةٍ داخلية، يتجه إلى غرفته ويستعد للنوم.

في اليوم التالي يستيقظ عم عبد السلام على صوت عمّال تقليم الأشجار وهم يقلّمون أشجار الحديقة ويقتربون من شجرة طيرِه المفضّل، فتصيبه حالة هياج ويدعوهم للتوقف من النافذة، لكن لا أحد

يسمع، فتزداد حالة هياجِه حتى يأتي فريق التمريض ويربطونه في السرير ويحقنونه بالمهدئ، وبينما هو في الغيبوبة يرى طيرًا في السماء يطير في صحراء عودته من الحرب، ويدلّه على بئر فيه ماءٌ عذب. ينهال عبد السلام عليه ويشرب ويلهو في الماء كطفلٍ صغير. في اليوم التالي يَخرج عم عبد السلام إلى الحديقة فلا يرى عش الطير على الشجرة، ويرى الشجرة فيجري عليها ويحتضنها، ويربّت على فروعها ويعتذر لها، وتختلط في عقله صورة العمّال يمسكون بمقصات التقليم، وصورته وهو يقطع للرجل لحم رِجلِه، ويشعر أن الشجرة تألمت كثيرًا. وفجأة يرى الطير محلقًا في السماء فيتابعه ويمشي وراءه.

يفتح الحارس له البوابة في سهولة، ويتتبع الطير إلى أن يجد نفسه أمام بانوراما حرب أكتوبر، تتفرج أساريره ويندفع إلى البوابة، وعندما يتشكك فيه الأمن يوقفه، لكنه يخبرهم أنه ساكن في هذا المكان، وقد عاد لتوِّه من السفر، فيدرك الأمن أن قواه العقلية غير صحيحة فيطردونه في عنف وهو يقاوم بشدة حتى يفشل. يترجى الناس الداخلين بأن الأمن يريدون أن يحرموه من بيته، لكن الناس يسخرون منه ولا يجيبونه، وهو لا يزال يتوسل إليهم. تتعاطف إحدى المرشِدات السياحية مع الرجل وتصدّقه وتساعده في الدخول وسط الفوج السياحي، ولكن تطلب منه أن يظل صامتًا وألا يقوم بأي شغب، فيعِدها بذلك. وعندما يدخل إلى القاعة ويستمع إلى الشرح، يبدأ في إثارة الشغب، ويهذي بكلماتٍ غير مترابطة، ولكنّ لها مدلولاً يصور حزنَه العميق على ما حدث للبلد. بعد ذلك يتم طرده على يد الأمن وهو يصرخ بتلك الكلمات، ويلقى به على الأسفلت في الخارج. يمشي وسط زحام السيارات وهو يردد الكلمات نفسها المؤثرة بينما في الخلفية حارس المستشفى يغلق الباب وكأنه لا يريد عودته.

1() بانوراما الحزن قصة ومعالجة: محمد رفيع.

معالجة درامية لفيلم روائي طويل

معالجة درامية لفيلم "كارما"(1)

المعالجة الدرامية

قبل تِترات الفيلم نرى طائرة هليكوبتر راقدة على مهبطها بقصرٍ منيف، وتبدأ الكاميرا في النزول لتستعرض مظاهر ثراءٍ فاحش، ثم نرى أدهم صاحب القصر وهو يقف على سلالم القصر يتحدث تليفونيًّا مع أحد الأشخاص، وتنبئ محادثته بأن لديه أعمالاً بالمليارات، ويوجه بعض الأوامر لفريق عمله وهو متجه إلى داخل القصر. ويأمر بإيقاظه بعد ساعتين، وتجهيز الطائرة للإقلاع. ويدخل سرير حجرة نومِه التي تبدو في ديكوراتها أسطورية التصميم. من هذا المشهد نذهب إلى حارةٍ من حواري عشوائيات القاهرة شديدة الفقر، ونرى منزلاً يشي بجلاء عن فقرٍ مدقِع، ونرى الشخص نفسه الذي شاهدناه (أدهم) وهو نائم على سرير في هذا المنزل، وتقوم زوجته بإيقاظه، ويهذي بعبارات مثل "حضّرتو الطيارة؟" تنمّ عن أنه كان يحلم بما رأيناه في المشهد السابق. تعنّفه زوجته بأن يصحو من حلمِه المتكرر بأنه قد أصبح غنيًّا، وتلفت نظره إلى ضرورة الالتفات للقمة العيش التي يخلو منها المنزل. ومِن بعض الصور المعلقة على الجدران ومن اسمِه "مينا" نعرف أنه مسيحي، ونستعرض حياته لنتعرف على طبيعتها ومأساويتها. نعود إلى مشهد أدهم وهو نائم على ذات السرير في القصر،

ويقوم مساعِده بإيقاظه، ويتمتم أدهم بكلمات نفهم منها أنه كان في كابوس، إنه "مينا" الفقير الغلبان، ومن خلال حوار دائر بينه وبين مساعِده أثناء ارتدائه ملابسه نعرف أن هذا الكابوس ضيفٌ دائم في نومِه، ولكن الغريب أنه يأتي بشكلٍ متسلسل، وليس متكررًا، بمعنى أن حياة هذا الـ"مينا" تأتيه في مَشاهِدَ متتالية يومًا بيوم، وحدثٍ وراء حدث.

وتبدأ التيترات في الظهور على بداية رحلة أدهم في طائرته، ونرى مصرَ ونيلَها ومعالمها ومساكنها الغنية والفقيرة جنبًا إلى جنب، وتنتهي التيترات وتبدأ أحداث الفيلم الذي يتحرك على قصتيْن متوازيتين لأدهمَ ومينا، ولا نستطيع أن نفهم هل بالفعل أدهم وما يعيشه ما هو إلا سرْد لحلم مينا، أم أن حياة مينا ما هي إلا سرْد لكابوس أدهم، أم أنهما بالفعل شخصيتان حقيقيتان؟! تفاصيل كثيرة نراها على مدار أحداث الفيلم في حياة أدهم، وعلى التوازي في حياة مينا.. حياة أدهم (والتي نراها مِن خلال تجسيد لحلم مينا) مليئة بصراعات رجال الأعمال الكبار وصفقاتهم التي بعضها مشروع وبعضها الآخر مشبوه، وحياته زاخرة بعلاقاتٍ نسائية متعددة، ويتخلل كل ذلك جريمة قتل ارتكبها في لحظة جنون بلا سبب إلا لافتقاده السعادة، بعد أن مارس كل أنواع المتع، وبدأ في الملل، فقتل إحدى رفيقاته وهي معه يمارسان طقوس مجونٍ فاحش، فشعر بمتعة عندما وضع يده على فمِها، بمداعبة في بادئ الأمر، وقام بطمرها تحت الماء في (جاكوزي كبير) بغرفته، وشعر بمتعة إزهاق روحها التي وصفها بالمتعة اللانهائية في خطاب لرئيس المباحث الذي يبحث عن القاتل ويئس من العثور عليه، وقال في خطابه إنه جاهل لأنه يبحث عن دوافع طبيعية للقتل، بينما تعقيدات العصر قد غيرت الإنسانَ وجعلته كائنًا آخر غير الذي يعرفونه في كتب عِلم النفس وعِلم الإجرام. ويعترف له أنه قتلها بلا سبب إلا لأنه شعر بأنه يد الله التي تبطش وتحرر الروحَ من صندوق الجسد لتصعد لبارئها، مما زاد من حيرة ضابط المباحث فيمن يكون ذلك الرجل المختل! ويقدِم على تكرار التجربة مع امرأةٍ أخرى، ولكنه يفيق من حالته قبل أن يخرج السر الإلهي. ويلجأ أدهم لطبيبٍ نفسي يحار فيه ولا يستطيع أن يفسر حالته أو يجد أسبابًا لِما يقترفه، بينما أدهم غير مهتم بتفسير جريمته، ولكنه مهتم وأسير لكابوس مينا، ويطلب تفسيرًا من طبيبه الذي يعجز ويقرر له أن مثل حالتِه غير موجودة في كتب التحليل النفسي.. وتظل أسئلة أدهم للطبيب بلا أجوبة: هل من الممكن أن يكون هناك شخص اسمه مينا وبينهما حالة تليباثي؟ أم أنه يعيش بروحيْن؟ أم أن ذلك الـ"مينا" غير موجود في الحقيقة، وموجود فقط في أحلامه؟ وبماذا يفسر الطبيب الحياةَ المتسلسلة لمينا التي تأتيه كلما خلد إلى نومِه بكل تفاصيلها ويومياتها؟ ولا يستطيع الطبيب أن يجد تفسيرًا، فيقرر أدهم أن يستجلي الأمر ويذهب للمكان الذي يأتيه في أحلامه بحثًا عن مينا، وبالفعل يذهب إلى الحارة ويدخلها، ويصعق عندما يجد أهل الحارة يعاملونه على أنه مينا، ويبدون مندهشين من ملابسه الفاخرة، ومن السيارة الفارهة التي هبط منها، وقد أمر السائقَ أن يرحل وينتظر منه اتصالاً عندما يفرغ من أمرٍ ما. يدخل بيتَ مينا، وأيضًا الأمّ والزوجة تتعاملان معه على أنه مينا، وتنتابهما الدهشة نفسها من ملابسه وهيئته، ويقرر هو ألا يصرح لهما بشخصيته، ويجلس في انتظار مينا الذي لم يأتِ، ويندهش أدهم بأن زوجة مينا تعطيه موبايله مع استغرابها أنها المرة الأولى التي ينسى موبايله وهو يغادر منزله. أمّا حياة مينا- والتي نراها من خلال تجسيد لكابوس أدهم- المليئة بمظاهر بؤس وقهر الفقر، ووالدته المريضة التي تحتاج لعملية جراحية لا يملك تكاليفها. وعلى جانبٍ آخر من حياته نرى زوجته التي تزوجته عن حب وبدأ الفقر والحاجة يدبّان أسافين الخراب في قصة حبهما ويُدخِلانهما في مراراتٍ لا تستطيع الزوجة تحمّلها، وقد يئست من صلاح أحواله فارتمت في أحضان عشيق استطاع أن يوقِعها في حبائله، وتعلقت به بالقليل من المال والكثير من المتعة الجسدية، بينما مينا يغوص في بحثه الدائم عن

عمل، وأحيانًا يجد.. وأحيانًا كثيرة أخرى لا يجد، ولكنه يغوص أكثر في حلمِه اليومي المتسلسل بأدهم وحياته. تفرض هذه الأحلام حضورَها علي حياته وزوجته وأمّه اللتيْن تبحثان عن شيخٍ، أو قسيس، يستطيع إخراج العفريت أو الجن الذي تعتقدان أنه يسكن في جسده (ملبوس) وتذهبان بمينا للموالد المسيحية والإسلامية التي تتشابه في طقوسها ومجاذيبها، وحلقات ذِكرها وترانيمها، ويفشل الشيخ والقسيس معًا، وتستمر الأحلام المتسلسلة لحياة أدهم بكل تفاصيلها، وتموت والدة مينا ضمن تتابع الأحداث، ولا يملك حتى ثمن كفنِها، ويرفض أن يكفنها من أموال جيرانه كصدَقة، ويغلق الباب عليها دون أن يخبر زوجته بوفاة أمّه، ويروح هائمًا على وجهه بحثًا عن نفقات جنازتها، ويتعرض لمواقفَ شديدة المأساوية، ويفشل ويعود ليجد أن رحمة ربّه واسعة؛ إذ يأتيه شخص كان يعمل معه ولم يعطِه أجره، وباعدت بينهما الدنيا، فإذا به يأتيه ومعه أجره وهو المبلغ البسيط من المال اللازم لنفقات جنازة أمّه. يقول له إنه بحث عنه كثيرًا ليعطيه حقه.. اليوم فقط عثر على عنوانه. ويتعرض مينا لصدفة أثناء عمله اليدوي كعامل في أحد منازل الأغنياء، يلمحه صاحب الفيلا ويندهش مِن أن أدهم بيه يعمل في هذه المهنة المتواضعة، وهو صاحب المليارات، ويستفسر منه، فيقرر مينا ألا يعلن عن شخصيته الحقيقية ويجاري الرجل، ويتعلل له بأنه أحيانًا يملّ، فيعمل عملاً يدويًّا كل فترة ويكسب منه بضعة جنيهات قليلة.

يشعر بمتعة، وتأتيه فكرة وهو يتحدث لصاحب الفيلا أن يصحبه وهو في طريقة لعمله لتوصيله إلى مكتب شركته، وبالفعل يحدث ويدخل على موظفي مكتبه، ويندهشون جميعًا من هيئته وملابسه. يدرك أن أدهم غير موجود ويعنّفهم بألا يطرحوا عليه أية أسئلة، ويطلب أن يذهب لمنزله باعتبار أنه أدهم. وبالفعل يركب سيارته، ويفاجَأ أن السائق يعطيه حقيبة صغيرة بها محفظته وموبايلاته، ويقول إنه اندهش عندما اكتشف بعد نزوله من السيارة أنه تركها، ولم يكن يعرف أين هو بالضبط في هذه الحارة حتى يعود ويعطيها له، ويستفسر منه عن هذا المشوار الذي قام بتوصيل أدهم له دون أن يشككه فيه لعدم معرفتِه بهذه المعلومة. ولكن لا يستطيع مينا أن يضع يده بالضبط على طبيعة المكان الذي ذهب إليه أدهم. ويصل مينا إلى منزله.. وهناك يعامله العاملون بفيلا أدهم باندهاش أيضًا من ملابسه، وهو غير مهتم إلا بانتظار أدهم الذي لم يأتِ، ومع تبديل حياة كلٍّ مِن أدهم ومينا لحياةٍ أخرى تتصاعد الأحداث، ويقرر كل منهما البقاء حتى عودة الآخر الذي لن يأتي.

وحتى مع تبديل الأدوار يظل السرد الدرامي محافظًا أن تكون أي حياةٍ منهما بتفاصيلها ما هي إلا لتكملة حلم أو كابوس الآخر، عندما يعيش أدهم مكان مينا، وبالطبع هو يعرف كل تفاصيل حياته، بما فيها خيانة زوجته وموت أمّه، يتعامل بشكلٍ طبيعي مع زوجة مينا وجيرانه وأهل حارته، ويتوقف أمام خيانة زوجة مينا، ويحاول أن يفهم أسبابها، بالطبع دون أن يكشف لها سِره، ولا يُطلِعها على معرفته بخيانتها. ولكن مع الأيام يبدأ تَحدٍّ ما يتشكل في عقله، فهو ذلك الرجل الذي تتساقط النساء تحت قدميه، كيف لا يستطيع أن يمنع هذا الزوجة من الخيانة؟ وكيف لا يستطيع أن يجعلها تلتفت له وتستغني عن ذلك الرجل؟! ويَدخل في هذا التحدي فيقترب منها، ويصنع أشياءَ كثيرة من أجلها ومن أجل إرضائها، ولكن لا تُجدي معها كل هذه الأساليب، ويندهش أنه كان لا يصنع أي مجهود مع كل النساء ومع ذلك كنّ يتهافتن عليه، ويبدأ التحدي يتحول إلى تعلق، ثم إلى حب لا فكاك منه، ويصنع المستحيل معها، وأحيانًا يفكر في قتلها مثلما فعل من قبل، وتنهار إرادته أثناء التنفيذ، ويبدأ في التجسس على علاقتها بهذا الشاب، يريد أن يعرف كيف يرضيها، وما أسباب تعلقها به. وبعد جهدٍ جهيد يبدأ في لفت نظرها، وبالنسبة لها تبدأ هي تستعيد إحساسها بزوجها، أثناء ذلك يقرأ في الجرائد

أنباء عن القبض على أدهم متهَمًا بجريمة قتل لإحدى السيدات، ويقدّم للمحاكمة التي تحكم عليه بالإعدام، فتنتابه أحاسيس متضاربة ما بين الارتياح لإنقاذ رقبتِه من حبل المشنقة، وإحساس بتأنيب الضمير أن شخصًا آخر سيعدَم بدلاً عنه.

أمّا مينا فيعيش حياة أدهم في قصره وفي عمله سعيدًا برغد العيش كما حلم به، ويمارس عمل أدهم بشكلٍ طبيعي؛ فهو يعرف كل تفاصيل عمله وحياته من خلال الحلم، بل يمارس عاداته نفسها، ويكمل في العلاقات النسائية ذاتها الخاصة بأدهم، بل يشرع في محاولة قتل إحداهن مثلما فعل أدهم في ضحيته الأولى، ويتراجع أثناء التنفيذ. ويبدأ ضابط المباحث في تتبع خيطٍ يكشف له عن شخصية القاتل الذي يبحث عنه، وبالفعل ويقبض على مينا على أنه أدهم، ويواجهه بأدلة القتل التي لا ينكرها مينا لعلمه بها، ولكنه يحاول أن يقنع الضابط بأنه ليس أدهم، وأنه مينا، ويقص عليه قصة حلمِه التي يستهزئ بها الضابط، ويعتقد أن أدهم يمثل دور المجنون أو المريض النفسي كي يفلت من حبل المشنقة، ويحاول مينا مرارًا وتكرارًا مع الضابط لإقناعه دون جدوى، ويستحلفه أن يذهب لطبيبه النفسي لاستجلاء الأمر. وأمام إصرار مينا يذهب الضابط للطبيب الذي يؤكد صحة كابوس أدهم وعزمَه على الذهاب حيث يقطن مينا لاستجلاء الأمر، وقد زاره منذ لحظتها مرتين، مرة جلس معه وقال له إنه مينا وليس أدهم، وإنه في انتظار أدهم، ومندهش من اختفائه، وفي المرة الثانية قرر أنه قد حلم بأن أدهم قد ذهب مكانه، وقد عاش هناك، وقرر الطبيب للضابط أنه لا يستطيع أن يفسر شيئًا في حالة أدهم، ولا يستطيع أن ينفي أو يؤكد هل يمكن أن يكون هناك شخصان بينهما تيلباثي، أم أنه شخصٌ واحد يعيش بمرض شيزوفرنيا، أم شخصٌ واحد ما هو إلا حلم أو كابوس آخر! وبسخريةٍ يقول الطبيب: "أنت نفسك طبقًا لأحد هذه التفسيرات غير موجود، وما أنت إلا ضابط في حلم مينا أو كابوس أدهم". ولا يستطيع الضابط إثبات صدق أو كذب رواية مينا، وفي وجهة نظره أدهم يقدم مينا للمحاكمة التي تحكم بإعدامه، ولا تفلح مع القاضي أو النيابة روايته، ولا يستطيع إقناع أحدٍ بها، ويقبع مينا في سجنه في انتظار موعد إعدامه، ولكنه يشعر بالظلم الفادحِ أن يدفع حياته ثمنًا لأسابيعَ معدودةٍ في هناءٍ ورغَد، فيقرر أن يهرب من السجن، ويخطط لذلك تخطيطًا جيدًا. وفي تلك الأثناء نرى أدهم القابع في الحارة مكان مينا يقرر أن يذهب للسجن للقاء مينا، ويخرج من الحارة ويستقل أكثرِ من وسيلة مواصلات، إلى أن يستقل سيارة بيجو بيضاء بها سائق يتعرف على اسمِه ويبدأ حديثًا عامًّا معه. ونرى في الوقت ذاته خطة هروب مينا قد نجحت، وقد استقل أكثر من وسيلة مواصلات، حتى استقر به الحال في سيارة بيجو بيضاء بها السائق نفسه الذي رأيناه مع أدهم، وبذات الاسم، ويدور حديث بينهما هو الحديث ذاته الذي بدأه أدهم. ويتم القطع المتوازي بين السيارتين بسائقٍ واحد، مرة معه أدهم، ومرة مينا، وتنقسم الشاشة إلى نصفيْن، شاشة بسيارة بها أدهم، وشاشة بسيارة بها مينا، وفي إحدى المنحنيات تصطدم السيارة البيجو البيضاء بعربة نقل كبيرة، لتنقلب السيارة في الشاشة الأولى مِن أعلى الجبل بأدهم.. وتنقلب في الشاشة الثانية بـمينا.

تمت

1() فيلم كارما 2018 سيناريو وحوار محمد رفيع إخراج خالد يوسف.

معالجة درامية لفيلم "جافتون"(1)

المعالجة الدرامية

فيما قبل التيترات نرى سوقًا قديمًا وسط الغردقة القديمة، إحدى العرافات تعطي البنت الصغيرة "سلمى" وهي في عمر الرابعة عشرة سم المضاجعة الذي يجعل جسدها مسممًا إلا على من تحب، يخرج هذا السم من فم الودع الذي يشي بما في المستقبل، وتخبرها إنها لو تناولت من هذا السم وتزوجها غير من تحب فسيموت بفعل جسدها المسمم تمر السنوات ونرى زجاجة السم موجودة في بيت سلمى وهي تنتظر زوجها العائد من البحر لكنه لا يعود وتنهار سلمى على الشط محتضنة ابنها علي في سن السابعة.

مع بداية الأحداث نرى سلمى تقف على ذيل جنية عظيمة تحتضن علي وهو رضيع إلى أن يسقط منها في الماء وتأخذه الجنية وتراه سلمى وكأنه يغوص في عينيها ثم نكتشف أن ذلك حلم من أحلام سلمى التي تصحو من النوم وتذهب للقاء ابنها. نرى "علي" شاب في العشرينات يعزف على السمسمية ألحانًا من اليمن القديم ويتسامر هو وأصحابه في رحلة العودة من الصيد، يأمر ريس المركب الريس "عايش" الرجال بالتوقف عن الغناء والاستعداد لإرساء المركب على الشاطئ ويحذر "علي" من الانغماس في هذه الألحان بالذات فجنيات البحر تطرب لها حد الجنون وتود لو تخطف عازفها ليصير يعزف لها وحدها. لا يهتم "علي" بذلك الكلام. تصل المركب إلى الشاطئ وسط صيحات النورس الجائع والناس ينتظرون على الشاطئ الذي تدب فيه الحركة ويلتقي علي بوالدته سلمى ويحتضنها في شوق ثم يذهب كي ينزل مع الرجال طاولات السمك، ينادي غلام على "علي" من بعيد ويخبره بأن "فطوم" ابنة عمة ستتزوج من غيره. يترك "علي" الرجال يعملون ويذهب إلى عمه في حقل الألغام حيث إنه يستخرج الألغام بطريقة بدائية ويبيعها للمناجم وشركات البترول ليستخدموها في التفجير يصل على إلى عمه حجاج يترجاه ألا يزوج ابنته لآخر، ولكن عمه "حجاج" يرفض أن يزوجها له لأنه لا يريد تزويج ابنته لصياد معرض ليغيب في البحر وترمل ابنته.

يلتقي "علي" وابنة عمه وحبيبته "فطوم" على البحر ويتعاهدان ويقسمان بماء البحر ألا يدعا أحدًا يفرقهما لكن فجأة تنقلب المياه بشكل غريب وكأن شيئًا غير مرئيٍّ يتحرك تحتها فيخاف العاشقان ويذهبان لبيت "سلمى" لتخبرهم بتفسيرها لانقلاب الماء فتخبر ولدها أن جنية الجفتون تريد أن تخطفه من سلمى لأنها تصنع التعاويذ التي تقي شباب البشر من خطف الجنيات. تذهب "سلمى" مع ولدها "علي" إلى "حجاج" والد "فطوم" للمطالبة بها وتزويجها لابن عمها الذي هو أحق بها كما عادات الصيادين الصارمة وإلا عليه مواجهة مجلس الصيادين ليحكموا على من خالف تقاليدهم، ولكن "حجاج" يرفض أن يزوجها له.

يجتمع مجلس الصيادين في مكان المجلس في الوادي الذي نزل فيه الماء وسط جمع كبير من السكان يجلسون في ماء لا يكاد يرتفع عن الأرض شبرًا واحدًا وسط المشاعل المثبتة بالبوص في أرضية البحر. تقام المحاكمة في مشهد مهيب وحكماء الصيادين التسع يأتون من عمق البحر بمراكبهم ويجلسون على مجالس أعدت لهم في الماء ويدخل حجاج سجالًا عنيفًا مع علي ويهزمه لكن سلمى تكسر القواعد وتحل شعرها الفضي أمام الناس وتتحدى حجاج وتحرجه أمام الناس وتدحض منطقه القائم على أسطورة قديمة متعلقة بالخضر عليه السلام الذي دعا على الصياد بألا يغتني ولا يفتقر ويعيش حياته بين بين. ويساعدها تدخل الريس "عايش" ريس المركب التي يعمل بها علي وفى

النهاية يرغم مجلس الصيادين "حجاج" على تزويج "فطوم" لعلي وإصلاح مركب والده القديمة على نفقته وتشغيل "علي" عليها. فيرضخ "حجاج" لحكم المجلس.

بعد إصلاح المركب يستعد علي والريس عايش لأول رحلة صيد ويذهب معهما أولاد حجاج عم علي دون علمه. ويتهمان حجاج والدهما أنه يمنعهما من البحر ويجبرهما على العمل معه في استخراج الألغام وأنه إن كان بينه وبين البحر شيء غامض لا يعرفونه فعليه أن يحله بنفسه ولا يدخلهم فيه وعلى المركب يعزف "علي" على سمسميته ألحان اليماني التي تأتي من اليمن القديم والتي تدور حولها الأساطير بأن سليمان الحكيم استخدمها للسيطرة على الجن يندمج الجميع في اللحن ويتوحدون معه. يفاجأ الجميع أن حجاج أتى خلفهم بمركب صغير مستشيط غيظًا من أولاده ومن علي لكن عايش ينجح بعد عناء في تهدئته واستثارة فيه حبه القديم للبحر وعندما يذهب الجميع للنوم وينام علي في المركب التي أتى فيها. يخلد الجميع للنوم لكن علي يستيقظ في منتصف الليل على جو ساحر ومياه هادئة وقمر ساطع ونوارس تطير إلى عين القمر بينما من على المركب يعانون من عاصفة هوجاء ثم نكتشف بعد مشاهد عدة للعاصفة من وجهة نظر مَن في المركب والجو الهادئ الجميل من وجهة نظر علي أن تلك الحيلة هي لجنية الجفتون التي توهم علي بأن العاصفة غير موجودة وتظهر له في شكل فطوم وتسحره بجمالها. يحاول عايش وحجاج ربطه في صاري المركب لكنه يمزق القيود ويرمي بنفسه إلى العاصفة والتي هي من وجهة نظره فطوم الجميلة والتي هي في الحقيقة جنية الجفتون.

في الصباح تعود المركب إلى الشط. الرجال صامتون واقفون بلا حراك. وعلى الشط تقف "سلمى" و"فطوم" بثوب العرس تنتظران. لا يقوى أحد بإخبارهما بما حدث لعلي، ولكن أحد الصيادين يعطيهما سمسمية "علي" وملابسه الممزقة. وعندما تدرك "سلمى" الفاجعة تتعارك مع حجاج وتتهمه بقتل ولدها. يحتد العراك بينهما وفجأة ينادي أحد الصيادين بعلو صوته ويخبرهم أنه وجد الطاولات مليئة بالأسماك دون صيد. يندهش الجميع ويتأكدون من أن الجنية خطفت علي. تجري "فطوم" بثوب العرس على البحر إلى نفس مكان لقائها بعلي وتنادي الجنية بعلو صوتها وتصرخ فيها وتتحداها وتمزق فستانها من الحزن وتكشف مفاتنها للجنية لتثبت لها أنها أجمل منها وأن علي لن يكون سعيدًا معها لكن الجنية لا ترد ولا تظهر، ولكن يسقط المطر على الشط و"فطوم" وحيدة ممزقة.

تذهب "فطوم" مع أبيها لمواساة "سلمى" تذهب فطوم وهي ترتدي السواد كأنها أرملة يلفها الحزن وعندما يصلان لبيت سلمى يُفاجَآن بسلمى ترتدي ثوبًا أبيض وتوزع الشربات على المعزين وتملأ البيت بالبخور فيعتقدان أن عقلها ذهب من الصدمة. تخبرهم "سلمى" أن ولدها حي وسيرجع بعد عشرين عامًا وأنها تسمع سمسميته تعزف ألحانه في الليل. وأن "فطوم" لو صامت عن الرجال هذه المدة فلن يدركها الكبر لا هي ولا "علي" وسيعود ولدها بعد تلك السنوات ليتزوجها وهما في نفس سنهما. يأخذ "حجاج" ابنته وينصرف بعيدًا عن "سلمى" التي يعتقد أنها جنت، ويأمر "فطوم" ألا تستمع لكلامها أبدًا.

تمر ثلاثة أشهر وتعتقد عمة "فطوم" إن فطوم حامل فقد مرت ثلاثة أشهر دون أن يأتيها ما يأتي العذارى كل شهر. وعندما يعرف "حجاج" ذلك يربط "فطوم" في نخلة ويسألها إن كانت حامل من "علي" وهي تقسم له أنه لم يحدث.

يذهب "حجاج" إلى "سلمى" يعنفها على فعلة ابنها وعندما تسمع كلامه لا ترد على حدته بحدة، بل تطلق زغرودة، يزداد غيظه ويكاد بضربها. تشرح له "سلمى" أن هذا دليلًا على أن العمر لا يمر على "فطوم" وليس لأنها حامل وأنه سيجد شعرها لم يطل ولا أظافرها. وتستحلفه بأخيه الذي أكله القرش أمام عينيه أن يصدقها ولا يزوج "فطوم" حتى يرجع "علي". ولكنه يخبرها أنه سيزوج "فطوم". وأنه حتى في حالة أن كلامها صحيح فلن يدفن ابنته عشرين عامًا فهو إن فعل سيكون كأنه يقتلها.

يقام فرح "فطوم" وتبد هي مجبورة على الزواج وترى علي في وجوه كل المدعوين والذين يذهبون إلى الفرح للتهاني وهم مترددون. تحزن "سلمى" على شباب ولدها لأنه منذ الليلة ستتعاقب عليه السنون. تشرب "فطوم" من سم المضاجعة قبل الدخلة وعندما يدخل عليها زوجها يصيبه الإعياء ويموت في الصباح.

يجتمع مجلس الصيادين للتحقيق في زوج فطوم بحضور أهل الزوج وينتهي المجلس بالحكم بدفع دية لوالد العريس يدفعها حجاج عن نفسه وعن بنته، تذهب فطوم إلى البحر تناجي علي فيه وتستشعره في الماء وكأنه يلمسها وتلمسه وتذوب شوقًا إليه ونشوة بلقاء البحر وكأنها تمارس الحب مع البحر. تمر الشهور وتصير فطوم حاملًا وتذهب "سلمى" لتولدها وسط قلق حجاج من أن تقتل "سلمى" المولود اعتقادًا منه أن سلمى تريد أن تقضي على الابن الذي جاء من تلك الزيجة. تلد سلمى بنتًا وتسميها مريم، وعكس توقعات حجاج تستقبل سلمى المولودة بحنو شديد ، تمر السنوات وتكبر "مريم" بنت "فطوم" و علاقة "سلمى" بها تتطور وسط عدم ارتياح من أهل الصغيرة. تكبر مريم وتصبح صبية عمرها 18 سنة وطوال هذه السنوات نرى سلمى وهي تحكي لمريم عن علي وعن ألحانه وعن إيمانها بأنه سيعود وأنها تنتظر هذا اليوم بفارغ الصبر وتتأثر مريم بكلام سلمى وتنتظر هي الأخرى علي بشغف وسط اعتراض كبير من حجاج وفطوم. في نفس يوم اختفاء "علي" بعد مرور المدة كلها يذهب "حجاج" إلى بيت "سلمى" التي تقيم جلسة لولدها تأتي فيها بالعازفين ليعزفوا ألحان "علي". يثور "حجاج" عندما يجد "مريم" ترتدي ثوب العروس وقد غدت في العشرين من عمرها. تخبره "سلمى" أن هذه هي عروس "علي". يتوعد "حجاج" سلمى أنه سيقتلها إن هي اقتربت من الصغيرة. فتتهمه أنه قتل ولدها مرتين مرة عندما فضل أولاده عليه ومرة عندما تركه يكبر بعد تزويج ابنته فيتهمها بالجنون.

وهنا تحدث المفاجأة ويعود والد "علي" الذي يكتشف الجميع أنه كان مخطوفًا من قبل الجنية ولم يلتهمه القرش كما ظنوا ويعرفون منه أنه عاد إليهم من قبل وعاش معهم في شخصية الريس "عايش" ولم يفصح عن شخصيته تنفيذًا لوعد الجنية له بأنه إذا فعل ذلك وأخفى شخصيته الحقيقية فلن تؤذى "سلمى" لكن الجنية غدرت به وخطفت "علي" ولكي يقي ولده الكِبَر اضطر أن يضحي بعشرين سنة من عمره هو لكي يعود "علي" شبابًا كما ذهب. وسيعود "علي" لكنه لن يستطيع أن يتزوج "مريم" لأنها ابنته من "فطوم" فقد كان البحر وسيطًا بينهما جعل التحامهما الجسدي من خلاله وما زال بهما حتى أنجبا. يندهش الناس من كلامه وينقسمون بين مصدق وغير مصدق لكن خلافاتهم تذوب في سبيل هدف واحد أن يعود "علي" يصطف الناس على البحر رجالًا ونساء وأطفالًا في مشهد مهيب يدبدبون في الماء بأرجلهم يصيحون "جاء فتون.. جافتون" بمعنى جاء المفتون كتعويذة يجبرون بها الجنية على إطلاق صراح الأسير فيظهر علي شابًّا كما ذهب من أعماق

البحر وسط هذا الطقس الشعبي الهائل فيفرح الناس بانتصارهم وتصير "مريم" - التي أنجبت بوساطة من البحر - رمزًا للغردقة تزين تماثيلها الميادين حتى يومنا هذا.

تمت

1() جافتون مسجل بالملكية الفكرية برقم: 279 \ 2012 بتاريخ 1 أغسطس 2012، وهو سيناريو وحوار محمد رفيع.

معالجة سينمائية كاملة لفيلم "بشتري راجل"

في الصفحات القادمة سنقدم معالجة سينمائية كاملة، بمعنى أنها تحتوي على كل العناصر المطلوبة بالإضافة إلى نبذة عن الشخصيات، وهي تلخيص لرسم الشخصية في سطور قليلة تعريفية ووصفية دون الخوض في تفاصيل طويلة، فهذه النبذة مقدمة لشركة الإنتاج وليست الرسم الكامل للشخصية الذي يحتاجه عمل السيناريست لإتمام السيناريو والذي غالبًا لا يقدم لأحد إلا إذا طلب فيما بعد من المخرج أو الممثل أثناء الإعداد للتصوير والدخول إلى الاستديو.

بشتري راجل(1)

جملة تعريفية عن الفيلم Logline:

بشتري راجل، فيلم رومانسي كوميدي عن امرأة مصرية في مُنتصف الثلاثينيات، مُعقدة من الرجال لكنها ترغب في الإنجاب. تَقوم بالإعلان عن مُقابل مادي لمن يتبرع لها بحيواناته المنوية ويوافق على شروطها، فيقع حظها مع شخص مُتعثر ماديًّا ومُتعدد العلاقات النسائية.

ملخص الفيلم: Primes

شمس، امرأة في مُنتصف الثلاثينيات، ذات شخصية صارمة، ناجحة في عَملها. تَكتشف أن فرصتها في الإنجاب أصبحت قليلة ولأنها مُعقدة من الرجال تُفكر في طريقة للإنجاب دون زواج. تقوم بعمل إعلان للبحث عن زوج صوري لتُنجب طفلها عن طريق عملية الأنابيب.

بهجت طبيب بيطري في أواخر الثلاثينيات من عمره، ذو شخصية تلقائية ومُتعثر ماديًّا، يَقبل صفقة شمس طمعًا منه في المقابل المادي لسداد ديونه، لكن يكون العائق الأكبر أمامه هو كيفية إخفاء الأمر عن رفيقته ماجي والتي وعدها بالزواج فور تحسن حالته المادية.

يَتم الزواج الصوري ويُساعدها خالها طبيب النساء والتوليد في إجراء عمليتي تلقيح صناعي دون عِلم والدتها التي تَكتشف لاحقًا طبيعة الصفقة بين بهجت وابنتها شمس فلا تُصرح لهما بما علِمت وتأخذ على عاتقها مُهمّة تَحويل هذا الزواج الصوري إلى زواج حقيقي بالإقامة معهما في بيت الزوجية المُفترض لإجبارهما على البَيات معًا في حُجرة واحدة. وبالتوازي تُرتب مع أخيها طبيب النساء والتوليد أن يخبر شمس أن الإنجاب لن يتم إلا بحدوث الزواج طبيعيًّا.

تَنمو مشاعر حب بينهما، ويحدث زواج حقيقي بينهما لكن في صباح زواجهما تَفاجئهما ماجي بالحضور. تَكتشف شمس علاقة بهجت بماجي وتشعر أنها خُدعت فتُقرر تطليق نفسها منه وترجع إلى بيت والدتها، ينهي بهجت علاقته بماجي ويعترف أنه يحب شمس ويتمنى أن يرجع لها وتَتلقى شمس خبر لم تكن تتوقعه، فلقد أصبحت حاملًا بالفعل.

شمس تُدرك في الأيام الأخيرة من حملها أنها تُحبه وتحتاجه بجانبها. تذهب شمس إلى بهجت لتُفاجئها آلام الوضع في بيته فيَضطر هو لتوليدها بنَفسه لتُعلن صرخات المولود عن بداية قصة حب حقيقية بينهما.

الشخصيات الرئيسية

شمس نور الدين

تَبلغ من العمر 35 سنة - آنسة - مُنضبطة وجادة وينعكس ذلك على كُل ملامح حياتها. فهي تَهتم بأكلها وتُحافظ على الرياضة اليومية لأنها تُريد أن تَكون بصحة جيدة وليس لمظهرها. ملامحها جميلة، ولكن حدة طباعها تَطغي على أنوثتها.

تَشغل شمس مَنصب المُدير المالي لشركة مُتعددة الجنسيات وهي المرأة الأولى بالشركة التي تَتقلد مِثل هذا المَنصب لكفاءتها العالية ومواءمة طِباعها الشخصية لمُتطلبات الوظيفة القيادية.

لُغة الأرقام والمنطق هي ما يَحكم حياتها وحُكمها على الأشياء مما يَجعل لُغة المشاعر والأحاسيس غير مفهومة تمامًا بالنسبة لها. شمس حريصة جدًّا في مشاعرها الخاصة وتُعاتب نفسها على لحظات ضَعفها لأنها يَجب أن تكون قوية وتَتغلب على أي شيء. لذلك هي أيضًا حَريصة ماديًّا بعض الشيء وتَقوم بتدوين كل مصروفاتها ومراجعتها دوريًّا.

لديها قناعة أنها تَستطيع الاستغناء عن جميع الرجال في حياتها وتُبرر ذلك بأنهم ذكوريون مُتسلطون كل هدفهم أن يُخضعوها لأفكارهم ويُقيدوها بأوامرهم ويَمنعوها من حريتها واستقلالها وتُفسر ذلك بخوفِهم وغيرَتهم من قوة شخصيتها ونجاحها! وبالحقيقة هي تَرهب الارتباط ولا إراديًّا تَفعل كل ما يَدفع الرجال بعيدًا عنها ونَتج عن ذلك فَشل العلاقات المحدودة التي مرت بها والتي دائمًا ما تَنتهي بترك الآخر لها وآخرهم ذلك الرجل الذي اختفى يوم خِطبتهم لأنه خاف من مواجهتها مُفضلاً عليها إحدى البنات "الهيفين" على حسب تعبيرها.

هي الابنة الوحيدة في أسرة مَيسورة الحال، توفي والدها منذ عشرة أعوام وتعيش حاليًّا مع والدتها "نجوى يوسف" ربة المنزل التي تَحمل كُل المَوروث الثقافي والاجتماعي عن المرأة، فبرغم فخرها الشديد بنجاح شمس إلا أنَ أهم فكرة لديها هي أن "البنت مالهاش غير بيت جوزها" مهما تَعلمت وتَدرجت في مناصب كبيرة. لذلك تَرفض نجوى أفكار شمس وتَصرفاتها تجاه الرجال ودائمًا ما تَلومها وتُحذرها من أنها سَتندم وتُصمم على مواجهة شمس بإحضار العرسان لها حتى تُقنع شمس بالزواج من أحدهم.

لديها صديقة واحدة فقط "نيفين فؤاد" والتي تعاطفت مع شمس في موقف اختفاء خطيبها يوم خِطبتها، تَتفهم نيفين التركيبة النفسية لشمس وتَعرف كيف تتعامل معها لذا هي الوحيدة التي تُعاملها شمس بلطف خوفًا من أن تَفقدها هي الأخرى.

بهجت أبو السعد

يَبلغ من العمر 40 عامًا - دكتور بَيطري أعزب - شخص عفوي وتِلقائي مُحب للحياة واجتماعي. وزنه أكبر من المُتوسط نظرًا لحُبه الشديد للأكل الذي يَرى في فن طبخِه وسيلة رومانسية للتعبير عن مشاعره.

يُحب حيواناته ومَزرعته بشدة وأغلب أحاديثه عنها إن لم تَكن عن الأكل أو النساء، يُحب الأغاني والمُوسيقى خاصة أغاني المهرجانات حيث يَعمل كـ"دي جي" في الخفاء، ولكن ليس بهدف الربح وإنما لحُبه واستمتاعه بهذا النوع من الأغاني المُبهجة.

هو شَخص لبق ويُعبر عن مشاعره دائمًا بشكل بسيط وسهل غير معقد ودائمًا ما يأخذ الأمور ببساطة، يَكره الروتين لذلك يُدخل نفسه في مشاريع كثيرة وغالبًا ما تتعلق بالحيوانات أو المزرعة. يُفكر غالبًا بدافع المشاعر والعواطف لذا يَصفه الناس بالعشوائية والجنان. مُسرف ماديًّا ولا يَعلم كيف يُدبر مما أدى به إلى تبديد ورثه عن والده، لكنه مُقتنع أن المال لا يذهب مع الشخص إلى قبره وأن الاستمتاع بالحياة أهم من تراكم الأموال.

يُحب بهجت النساء بشدة ولا يُحب أن يَجرح مشاعرهن لذلك يُفضل ألا يَتزوج ويَنجح في إنهاء كل علاقاته بسلاسة وأحيانًا كثيرة بصداقات مع نفس المَحبوبات. مُغازل مُحترف ويستخدم سلاحه الأول وهو الطبخ وقدرته على الحديث بأي شيء وتسلية من يَسمعه.

والداه منفصلان مُنذ أن كان في العاشرة من عُمره، هو الابن الأكبر بأسرته ولديه أخت صُغرى مُتزوجة حاليًّا. توفي كلٌ من أمه وأبيه منذ سنوات، وهو يعيش وحيدًا في مزرعته التي ورثها عن أبيه الذي أوصاه بأن "يُحافظ عليها ولا يبيعها أبدًا لأنه بيت العائلة الذي ورثه عن جده مُنذ زمن". المَزرعة متوسطة الحجم ولها حارس يدعى "عم حسين" ومعه زوجته "هنية" وهما دائما التواجد مُنذ وقت أبيه ويعتبرهما بهجت جزءًا من أفراد عائلته.

بهجت صديق جيد لكُل أصدقائه وأقرب صديق له هو "طارق" دائم التردد عليه ودائمًا ما يُفضفض بهجت مَعه بكُل شيء في حياته ولا يخفي عنه شيئًا مُطلقًا.

الشخصيات الأساسية

طارق مندور

هو الصديق المُقرب لبهجت، يبلغ من العمر 35 سنة - أعزب - يعمل مدير HR في إحدى الشركات، يعرف شمس معرفة سماعية عن طريق صديقته "نُهى" وهي سكرتيرة شمس في العمل والتي دائمًا

ما تَحكي له عن صلابتها وجِديتها في العمل.

لم يُصادف طارق الحُب الحقيقي في حياته، بل إن كُلَّ علاقاته قصيرة الأمد وتنتهي أغلبها بجُملة "إنت زي أخويا يا طارق"، فالكثير من الفتيات يرين فيه الأخ والصديق مُتجاهلات رؤيته كحبيب أو زوج. صار حِلمه أن يَجد تلك الفتاة التي تُحبه بالفعل، فهو مؤمن بالحُب ويبحث عنه دومًا.

كثيرًا ما كان يلجأ لبهجت ليستلف منه بعض المال الذي يحتاجه وبهجت كان يُعطيه دائمًا بلا حِساب ولا يُطالبه برد ما يأخذ، يُقدر طارق ذلك كثيرًا له ولا يستغله. وعلى الرغم من ذلك فطارق لا يُخفي غيرته من بهجت بسبب تعدد علاقاته النسائية وهو ما يُثير استفزاز طارق والذي يسأله دومًا "هو فيك إيه يتحب يا بهجت؟"

نيفين فؤاد

هي صَديقة شمس الوحيدة والمُقربة مِنها، عمرها 32 سنة - مُطلقة منذ 3 سنوات - ولديها ابن اسمه "عُمر" يَبلغ من العمر خمسة سنوات. ووالداها متوفيان.

شخصيتها قوية، ولكنها تستطيع أن تُوازن بين عَقلِها وعَاطِفتها، تَتمنى أن تُحب مرةً أخرى وتتزوج فهي لم تَتَعقد من تَجربة زواجها الأولى، بل مُؤمنة أن الحُب ما زال موجودًا، ولكن لديها شَرطًا مُهمًّا في حالة ارتباطها بشخصٍ ما وهو أن يُحب ذلك الشخص ابنها ويتحمل معها مسؤولية تربيته.

تعمل نيفين مُذيعة راديو وتُقدم برنامجًا يوميًّا عن العلاقات بين الجِنسين. لها خبرة حياتية في العلاقات نظرًا لاحتكاكها بمشاكل جمهورها في برنامجها. لديها بعض الولع بالسوشيال ميديا وتعرف كيفية التعامل معه نظرًا لتعاملها معه في بِرنامجها.

قويت علاقتها بشمس وقتَ أن تَزامن طَلاقُها مع هُروب خَطيب شمس، فاجتمعت مشاعر الحُزن والغضب لدى كلتيهما معًا وازداد احتياجهما لبعضهما البعض مع الوقت فكُل مِنهما وجدت في الأخرى السَّند والعون في فَهْم هذه المشاعر. نيفين تتفق مع شمس في أن كثيرًا من الرجال ذكوريين بطبعهم، ولكنها مؤمنة أيضًا أن هناك بالتأكيد بعض الاستثناءات، من ناحية أخرى ترتاح نيفين لشمس لأنها ليست كمُعظم الفتيات اللاتي يهتممن فقط بالمظاهر.

نجوى يوسف

هي أُم شمس، وتبلغ من العمر 55 سنة - أرملة وربة منزل - هي أم تقليدية تؤمن بأن الفتاة مهما أصبحت "ملهاش غير بيت جوزها" رغم أنها بشكل عام أم مَرحة وتُحب الحياة وتُحب الطهي ومهتمة بمتابعة برامج الطبخ.

تتدخل نجوى بشكل مُستفز في حياة شمس حتى إنها تضغط دائمًا عليها لتَتَزوج بإحضار عرسان لها طوال الوقت مُذكره إياها بأنها قد كبرت في السن وأصبحت عانسًا.

نجوى تَرى أن شمس شخصيتها قوية بشكل زائد عن اللزوم وأن ذلك أكثر الأسباب التي "تطفش" العرسان منها.

ماجي ماهر

28 سنة، وتعيش وحدها حيث تعمل في إدارة أحد الفنادق بشرم الشيخ. مُتحررة ودلوعة ومتمردة فلا تهتم بما يقوله الناس عنها وانتقادهم لها ولأسلوبها، ولكنها أيضًا غيورة على من تُحب.

تعرفتْ على بهجت مُنذ ثلاث سنوات، تعيش معه في علاقة حُرة وتقضي أغلب إجازتها معه في مزرعته، تعلم كيف تُشعر بهجت برجولته وفحولته لذلك هو لا يستطيع أن يستغني عنها.

تُحب بهجت كثيرًا وترى أنه من المُمكن أن يكون زوجًا مُناسبًا لها ولطبيعة شخصيتها وحياتها. طلبت منه ماجي الزواج أكثر من مرة مؤخرًا، ولكنه كان يتهرب منها.

د. ماجد ثروت

طبيب نِساء وتوليد، يبلغ من العمر 60 عامًا، خال شمس والتي وُلِدت على يده لذلك فهو يَعتبرُها مِثل ابنته وهي على الجانب الآخر تُحبه بشدة.

علاقة ماجد ونجوى قوية فلا يتوقف الأمر عند كونهما إخوة، بل هُما صديقان مُقربان، كما أن ماجد كان صديقًا لزوج نجوى ووالد شمس. دائمًا ما يُحاول ماجد أن يُقرب بين نجوى وشمس لعلمه باختلاف طبائعهما وأهدافهما.

ماجد قريب من شمس ويفهمها ومُتفهم حالة نفورها الشديد مِن الرجال والزواج بشكل عام، وذلك لأنه عاصر مُعاناتها وحالات الفشل التي وقعت فيها شمس، ولكن في نفس الوقت يدفعها لأن تتزوج وتُحب مرةً أخرى.

المُعالجة الدرامية:

"شمس" فتاة في منتصف الثلاثينيات لم تتزوج بَعد لأنها مُعقدة من الرجال، فعملها أهم شيء في حياتها فهي مديرة الإدارة المالية في شركة شحن مُتعددة الجنسيات. تعيش مع والدتها "نجوى"، الأم التقليدية التي تضغط دائمًا عليها لتتزوج أحد العرسان الذين تُحضرهم لها طوال الوقت فهي دائمًا ما تُذكرها بأنها قد كبرت في السن.

شمس عملية ومنظمة وجادة، بما في ذلك أنها مُواظبة على عمل بعض التحاليل الطبية السنوية التي تطمئن بها على صحتها. لكن في آخر تحليل لها تكتشف أن قُدرتها على الإنجاب تتراجع مع تقدم العُمر، تستشعر القلق لأنها ترغب في الحصول علي طفل.

شَمس تَخبر "نيفين" صديقتها بفرصتها الضعيفة في الإنجاب. نيفين تعمل مُذيعة بالراديو وتَقدم برنامجًا يوميًّا عن العلاقات بين الرجل والمرأة. شمس تطلب من نيفين أن تُساعدها في تنفيذ فكرة مجنونة وهي أن تتزوج بشكل صوري تحايلاً على تقاليد المجتمع مقابل مبلغ من المال تُعطيه لرجل نظير حيواناته المنوية لتقوم هي بعملية تلقيح صناعي.

شمس ونيفين تقومان بالتخطيط والتنفيذ لفكرة شمس، معلنتَيْن على صفحة بالـ Facebook باسم وهمي عن حاجتهما لرجل يبيع حيواناته المنوية مقابل مبلغ مالي بشرط تجاوزه المقابلة الشخصية مع شمس بالإضافة إلى عدة اختبارات تؤكد صلاحيات ذلك الشخص للإنجاب.

تُلاحظ "نُهي" سكرتيرة شمس في الشركة اهتمام شمس بالإعلان وتُخبر صديقها "طارق" بهذا الموضوع، الذي يُثير اهتمامه تحديدًا بعد عِلمه بأن هُناك مُقابلًا ماديًّا، فيقوم بالبحث حول الأمر ليعرف أن شمس هي صاحبة الإعلان.

طارق شاب في منتصف الثلاثينيات يعمل في إحدى الشركات كـ HR وأغلب علاقاته العاطفية تنتهي بجملة "أنا حاسة إنك زي أخويا" فصار حلمه أن يجد فتاة تقول له "أنا بحبك أكتر من أخويا". لذلك هو يحسد صديقة المُقرب "بهجت أبو السعد" صاحب العلاقات النسائية المُتعددة.

بهجت طبيب بيطري، في نهاية الثلاثينيات من عمره، غير مُتزوج، تلقائي، فوضوي، مُسرف جدًّا مما أوقعه في مشاكل مادية حادة جعلته مُتعثرًا في سداد ديون قرض بنكي قديم تجعله مُهددًا بالحجز على مزرعة عائلته والتي يعيش بها وهي مكان عمله في نفس الوقت.

طارق يعرض الإعلان على بهجت كوسيلة لإنقاذه مِن الإفلاس والحجز على مزرعته. يتردد بهجت قليلاً في قبول هذه المغامرة ويُحاول أن يحل مشاكله المادية بطرق أخرى إلا أنه يَفشل في ذلك فلا يَجد حلًّا سوى أن يَقبل باقتراح طارق. وتبقى مشكلته الوحيدة هي إخفاء هذا الأمر عن رفيقته "ماجي" التي يُقيم معها علاقة منذ ثلاث سنوات.

ماجي تعمل في إدارة أحد الفنادق بشرم الشيخ، تعتاد أن تقضي إجازتها برفقة بهجت بمزرعته. بهجت دائمًا ما يشعر برجولته وفحولته لما تنقله له ماجي من مشاعر تجاهه. الاثنان يشعران بالراحة في العلاقة الخالية من المسؤوليات المتبادلة، ولكن ماجي مع الوقت صَارت تُحب بهجت بشكل كبير وأصبحت تتمنى أن تكون بجواره دائمًا، لذا طلبت منه الزواج أكثر من مرة مؤخرًا، ولكنه دائمًا ما يتهرب منها بأكثر من سبب.

تبدأ شمس في إجراء مُقابلات للمُتقدمين نتيجة إعلانها. بالتزامن مع ذلك يقوم طارق بتجهيز بهجت لاختبارات شمس، وعلى الرّغم من أن نصائح طارق لم تكن سديدة تمامًا لكن فهلوة بهجت وسرعة بديهته ضمنت له أن يكون ضمن ثلاثة رجال وصلوا للتصفية النهائية.

الخطوة التالية في خطة شمس كانت تتطلب اللجوء لخالها دكتور "ماجد ثروت" طبيب النساء والتوليد الخاص بها، عِلاقة ماجد بشمس قوية مُنذ أن تَمت ولادتها على يده. تلجأ له شمس لتُقنعه بأن يتولى الإشراف الكامل على كل التحاليل الطبية اللازمة لمَن سيقع عليه الاختيار كما أنه سيَقوم

بمتابعة كل عمليات التلقيح الصناعي على وعد منه بألا يُفشي هذا السر لأي شَخص وخاصة والدتها نجوى.

يُجري دكتور ماجد التحاليل الطبية للثلاثة الرجال الذين تجاوزوا اختبارات شمس. تُظهِر النتيجة أن بهجت هو أكثرهم تمتعًا بقدرات إنجابية فوق العادة، وبالتالي يُصبح هو العريس المُنتظَر الذي تُقدمه شمس لعائلتها.

تتفق شمس مع بهجت على بنود الصفقة، فالزيجة بالأساس هي زِيجة شَكلية، ولكن بطقوس الزواج التقليدية على أن تتحمل شمس كافة المصاريف التي اتفقت مع بهجت على تقليصها قدر الإمكان. تكون العصمة لشمس على أن يكون بهجت بريئًا من أية مسؤوليات أبوية في حالة الإنجاب، ومن ضمن اشتراطات شمس على بهجت ألا يكون على ارتباط بأي سيدة أخرى طوال مُدة الصفقة لأنها لا تُريد أن تتسبب في أي أذى نفسي لامرأة أخرى كما أنها لا تُريد أي تعقيدات مستقبلية لأي سبب.

أما بالنسبة للمُقابل المَادي فقد تم الاتفاق على أن تدفعه شمس لبهجت على ثلاث دُفعات، دُفعة عند إتمام الزواج الصوري ودُفعة عِند حَمل شمس بالتلقيح الصناعي ودُفعة عند الإنجاب، على أن يَتم الطلاق بعد الولادة مُباشرة.

يتقابل بهجت مع أسرة شمس بشكل رسمي وتقليدي في بيتها، تحدُث مشاحنات بينه وبين والدتها نجوى بسبب طلبات الزواج التقليدية من نجوى والتي تدفعه شمس لرفضها بسبب تحملها كافة هذه المصاريف، ينجح ماجد وشمس في إقناع نجوى بأن تَرضى بالزواج بأقل التكاليف ويتم تحديد موعد الزواج.

يُساعد كلٌّ من طارق ونيفين صديقيهما بتحضيرات الزواج وإتمام الصفقة. شمس تتعامل مع الموقف على أنه اتفاق عمل وفقط، وبهجت غير مُدرك للفخ الذي أوقع نفسه به اعتقادًا منه بأن كلاً من شمس وماجي لن يَعلما شيئًا عن بعضهما البعض وأنه قادر على إخفاء الأمور جيدًا عن كلتيهما.

يُقام حفل الزواج في بيت شمس، يتقابل كلٌّ من طارق ونيفين في الحفل.

تُرغَم شمس على مبيت أولى أيام زواجها من بهجت ببيته، "بيت الزوجية" أمام الناس حتى تنتهي كل الزيارات العائلية. على أنه تم الاتفاق أن تنتقل شمس بعد ذلك للعيش مع صديقتها نيفين في شقتها وألا تنتقل لـ "بيت الزوجية" إلا في حالات الضرورة مثل زيارة أحد الأهالي أو الأقارب وبالأخص نجوى. بأول ليلة لها بمنزل بهجت تُعطيه شمس أول شيك في الصفقة على حسب الاتفاق، يبيت كلٌّ مِن شمس وبهجت بغُرفة مُنفصلة عن بعضهما البعض.

تبدأ رحلة التلقيح الصناعي بعد إتمام الزواج مُباشرة، يقومان بذلك وكلٌّ مِنهما يُباشر عَمله وحياته الطبيعية كما قبل الزواج، تعود شمس لعملها بعد ثلاثة أيام فقط من زواجها وبهجت يُباشر مشروعه بعد أن سَدد جُزءًا من ديونه للبنك. يَمر شهران وتفشل عمليتان للتلقيح الصناعي.

تنشأ علاقة بين طارق ونيفين يكون ابنها "عُمر" عُنصرًا رئيسيًّا بها والذي يُلازمها بكل خطوة في حياتها، يَعلم طارق من نيفين بأن أهم شرط لديها حال ارتباطها مَرةً أُخرى هو أن يُحب ذلك الشخص عُمر وأن يُجيد التعامل مع الأطفال. تعترض شمس على دخول طارق حياة نيفين وتُحذرها من تكون على علاقة جادة برجل.

بأحد الأيام بينما تقضي ماجي وقتًا لطيفًا كعادتها مع بهجت ببيته، يتفاجأ بهجت بقدوم نجوى ويَقع بمأزق كبير مُحاولاً إخفاء ماجي عنها، ولكن يزداد الموقف تأزمًا بحضور شمس والتي تلحق بوالدتها التي فاجأتها بقدومها للمزرعة دون اتصال مُسبق. يكذب بهجت على ماجي ويُخبرها أن عمته وبنت عمته قد حضروا فجأة وأنه يجب عليها أن تُغادر بسُرعة حتى لا يلاحظها أحد منهما وأثناء مُحاولات بهجت ترضية ماجي وإقناعها بالرحيل تستطيع ماجي أن تقتنص منه وعدًا بأن يتزوجها بشكل رسمي بعد انتهاء مشاكله المادية.

أصاب بهجت التوتر مِن الموقف ككل فحياتُه تنقلب بسبب شمس وأمها التي تُعطي نفسها حق المجيء لبيته بأي لحظة، ينتج عن ذلك مُشاجرة بين بهجت وشمس والتي تتلصص فيها نجوى عليهما، يتّهمان بعضهما البعض بعرقلة كلٍّ منهما لحياة الآخر، تستشيط شمس غضبًا وتُخبر بهجت بأن فَشل عمليات التلقيح السابقة هو سببها وأنه خائب كدكر البط ولا فائدة منه، وأنها أضاعت نقودها ووقتها معه، وتُهدده ناهية الشجار بأنهما سيذهبان إلى دكتور ماجد لمُتابعة نتيجة عملية التلقيح الثالثة والتي إن لم تَنجح فستطلقه شمس ويعود كُل منهما لحياته السابقة، يتوتر بهجت لحاجته للمال.

تذهب نجوى لأخيها ماجد والذي تعلم جيدًا كيف تضغط عليه، يضطر ماجد أن يعترف تحت الضغط لنجوى بحقيقة علاقة بهجت وشمس، تُصدَم نجوى من معرفة الحقيقة لكنها تَتفق مع ماجد أن يُساعدها في تَنفيذ خطتها لتحويل هذا الزواج الصوري إلى زواج حقيقي.

ماجد يَقوم بإجراء العملية الثالثة لشمس وذلك حين يُخبرها هي وبهجت بأن فشل عملية أطفال الأنابيب وارد بنسبة كبيرة لأنها أولاً وأخيرًا إرادة الله، هنا يبدأ ماجد في تنفيذ خطة نجوى ويقترح عليهما أن يتزوجا بشكل طبيعي ويُضيف أنه "يُفَضل أن يتم هذا بحُب وود مُتبادل بينهما". تثور شمس وتُخبره أن هذا لن يَحدث، يُهدئها ماجد ويُذكرها بقلة عدد البويضات لديها وأن كُل شهر تفقده تقل فرصتها في الإنجاب.

تُحاول نيفين إقناع شمس بأن تُجرب اقتراح دكتور ماجد، تُلاحظ شمس التغير في نيفين فتسألها عن حال علاقتها بطارق فتُخبرها بأنها مُعجبة به وتُحب فيه طريقة تعامله مع عُمر ابنها.

في ظِل حِيرة شمس وحَماس بهجت للحَل المُقترح والذي يُفضِله إلى جانب كونه السبيل المُتَبقي لأخذ باقي أموال الاتفاق. تتحجج نجوى لتعيش مع شمس وبهجت بالبيت لتضطرّهما للمعيشة سويًّا في غُرفة واحدة فيُرغَم كلٌّ منهما على تقبل الوضع وبالتالي تُفرض عليهما فُرصة للتعرف والتقرب من بعضهما البعض.

تتشاجر شمس مع بهجت الذي يرى أنها فرصة جيدة ليطلب منها تعديل الصفقة بإضافة دفعة رابعة إضافية من المال لأن المعاشرة الطبيعية لم تكن ضمن الاتفاق القديم غير أنها ستتطلب مَجهودًا خُرافيًّا منه. تنتهي المُشاجرة بموافقة شمس لدفع مبلغ جديد من المال مُقابل زواج بهجت منها بشكل طبيعي.

تُعاني شمس التفكير في الأزمة التي أصبحت بها، يُخبرها بهجت أنه ليسَ ذلك الشَّخص السيئ ليَستَغل ظُروفها، بل إن مشاكله هي ما دفعته لقبول هذا الاتفاق من الأساس ويسألها بشكل صَريح إن كانت تُريد إتمام ذلك الأمر حتى آخره بالمُعاشرة أم لا. يُصيب شمس التوتر من الحديث عن مشاعرها وتخبر بهجت أنها ترفض فكرة المعاشرة الزوجية بهذا الشكل المهين لأنهما ليسا بحيوانات. يتفهم بهجت ويُطمئنها أنه حتى الحيوانات لا تُعاشر بعضها غَصبًا وأنه بالرغم من نظرتها السوداء للرجال فهو ليس بالرجل الذي يُجبر امرأة على ما لا ترتضيه، يعرض عليها أن يَمضيا إجازة معًا واعتبارها كـ "شهر عسل" ليتَعرفا على بعضهما البعض من جديد، بشرط أن تَترُك شمس له كل القَرارات بهذه الإجازة وأن تُطيعه إذا وَجدت نَفسها على استعداد للمُعاشرة، فالأمر وإن كان بيدها إلا أنه واثق من قُدراته. تتلصص نجوى كعادتها، تَسعد بشدة لنجاح خطتها المحكمة وجمْع بهجت وشمس ببعضهما البعض ثم تترك نجوى لهما المزرعة.

تُقرر شمس أخذ إجازة من عملها والعيش مع بهجت أيامًا كاملة في بيتهما وحدهما تمامًا. يَقترب بهجت وشمس أكثر من بعضهما البعض، يُشركها بهجت في كُل شيء يفعله من رعايته للحيوانات وزراعة الورود وأشجار الفاكهة ويُعلمها صُنع أكلات جديدة ويَكشف لها عن سره العجيب بأنه دي جي ويُلقَّب بـ "بوجي مهرجانات" لحبه الشديد لأغاني المهرجانات وأنه يَفعل ذلك إرضاءً لمزاجه الشخصي.

تُنَظِّم شمس لبهجت أعماله وتقترح عليه بعض المشاريع ليبدأ بها من جديد وتُساعده حسابيًّا في تنظيم أمواله وديونه حيث تذهب معه إلى البنك وتَستَخدِم مَهاراتها الإدارية والحسابية في إقناع مُدير البنك بأن يُجدول ديون بهجت لمدة أطول. يُغير كُلٌّ منهما في حياة الآخر بشكل كبير، ويزداد الاقتراب بينهما ومشاعر الود والراحة تتسرب إلى قلبيهما معًا. وأثناء ذلك نرى أنه قد تأثّرت طبيعة علاقة بهجت بماجي والتي بدأ الشك يُساورها تجاه بهجت.

في ليلةٍ رومانسِية عَرفَ بها بهجت أن يَصل لمشاعِر شمس حيثُ يَستعدان لقضاء أول ليلة حقيقية معًا كزوجين تُفاجئهما ماجي بالحضور، ليقع الثلاثة في مواجهة مُحتدمة تنتهي باتهام السيدتين لبهجت بالخيانة والكذب ويَترُكانه ليجد نَفسه قد خَسر الاثنتين معًا.

تذهب شمس لمَنزل صديقتها نيفين مُنهارة وتَبكي على حالها وتُقرر أن تُنهي علاقتها ببهجت نهائيًّا بالطلاق، نيفين هي الأخرى تُقرر قطع علاقتها بطارق لتأكّدها بأنه كان يعلم بأمر ماجي ووجودها في حياة بهجت وإخفاء ذلك عنها وعن شمس.

تَعود شمس إلى والدتها لتكتشف أن نجوى كانت على علم بأمر الزواج غير الحقيقي من بهجت. يزداد الوضع تأزمًا لدى شمس أكثر بعد أن يتم الاستغناء عنها في عملها ضمن خطة الشركة لدمج بعض

الإدارات بمديريها توفيرًا للنفقات.

تَشعر شمس بإعياء شديد تظن أنه بسبب حالتها النفسية إلا أنها تكتشف أن عملية الحقن الأخيرة قد نَجحت وأصبحت حاملًا! الآن شمس عند النقطة التي أرادتها من البداية وهي أن تُنجب طفلاً. تبدأ شمس استعدادها للمولود الجديد بمُساعدة صديقتها نيفين مُحاوِلتَيْن تخطِّي أزمتهِما العاطفية معًا.

تتحسن أحوال بهجت المادية بعد تَحسُّن الوضع في مزرعته بسبب إضافات شمس وتسديد جُزء آخر من ديونه للبنك، يُحاول بهجت أن يَصل إلى شمس ليعتذر لها لكنها ترفض مقابلته أو الحديث معه نهائيًّا. يعود بهجت لحياته الاعتيادية في مزرعته وعلاقته بماجي مُحاوِلاً إراحة نفسه، ولكن تظهر عليه معالم عدم السعادة ويشعر بافتقاده لشيء ما. تواجهه ماجي بحالته غير المعتادة معها ومع نفسه، فهو ليس بهجت الذي تعرفه من قبل وتُخبره بأنه قد أحَب شمس، ولكن لا يُريد الاعتراف بذلك وتطلب منه أن يذهب لشمس ويعترف لها بحبه وبأنها ستَخرُج من حياته للأبد.

تستمر محاولات بهجت مُقابلة شمس التي تَسمح له بالمُقابلة إلا أنها لا تُعطيه فُرصة التحدُّث وتُعطيه شيكًا وتُخبره "دا الجزء الأخير من الاتفاق. حقك" وتتركه. بهجت مُمسك بالشيك غير مُدرك للوهلة الأولى لكنه يستوعب بعد لحظات ويعلم بحمل شمس بسؤاله لنجوى التي تُخبره. يُعطي بهجت الشيك لنجوى ويُخبرها بأن تُوصله لشمس لأن "السوبر ماركت قفل خلاص" وأنه يُريدها وابنه فقط.

طارق يُقابل نيفين ويعتذر لها عن أنه لم يَقصد خداعها هي وشمس، بل كان تفكيره في مُساعدة صديقه وفقط، وأن حُبه لها تجدد بمجرد رؤيته لها مرةً أخرى، وأنه تَعلم كل شيء عن تربية الأطفال ليكون بجوارها ويتحمل مسؤولية عُمر معها ويكرر على نيفين طَلبه بالزواج منها، ولكن نيفين تشترط مُسامحة شمس له عما فعل.

تمر شهور حمل شمس بمُتابعاتها الطبية مع دكتور ماجد والذي يُتابع بهجت معه حالة شمس دون علمها، إلى جانب التجهيزات الخاصة بقدوم الطفل. يتزامن مع هذا قيام بهجت بإصلاح وتجديد كل شيء في المزرعة بجد واجتهاد دون أن يَكف عن مُحاولة الوصول لشمس، حيثُ اعتاد أن يُرسل إيميلات لها ولكن شمس تتعمد عدم قراءتها.

في الشهر الثامن من الحمل تذهب شمس للاشتراك في كورس تعليمي عن ولادة الأطفال وتربيتهم في الشهور الأولى وهذا الكورس يتبع مستشفى دكتور ماجد، ولكنها تتفاجأ ببهجت أمامها وبأنه قد دفع ثمن الكورس ويرغب في أن يُشاركها ذلك الأمر مثل باقي الأزواج. تتعنت شمس وترفض حضور بهجت معها وتطلب منه المغادرة فيرضخ بهجت لطلبها ويتركها ويُغادر.

طارق يُقابل شمس ويعطي لها الشيك الأول الذي دفعته لبهجت وقت زواجهما ببعضهما البعض، فبهجت بعد أن تحسنت واستقرت أحواله المادية قرَّرَ أن يَرد لها جميع أموالها، تتأثر شمس نتيجة ذلك، ولكنها تَرفض أن تتراجع عن الاتفاق وأنها لم تَعد تَحمِل أي ضغائن تجاه أحد. يعتذر طارق عن كُل شيء بَدَرَ منه بالماضي فتسأله شمس عن مَوعد زواجه من نيفين فيُخبرها بأنها ترفض أن تتزوجه دون مُسامحتها له عما فَعل. تُخبره شمس أنها ستتحدث مع نيفين وتخبرها بأنها قد سامحته.

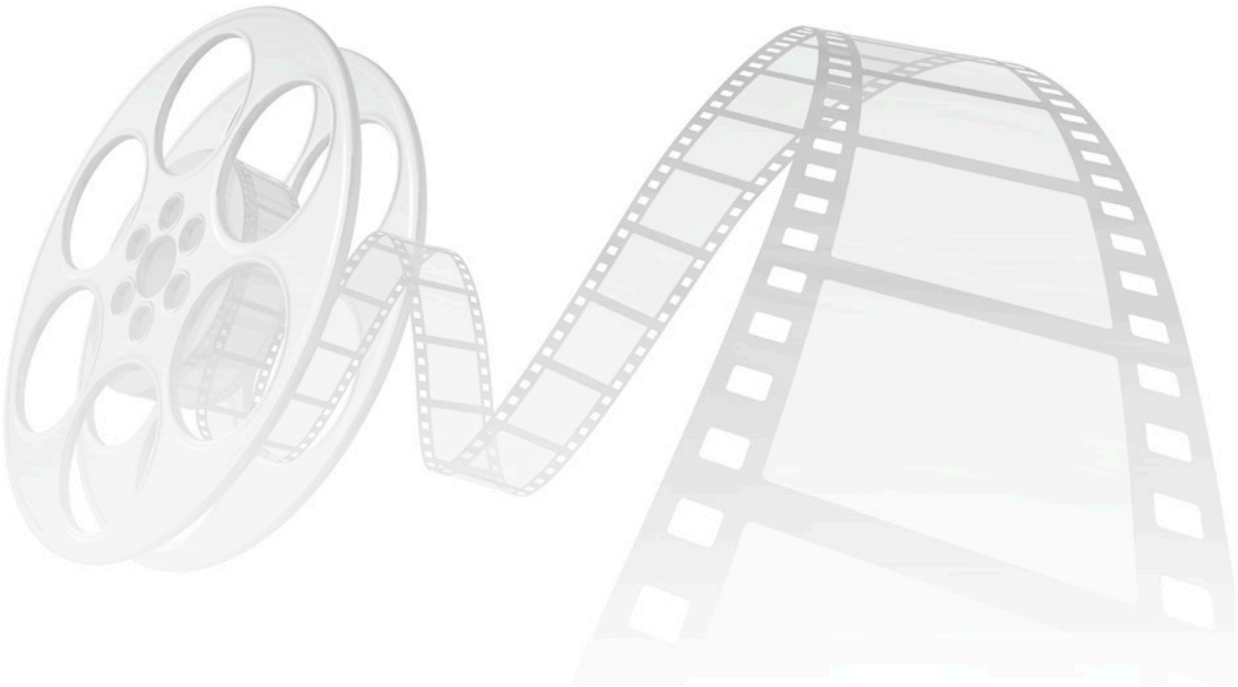
أثناء المُحاضرة الأخيرة بالكورس تشهد شمس ولادة مُفاجئة لإحدى السيدات والتي بجوارها زوجها والذي كان يُمسك بيدها لحظة بلحظة. تَعود شمس لمنزلها وحيدة وتَقوم بفتح الإيميل وتُشاهد فيديوهات بهجت السابقة والتي أرسلها لها خلال أشهر الحمل الماضية، يَظهر بالفيديوهات بهجت وهو في مزرعته وأعمال البناء والتجديد بها ويَحكي لشمس أنه قد بدأ من جديد وأنه يعمل ليلَ نهار مُنذ أن تركته ليُجدد مزرعته وأنه تعمد ألا يتصل بها الفترة السابقة حتى يظهر لها في شكل جديد ليُثبت لها أنه قد تغير بالفعل وأنه سيُرسِل لها كُل شهر فيديو بأهم إنجازاته الشهرية ليُطلِعها على كل شيء كي تُسامحه وتتأكد من أنه بالفعل قد تغير من أجلها ومن أجل ابنهما المُنتظر، بالفيديو الأخير يُخبرها بهجت بأنه يعلم أن المُتبقي شهر واحد فقط على ولادتها ولذلك قد حَضَّر لها حُجرة أطفال وزينها بيديه ووضع صورًا لهما معًا بها إلى جانب صور شمس التي التقطها لها سابقًا ويُخبرها بأنه في انتظارها هي وطفلهما ليُربياه معًا في هذه الحُجرة.

تتحجج شمس بحِجة استرجاع كاميرا الفيديو الخاصة بها لرغبتها في تصوير ولادتها بها وتذهب لبهجت في المزرعة، يستقبلها بهجت بالترحاب ويُريها حجرة الأطفال التي أعدها إلا أن آلام الولادة تنتاب شمس في تلك اللحظة.

يُحاول بهجت أن يصل لدكتور ماجد ليأتي ويُولد شمس، ولكنه يتفاجأ بسفره وأن مُساعدته دكتورة منى مشغولة بخمس عمليات ولادة أخرى ولن تستطيع الحضور، يتصل بهجت بالإسعاف، ولكن سيارة الإسعاف تعلق في الزحام المروري الشديد وقتها، لا يجد بهجت مفرًّا من أن يقوم بتوليد شمس بنفسه، ليصل المولود الجديد على يد بهجت، لتُعلن صرخاته بداية حياة زوجية حقيقية بين بهجت وشمس وميلاد حُب حقيقي بينهما.

تمت

1() بشتري راجل فيلم مصري، إنتاج شركة بيرث مارك فيلم 2017، سيناريو وحوار: إيناس لطفي، وإخراج: محمد علي.



الفصل الثامن

التتابع

التتابع هو عملية تحويل المعالجة السينمائية وتقسيمها إلى سلسلة من المشاهد، وكل سلسلة من المشاهد تؤدي إلى معنى معيّن، وتدفع الدراما للأمام. وإذا ربطنا عدة سلاسل مشهدية معًا نكوّن فصلاً، ونحن نعرف أن الفيلم الكامل مكوّن من ثلاثة فصول، في البداية يقتصر التتابع على تحديد مكان المشهد وزمانه، وتحديد محتوى ملخص للمشهد، ثم كيفية انتقال هذا المشهد إلى المشهد الذي يليه. ولذلك ينقسم المشهد إلى ثلاثة أجزاء: رأس المشهد، فحوى المشهد، وأخيرًا تذييل المشهد.

س: متى يجب أن ننتقل الى مشهدٍ جديد؟

ج: إذا تغير المكان أو الزمان، فيجب أن يكون ذلك في مشهدٍ جديد.

أولاً: رأس المشهد

ينقسم رأس المشهد إلى ثلاثة أجزاء: رقم المشهد، مكان المشهد، زمان المشهد.

مشهد (1) : "غرفة علي" نهار/ داخلي

1- رقم المشهد هو رقم تسلسلي من رقم واحد إلى آخر مشهد في الفيلم، ولا يوجد استثناء لذلك إلا في مَشاهد ترقّم بشكلٍ منفصل، ويكون ترقيمها على النحو التالي:

…….,AV1, AV2, AV3

وAV ترمز إلى الكلمة الفرنسية Avant titer بمعنى ما قبل التترات.

2- مكان المشهد وهو باختصار المكان المتخيَّل لوجود الكاميرا، فإذا كانت الكاميرا تقف في الشارع وتصور شخصيْن في الشرفة، فمكان المشهد هو الشارع، أمّا إذا كانت الكاميرا تقف في الشرفة وتصور شخصيْن يمشيان في الشارع، فالمكان هو الشرفة. فالقاعدة الذهبية هنا هو تخيّل مكان الكاميرا، وكذلك في كل المشاهد الداخلية من الصالة أو المطبخ أو الحمّام. ويمكن للمُخرِج بعد ذلك أن يدمج مكانيْن في مشهدٍ واحد حسب طريقة التنفيذ التي يراها بعد معاينة أماكن التصوير. الاستثناء الوحيد في هذا المكان من رأس المشهد هو نوع من المشاهد يقع في أكثر من مكان، وهذا النوع يسمى "فوتو مونتاج"، وهو يعبّر عن مرور زمن أو تطور حدثٍ ما، مثل تطور العلاقة بين حبيبين، أو تردد شخص على مكان في أكثر من وقت، أو مَشاهد التدريب والمذاكرة التي نراها في بعض الأفلام. وهذا النوع من المشاهد يكون مصحوبًا بموسيقى أو أغنية، ولا يحتوي على حوار، وسنتطرق لهذا النوع من المشاهد في الفصول القادمة.

3- زمان المشهد لدينا في السيناريو، في معظم الأحيان، أربعة أزمان، هي: نهار داخلي، ونهار خارجي، وليل داخلي، وليل خارجي. أحيانًا نادرة جدًّا يسمح لنا أن نحدد أكثر من ذلك، مثل غروب خارجي، أو فجر خارجي. ولكن ذلك غير مستحب إلا لضرورة درامية قصوى، فتصوير المشاهد في هذه الأزمنة يكون في منتهى الصعوبة؛ لأن حركة الشمس أسرع من حركة التحضير للمشهد وإعادته أكثر من مرة، وقد يضطر المخرج للتصوير في أيامٍ مختلفة لكي يستطيع اللحاق بحركة الشمس دون أن تفسد المشهد.

ثانيًا: فحوى المشهد

وهو المكون الرئيسي للمشهد، أو ما الذي نريد أن نقوله في المشهد. وينقسم إلى بداية، ووسط، ونهاية.. مثل القصة، ومثل السيناريو ككل، ولكن يجب أن نعرف أن الإيقاع الفيلمي يحتّم ألا نبدأ كل مشهد من بدايته، فقد يبدأ المشهد من منتصفه أو من نهايته، ومثال على ذلك فإنّ مقابلة شخصٍ لأحد المسؤولين في مكتبه قد لا يبدأ فيها المشهد منذ دخوله من الباب، ولكن يبدأ والشخص جالس أمام المسؤول وهما يتحدثان في الأمر المهم. وقد يبدأ المشهد من ناحيته بمعنى أن بعد أن حدثت المقابلة وأثناء الوداع وتلخيص ما قيل في المشهد كأنْ يسلّم الرجل على المسؤول ويقول له سأنتظر تليفونك فيما يخص قطعة الأرض مثلًا.

والتنويع هنا ما بين بداية المشهد من البداية، أو من الوسط، أو من النهاية يحدد الإيقاع الفيلمي للسيناريو.

وسيكون لنا عودة أكثر تفصيلاً لهذه الجزئية، لكن هنا في مرحلة التتابع ليس مطلوبًا منا إلا الخطوط العريضة للمشهد، كما نرى في المشهد الآتي:

مشهد (1): "غرفة علي" نهار/ داخلي

- نرى شيشًا مغلقًا، مِن خلفه يأتي ضوء الصبح، وأصوات الأطفال يلعبون في الخارج.

- ينفتح الشيش للخارج بواسطة يدٍ صغيرة.

- نرى الأطفال بالملابس الجديدة والألعاب يتضاحكون ويلعبون.

- الأطفال ينظرون ناحية النافذة.

"قطع"

ثالثًا: تذييل المشهد footer

يكتب في آخر المشهد الطريقة التي ينتقل بها هذا المشهد للمشهد التالي، وفي 80% من الحالات يتم بالقطع، أمّا الحالات الباقية فتكون بالمزج، وهناك حالات أخرى كثيرة، ولكنْ في الدراما الحديثة انتقلت مهمة تحديد كيفية انتقال المشهد إلى المشهد التالي، إلى المونتير وليس كاتب السيناريو. ولكن هناك بعض الحالات بقيت من اختصاص كاتب السيناريو، وهي "الفلاش باك"، و"الفلاش فورورد"، والعودة منهما. وآخر استثناء هو المشهد الأخير في الفيلم والذي نكتب في نهايته "إظلام"، بغضّ النظر عن كيف سينفذه المُخرج في الحقيقة، ولكن هذا لكي يفهم كل صنّاع الفيلم أن هذا هو المشهد الأخير.

مشهد (27) : "القبو" نهار/ داخلي(1)

- يصل علي إلى قبوٍ مرتفع تدخله أشعة الغروب الحمراء مِن فتحات في السقف.

- يقف علي مكانه يلتقط أنفاسه المتلاحقة، ويستكشف ما حوله.

- يرى ساحة واسعة بها ناس تمشي هائمة مطأطئة لا يكلم أحد الآخر، يرتدون غطرًا خضراء زاهية، لا تبين وجوههم من غطاء الرأس المدلّى للأمام. وحَمَام يملأ الأرض.

- متسولون "شحاتين" عميان يجلسون في الأركان يتكلمون ولا يصدر منهم صوت.

- يرى الحاوي في ثوب أبيض جالسًا، والببغاء يلقط السكّر من حِجره.

- يندهش علي لوجود العصا السحرية معه.

- يرى البنت على كتف امرأة تشير له فيشير لها في ذهول.

- تنزل البنت وتجري في اتجاه بائع الفول الذي يحتضنها ويقبّلها وهي تغمز لعلي.

- يسير بائع الفول مع البنت، فيرى في الخلفية القاتل جالسًا رافعًا يديه بالدعاء.

- يلمح مِن بعيد خاله في ثوب أبيض مائل للوردي، ووجهه مشرق يمسك بسبحة خضراءَ مضيئة، والحمَام تحت قدمه يلقط الحَب.

- يجري في اتجاهه.

"إظلام"

ويجب أن ندرك أن مرحلة التتابع لا تحتوي مطلقًا على حوار، وإنما تركز على العناصر الأساسية التي ذكرناها من رأس المشهد، وفحوى المشهد، وتذييل المشهد. وهذا من أجل ضبط الإيقاع الكلي للفيلم، ثم الالتفات لمسألة الديكور والإضاءة والحوار التي تأتي في مرحلةٍ لاحقة.

نقطة الهجوم

بعد أن عرفنا شكل المشهد، وكيف يُكتَب داخل التتابع، علينا أولاً أن نحدد مِن أين سنبدأ الفيلم، هل سنبدأ بتقديم الشخصيات بالشكل التقليدي؟ أم سنبدأ من الحدث الحافز catalyst؟ أم سنبدأ بعد ذلك؟ أحيانًا نبدأ من نهاية الفيلم، ونعود إلى الوراء عن طريق استرجاع "فلاش باك" لكل الأحداث.

فقد تظهر نقطة البدء ونقطة الهجوم أثناء كتابة المعالجة، أو نغيرها مرة ثانية أثناء كتابة التتابع، فكلا الطريقتين ممكنة.

وفي معظم الأحيان بعد كتابة التتابع بشكلٍ كامل حتى النهاية، نعود مرة أخرى نكتب المشهد الأول، ونحدد نقطة الهجوم المناسبة لهذا الإيقاع؛ لأنه بعد كتابة تتابع الفيلم الكامل يكون قد ظهر إيقاع الفيلم وأسلوبه وطريقة سرده، مما يجعلنا نعود مرة أخرى لنعدّ البداية كي تكون في صورةٍ أحسن تعبيرًا عن هذا الإيقاع والسرد السينمائي.

استخدام البطاقات والجداول balance sheet

بعد إتمام تقسيم المعالجة إلى مشاهد، وإتمام التتابع كاملاً، تحتاج إلى تقسيم المشاهد في كروت أو نقاط، أو استخدام طريقة جدول الإيقاع balance sheet، هذه الطريقة مفيدة جدًّا في متابعة إيقاع الفيلم في كل الخطوات التي يتطور بها، تتابع تحتاج إلى هذه الطريقة لمتابعة إيقاع الفيلم من حيث سرعة الأحداث، من حيث عدد المشاهد الخارجية، عدد المشاهد الداخلية، عدد مشاهد الليل، عدد مشاهد النهار، المشاهد التي يمكن حذفها أو ضمها إلى مشاهد أخرى. وفيما يلي سنوضح طريقة balance sheet والتي هي اختصار كل مشهد في سطرٍ واحد، سيكون لديك 85 مشهدًا تقريبًا في الفيلم الطويل، وأقل من 50 مشهدًا للفيلم القصير، وعلى ذلك تستطيع التعديل والتطوير، والحذف والإضافة، حسب ما تتطلبه عملية تطوير السيناريو. وفيما يلي مثال على كتابة جدول الإيقاع هذا لأول بضعة مشاهد في فيلم قصير:

ومِن خبراتي العملية، هذه الطريقة مفيدة جدًّا في كل المراحل، وأي تغيير في السيناريو يجب أن يعدل في هذه الطريقة حتى بعد إتمام السيناريو كاملاً، وإخراج النسخة الأولى تحتاج أن تعدل هذه

الطريقة بترتيب المشاهد نفسه، فربما يطلب منك المُخرج، أو المنطق تعديلاً ما، أو إلغاء شخصيةٍ أو إضافة أخرى، لن تتمكن من فعل ذلك في ورق السيناريو الكثير، ولكن ستساعدك هذه الطريقة في الوصول إلى المشاهد المقصودة بسرعة، وهذا سيؤدي إلى إتمام عملية التعديل بالسرعة المطلوبة.

1() من تتابع فيلم قصير سيناريو المؤلف.

رأس المشهد

مشهد (1): "غرفة علي" نهار/ داخلي

فحوى المشهد

- نرى شيش مقفول، من خلفه يأتي ضوء الصبح، وأصوات الأطفال يلعبون في الخارج

- ينفتح الشيش للخارج بواسطة يد صغيرة.

- نرى الأطفال بالملابس الجديدة والألعاب يتضاحكون ويلعبون، ثم ينظرون ناحية النافذة.

تذييل المشهد

"قطع"

1 - شباك غرفة ينفتح ونرى الأطفال يلعبون.

2 - علي يكلم أصحابه من شباك غرفته ويتابع سيدة تحمل مقطفًا فوق رأسها.

3 - أم علي تبيع صحون البيت للسيدة ذات المقطف في مشهد 2.

4 - علي يحاول القفز من نافذة غرفته للعب مع أصدقائه وأمه تمنعه.

5 - علي يسأل أمه وهي تحممه عن معنى «الطريق» الذي ذهب إليه والده.

6 - طفلة صغيرة تستدعي أم علي للذهاب لأم البنت ضروري.

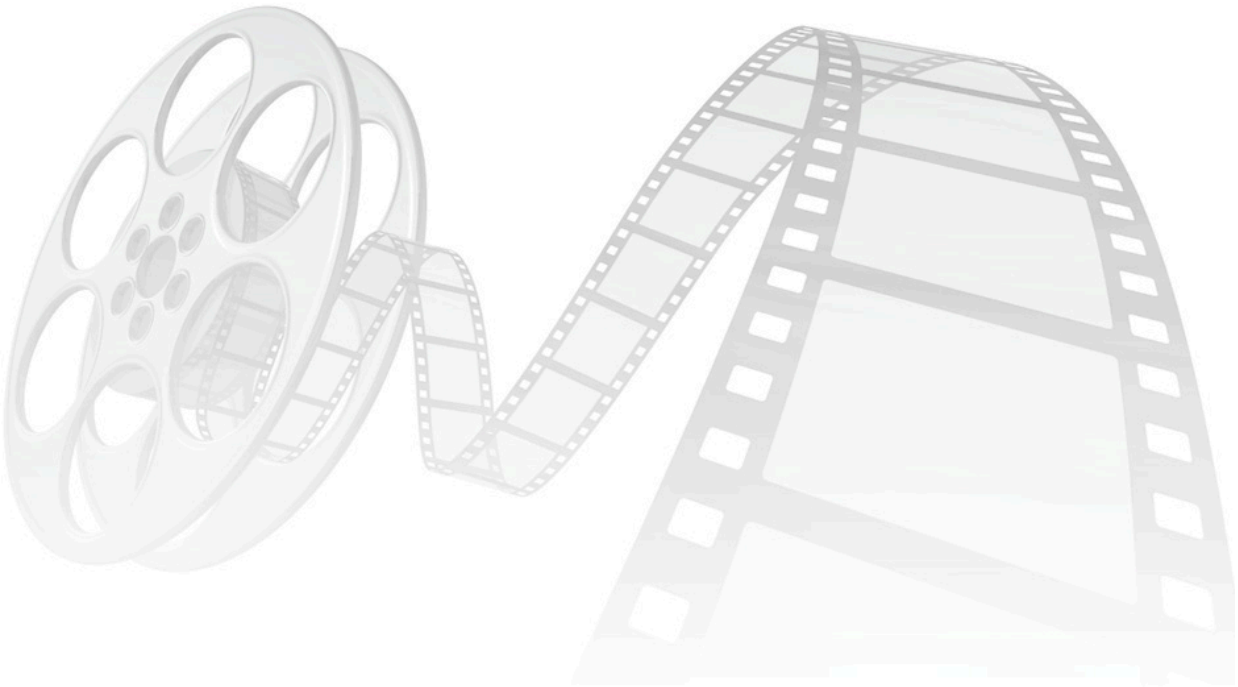
7 - الأم تستعد للخروج في عجالة وعلي يتوسل لها أن تتركه يذهب ليحضر الفول.

8 - علي يخرج لشراء الفول مرتديًا بدلة البحار وأمه تراقبه بقلق.

9 - علي يمشي في الحارة كأنه في مهمة رسمية وأم حنفي تراقبه حتى يختفي.

تمرين:

اكتب جدول الإيقاع Balance Sheet لأول فصل من فيلم عصابات نيويورك.



الفصل التاسع

كتابة السيناريو

مَن هم جمهور السيناريو؟

في البداية، كما كل الدارسين، تخيلت أن جمهور السيناريو بالطبع هو جمهور الصالة، ولذلك تم كل التركيز على ما يريده هذا الجمهور، وعلى كيفية التفاعل معه على المستوى العقلي والعاطفي. وهذا صحيح إلى حدٍّ ما، لكن بعد التعمق في الدراسة أيقنت أن للسيناريو جمهوريْن، أو قل مستوييْن من الجمهور. المستوى الأول هم صنّاع الفيلم أنفسهم، حيث إنّ صنّاع الفيلم هم أول مَن يقرأون السيناريو على الورق، ولذلك يجب أن يخاطب السيناريو هذا المستوى من الجمهور باللغة والشكل الذي يفهمونه، كما يجب أن يقتنعوا أن تنفيذ هذا العمل سيعجب المستوى الثاني مِن الجمهور، وهو في هذه الحالة جمهور الصالة، ومن ثم سيدخلون الفيلم وسينجح المشروع. وعلى ذلك يجب أن يدرك كاتب السيناريو المحترف أن أمامه مهمتيْن، أن يقنع صنّاع الفيلم مِن مُخرج ومنتِج وممثلين أن هذا السيناريو المكتوب على الورق سيكون مشروعًا ناجحًا لهم، وفي الوقت نفسه لا يغيب عنه جمهور الصالة واحتياجاته وتوقعاته، ومدى تأثرِه بالفيلم.

وعلى ذلك فإنّ السيناريو له شكل معيّن، ولغة خالية من التشبيهات الأدبية والمجازية؛ لكي يفهمه صنّاع الفيلم بالطريقة نفسها، ولا تأخذهم هذه التعبيرات الأدبية في مستويات فَهْم نسبية تختلف من شخصٍ إلى آخر، وأول ما يظهر هذا الشكل يظهر في مرحلة التتابع، لكنْ أيضًا هناك ملحوظة مهمة، وهي أن الشكل الظاهري لكتابة المشهد على الورقة له طرق معيّنة وفورمات معيّن، وذلك للغرض

ذاته، ليكون هو الكود المستخدَم بين كل صنّاع الفيلم، يفهمونه شكلاً وموضوعًا بالطريقة نفسها، كما سنرى فيما يأتي.

شكل كتابة السيناريو

نعني هنا بالشكل، شكلَ كتابة السيناريو على الورق، من حيث الترتيب، وحجم الخط، والهيكل العام في شكل كتابة المشهد. ولدينا طريقتان لكتابة السيناريو النهائي، الطريقة الأوروبية وهي المعتمَدة عربيًّا في مصر، والطريقة الأمريكية والتي بدأ استخدامها في السوق المصرية حديثًا في السنوات الأخيرة. ولا تختلف الطريقتان إلا في طريقة وضع الحوار، فبينما تعتمد الطريقة الأوروبية على عموديْن أساسيين هما عمود الصورة، وعمود الصوت، تعتمد الطريقة الأمريكية على وجود الحوار في سياق السرد وكأننا نكتب رواية. وسنقدم فيما يلي أمثلة على مَشاهِدَ مكتوبةٍ بالطريقتين.

الطريقة الأوروبية:

مشهد (5) : "الصالة" نهار/ داخلي

- الأمّ تحمّم علي في الطست النحاسي، وبجانبها وابور الجاز.

- تتعلق عين علي بصورة والده ذي اللحية البيضاء.

أمّه ... هوه فين الطريق ده؟ — علي: - يسألها علي فجأة.

مين اللى قالك على الطريق؟ — الأمّ: -تلتفت في دهشة من السؤال.

إنتي.. كل ما حد يسأل عن أبويا تقولي راح في الطريق! — علي:

أبوك نسينا يا علي، ما عدش فاكرنا — الأمّ: - تجيبب الأمّ وهي منهمِكة في تحميمه

يعني مش حشوفه تاني؟ علي:

لو كان عايز يشوفك كان .... الأمّ:

طرقات الباب الصوت: - يقاطعها صوت طرقات على الباب

- تتوجه الأمّ إلى الباب، بينما يتعلق نظر علي بصورة والدِه

- علي يضع رغوة الصابون على وجهه، ويصنع له شاربًا ولِحية وهو يقلد الوالد، وكأنه يلعب معه. في الخلفية تفتح الأمّ الباب، ونرى مِن فرجة الباب طفلة لا نتبين ملامحها.

قطع

وقد آثرتُ هنا أن أبقي على الجدول لتعريف القارئ بطريقة الكتابة، ولكن عند الطبع النهائي يخفى هذا الجدول من السيناريو الأصلي، فيبدو على هذا النحو:

مشهد (6) : "الشارع" نهار/ خارجي

- مِن وجهة نظر البنت نرى على جالسًا في الطست، يرفع يده ويرى والده عضلاته ويحادثه

روحي انتي وانا جيّه وراكي صوت الأمّ: - تتعلق عين علي بصورة والده ذي اللحية البيضاء.

مِن وجهة نظر الأمّ نرى أمّ حنفي في الشارع تبيع الصحون لسيدةٍ أخرى

والنبي ما تتأخري لحسن  صوت
أمّي بتعيّط  البنت:

حاضر  الأمّ:  وجه الأم شاردًا

مِن وجهة نظر الأمّ نرى أمّ حنفي تنظر لها وتردّ بصرها بسرعة، وتكمل سيرها.

في الخلفية تظهر البنت تبتعد بفستانها الوردي.

قطع

ولم يكن الهدف هنا فقط إظهار مشهد بدون الجداول، وإنما كمقدمة لسرد المشهد، فالملاحَظ هنا أننا استخدمنا وجهات النظر المختلفة، والتي تكون فيها الكاميرا مكان عين الممثل لتعطي تأثيرًا معيَّنا على الأحداث، أو على ردود أفعال الممثلين ومشاعرهم؛ لأن هذا المشهد هو جزء من فيلم قصير، فقد تبدو دلالات وجهات النظر غير واضحةٍ للقارئ. ولكن على سبيل المثال فإنّ أمّ علي عندما تنظر إلى الشارع وترى مِن وجهة نظرها أمّ حنفي تبيع الصحون لسيدةٍ أخرى، فإننا نعرف مِن المشاهد السابقة أن هذه الصحون كانت مِلك أمّ علي، وباعتها لضيق الحال.

الطريقة الأمريكية:

مشهد1

نهار/ داخلي

مكتب الضابط

نرى يدًا ممسِكة بسكّين خطابات، تفضّ مظروفًا وتُخرِج من المظروف أسطوانة سي دي صغيرة، وعليها نرى انعكاسًا شبحيًّا لشخصٍ لا نتبين ملامحه.. اليد تضع الأسطوانة في مشغّل الأسطوانات وتغلق الباب.. على الشاشة ومع بدء الصوت نرى ظل ضابطٍ يشعل سيجارته، بينما نبضات برنامج الصوت تقفز كرسم قلب.. نرى ضابط شرطة جالسًا على مكتبه يستمع في اندهاش، ودوّامات من الدخان المتصاعد تحيط برأسه وكأنها الحَيرة ترسم علاماتِ استفهام حول رأسه.

صوت الأسطوانة:

السيد رئيس المباحث.. تحية طيبة وبعد.. أنا المجهول الذي قيّدت القضية ضده.. تلك القضية التي قمت سيادتكم بالتحقيق فيها، والتي حملتك في النهاية للاعتراف بالجهل، ذلك الاعتراف الذي أشكرك عليه. وبهذه المناسبة أعزّيك على فشلك في الوصول لي.. هذا الفشل في فهم الإنسان، ولأن سيادتكم تبحثون عن دوافع تعرفونها..

يُخرِج مسدسه من حزامه ويضعه على المكتب في محاولةٍ لاستعادة توازنه، بينما نلاحظ وجود حوض سمك في مكتبِه

صوت الأسطوانة:

دوافع عادية وغبية.. دون أن تفكروا ببساطة أن تعقيدات العصر جعلت دوافع ذلك المسكين.. إنسان العصر.. أكثر تعقيدًا، ولا يمكن فهمها بمنطق قابيل وهابيل.

على جملة "قابيل وهابيل" نرى سمكتين تتصارعان على الغذاء.. نعود لوجهه المتحير.

صوت الأسطوانة:

الذي وإنْ سمحت لي سعة صدرك ما زال هو المنطق المفهوم لديكم.

مزج

غير أنه أحيانًا رأس المشهد في الطريقة الأمريكية يُكتَب بشكلٍ مختصر على أقصى اليسار لرقم المشهد وزمانه، ثم المكان في السطر التالي في المنتصف مثال:

م 1- نهار- داخلي

مكتب الضابط

ومِن خبرتي العملية، فقد وجدت أن الطريقة الأوروبية مسعِفة أكثر في فكرة التزامن بين الصورة والصوت، فعلى سبيل المثال بالنظر إلى المشهد السابق سنجد أن في الجملة الوصفية ما قبل الأخيرة، نجد أنه عندما نسمع جملة "قابيل وهابيل" نرى سمكتين تتصارعان على الغذاء، وقد تَمكنا هنا من التعبير عن التزامن لأنه لم يتكرر كثيرًا داخل المشهد، ولكن لو لدينا ضرورة درامية تجعلنا نستخدم تزامنًا ما بين جُملٍ معيّنة في الحوار، وبين مَشاهِدَ معينة ستظهر أمام الكاميرا، أي إنهما يحدثان في الوقت نفسه، فإنّ الطريقة الأوروبية ستكون أكثر نجاحًا في التعبير عن ذلك؛ لأنه وببساطة ما يحدث في وقتٍ واحدٍ يُكتَب في السطر نفسه، أو بالأحرى في الصف نفسه من الجدول، فيبدو في النهاية أنهما في سطرٍ واحد بعد إزالة الجداول. ولكن في الطريقة الأمريكية يجب أن نعبّر عن ذلك بالسرد، فعلى سبيل المِثال لو أن هذا التزامن طويل ودقيق مع كل جملة حوار هناك صورة ما لوجدنا صعوبة في كتابة ذلك من خلال الطريقة الأمريكية. لكن فيما عدا ذلك فليس ثمة فارقٌ كبير بين الطريقة الأوروبية والأمريكية، إلا أن يكون صنّاع الفيلم أميَل لقراءة السيناريو بطريقةٍ معينة. وأحيانًا تكون

الطريقة الأمريكية مفيدة في عرض السيناريو على الممثلين، لإجبارهم على قراءة النص كاملاً، وليس فقط المَشاهد التي تحتوي على حوار خاص بهم.

أنواع المَشاهد

الفوتو مونتاج

وهو نوع من المَشاهد يتم تصويره في أكثر من مكان، ويدل على استمرارية الحدث، أو مرور وقتٍ طويل، وكما ذَكرنا سابقًا، يمكن أن يدل على تطور علاقة الحبيب بالحبيبة، أو أن البطل يتمرن على رياضةٍ معيّنة، أو أنه يكرر الذهاب إلى مكانٍ معيّن بحثًا عن شيءٍ ما، أو أنه يذاكر دروسه في أماكنَ متعددة وأزمنةٍ متعددة. ويتميز هذا المشهد بعدم وجود حوار إطلاقًا، وإنما يكون على خلفيةٍ موسيقية أو غنائية.

ومثال على ذلك مِن أفلام نتذكرها، فيلم "شورت وفانلة وكاب" مشهد أحمد السقا ونور على الحصان وعلى الجبال في مَشاهِدَ متعددة على خلفية أغنية "حبيبي يا عاشق". وفي فيلم Evan Almighty عندما كان إيفان والأولاد يحاولون بناء السفينة، وفي كل مرةٍ يصاب إيفان في إصبعه ويسقط على الأرض. وفي فيلم "السلم والثعبان" بطولة هاني سلامة، هناك مشهد فوتو مونتاج حين كان البطل والبطلة يتجولان في أماكنَ متعددة في مَشاهد الحب على خلفية من أغنية "جايز ويمكن أحبك"، وقرابة نهاية الفيلم نجد مشهد فوتو مونتاج آخر حين كان هاني سلامة يراجع نفسَه في علاقته من البطلة، وجاء المشهد على خلفية أغنية "عيش، حب الناس وعيش". ولكن هذا النوع من المَشاهد لا يجب أن يزيد عن مرةٍ أو مرتين على الأكثر في الفيلم، وإلا كان معطلاً لإيقاع الفيلم، ومعبِّرا عن عجز السيناريست عن اجتياز المناطق التي تحتاج إلى حلولٍ بصرية. إذا تذكرنا الأفلام التي شهدناها سنتعرف على مَشاهد الفوتو مونتاج من خلال المَشاهد التي شعرنا فيها بمرور الزمن، أو بتطور حدثٍ معيّن، ومن الأشياء التي لا تنسَى في هذه المَشاهد أنها بدون حوار، وتكون على خلفيةٍ موسيقية أو غنائية، وفي بعض الأحيان القليلة تكون على حديث الراوي، أو ما يسمى VO "فويس أوفر".

ومثال على ذلك هذا المشهد:

مشهد (21): "فوتو مونتاج" نهار/ خارجي

- علي يشتري غزل البنات للبنت موسيقى تصويرية بطول الفوتو مونتاج، تجسد الإحساس بالانطلاق والكشف

البنت تقترب منه وتقبّله.

- يستطعم علي طعم الحلوى في فمِها

فيعجبه ويسيران معًا

- علي مع البنت عند الأراجوز يشاهدان حكاياتِه.

- علي يرى الحارة من أعلى، ثم تهبط به المرجيحة، ويتضاحكان هو والبنت

- يشاهد شاعرَ الربابة يحكى عن "أبو زيد الهلالي".

- بينما هو منتبِه للشاعر تقابل البنت إحدى البنات تمسِك عروسة في يدها، تسير البنتان، وعلي ما يزال يسمع شاعر الربابة.

- يبحث علي عن البنت فلا يجدها.

- علي يأكل الآيس كريم وهو يمشي وحيدًا في الحارة.

- علي يُخرِج آخر خمسين قرشًا من جيبه، وينظر للطبق في يده.

- يمشي في اتجاه شارع الخيمة.

قطْع

مشهد المرور passage scene

رغم أن هذا المشهد ليس له شكل خاص، فهو يعبّر عن عبور الشخصية خلال الشارع، أو صعود السلم، أو ركوب المصعد، أو قيادة السيارة، فإنّ هذه مَشاهد لها دور في الإيقاع، فقد تأتي لتهدئ من الإيقاع بعد مشاهدَ قوية أو عنيفة أو درامية، أو تأتي لزيادة التوتر وانتظار حدثٍ معيّن يتوقعه المُشاهِد، ولكن لا يجب أن تكون هذه المَشاهد اعتباطية، وإنما يجب تحميلها بمعانٍ وخلفيات تجعلها مَشاهد لا يمكن للاستغناء عنها، حتى تقوم بالظروف المنوط بها.

ومِن أشهر الأمثلة في السينما المصرية في فيلم "غروب وشروق"، سيناريو رأفت الميهي، عندما ذهب إبراهيم خان كي يفتح الباب لزوجته النائمة في شقة رشدي أباظة، استقل تاكسيًا ثم دخل من بوابة العمارة، ومشى في الطرقة حتى وصل إلى باب الشقة، وكل هذه كانت مَشاهد مرور الغرض منها زيادة التوتر؛ لأن المُشاهِد يعرف ما لا يعرفه إبراهيم خان، وهو أنه سيجد سعاد حسني زوجته محبوسة داخل شقة صديقه رشدي أباظة.

مشهد الفلاش باك flash back

مشهد الفلاش باك هو مشهد يعبّر عن مَشاهِدَ حدثت في الماضي، من وجهة نظر إحدى الشخصيات، أو حدثت بشكلٍ عام. ومَشاهد الفلاش باك عمومًا لها أهداف مثل التعرف على حقائق لم تكن معروفة، شريطةَ أن يكون سير الأحداث بعد الفلاش باك مختلفًا عمّا قبْله، أي إن الفلاش باك نقل لنا معلومة أو ذكّر الشخصيةَ بمعلومة، جعلتها تتصرف بشكلٍ مختلف، وقد يبنى الفيلم كله على الفلاش باك؛ أي إننا

نبدأ من الزمن الحاضر بعدة مَشاهد، ثم نعود لنحكي الحكاية منذ بدايتها، كما حدثَ في عدة أفلام عربية وأجنبية، منها على سبيل المثال: الفيلم المصري "المرأة المجهولة" بطولة شادية وشكري سرحان، والفيلم الأمريكي الساعات the hours بطولة نيكول كيدمان. وقد يكون الفلاش باك تيمة رئيسية في الفيلم، بمعنى أننا نتحرك في زمانيْن بشكلٍ متواز، الزمن الحاضر والزمن الماضي، كما حدث في الفيلم الأمريكيwhat dreams May come، لكَن في معظم الأفلام التي تسير في الزمن بشكل خطي، أي مِن القديم إلى الحديث فقد نحتاج العودة بالفلاش باك مرة أو مرتينِ على الأكثر، وبحد أقصى ثلاث مرات إذا لزم الأمر. أمّا إذا زاد الأمر عن ذلك فسيكون ذلك ثقيلاً على إيقاع الفيلم، ولذلك يجب استخدام الفلاش باك بحذر، ولضرورةٍ درامية لم يكن لها أن تتحقق في الوقت الحاضر.

وقد يأتي الفلاش باك في صورة مشهدٍ حدث في الماضي، أو عدة مَشاهد، وأحيانًا يأتي على شكل فلاش شوت، أي لقطة سريعة داخل مشهد الزمن الحاضر.

يُكتَب في نهاية المشهد السابق للفلاش باك كلمة "فلاش باك" كطريقة الانتقال إلى المشهد التالي، وبدلاً من كلمة "قطْع"، ثم نبدأ المشهد اللاحق بشكلٍ طبيعي، ونكتب في نهايته "عودة" بدلاً من "قطْع"، وإذا كان الفلاش باك يحتوي على أكثر من مشهد فإنّ القاعدة السابقة تنفّذ ونكتب "عودة" في آخر مشاهد الفلاش باك، وقبْل العودة إلى الوقت الحاضر.

مشهد (1): "بار" ليل/ داخلي

أصوات متداخلة

- أحذية الرجال والنساء ملونة، تلتمع على الأضواء الباهرة بألوان عديدة على أرضية المكان، بينما أصوات ضجيج وضحكات ماجنة، ولا نرى غير الأحذية.

- الكاميرا ترتفع ببطء إلى أعلى إحدى التربيزات.

نرى قطًّا كبيرًا من ظهره، جالسًا على التربيزة في مواجهة شخص جالس في حوالي الأربعين من عمره، وانعكاسات الضوء مِن خلفه تظهِره في جلال، وعلى التربيزة زجاجة خمر وكأس وسيجارة يتصاعد دخانها.

- عينا القط تتطلعان إليه وهو يتناول رشفة من الكأس، ويدخن. يبدو القط بما يعطي إحساسًا بالغموض والرهبة

أنا عارف إنك مش موجود رغم إنك بتبصلي ..... عارف مشكلتك إيه؟ الرجل:

مشكلتك إنك فاكرني سكران...

وحسكر من إيه؟ هي الخمرة بقت بتسكر؟

أنا بس النهارده حاسس إني زي علي بابا والأربعين حرامي ... أربعين حرامي سرقوا عمري... كل واحد خد سنة من عمري وجري، حتى بص.

صوت الضحكات

يلتفت ومن وجهة نظره نرى زلع جالسة على الكراسي، بينما أصوات الضحكات الماجنة عالية، ويعود يلتفت ناحية القط،

إنت بس اللي مش فاكر الرجل:

موسيقى تعطي إحساسًا بالبراءة يحدّق في عينَي القط والصوفية

فلاش باك

مشهد (2): "حارة صغيرة " ليل/ خارجي

ولد 7 سنوات يرتدي جلبابًا مقلمًا يقف في حلقِ الباب، وجهه يشع براءة وإشراقًا

الموسيقى مستمرة

علي بابا

الولد:

من وجهة نظره نرى رجلاً يرتدي جلبابًا أبيض، يقف مع أحد الرجال ويلتفت على النداء

الرجل: الرجل يقترب ويجلس على ركبته في مواجهة الولد

إيه اللي صحاك دلوقتي؟

الطفل: الولد يقاطعه بسرعة

عايز أصلي معاك.

الرجل:

يا مهدي يا حبيبي، على بال ما تتوضى تكون الصلاة خلصت.

مهدي: مهدي متذمرًا

لا حروح معاك كده

الرجل يمسك بكتفيه ويحدّثه كرجلٍ كبير.

بص ما فيش حاجة من غير حكمة، إنت صحيت النهارده عشان تشوفني رايح الصلاة بكره حتصحى قبلي وتروح معايا.

الرجل:

شايف الحجر ده؟

الرجل: مهدي ما يزال متذمرًا

الرجل يشير بيده ناحيه حجرٍ كبير

مهدي متعجبًا، بينما الرجل يذهب ناحيته

لو نقلت الحجر ده من هنا لهناك النهارده ....

الرجل:

بكره حد حيتكعبل فيه

وهو يمثل الوقوع

أو حد يسند بيه عربية

الرجل: الولد يبتسم

بس هنا ..... هووووووب

الرجل: الرجل يمثل أنه يوقف سيارة ويشير بيديه

لما تكبر وتكون راجل مهم حتفهم كلامي، مفيش حاجة من غير حكمة

الرجل: الرجل يتجه ناحية مهدي

ياالله يا شيخ على الصلاة حتفوتنا

صوت

الرجل يقبل يد مهدي ويربت على كتفه كي يذهب لينام

مهدي يتابع والده حتى يختفي

مع السلامة يا علي بابا مهدي:

الولد ينظر ناحية الحجر، يتجه نحوه ويرفعه بصعوبة، ويرميه في منتصف الطريق

عودة(1)

(1)

مشهد الفلاش فورورد flash forward

لا تختلف مَشاهد الفلاش فورورد في طريقة كتابتها عن الفلاش باك، إلا أنها تعني أحداثًا ستحدث، أو يمكن حدوثها، أو أنها متخيَّلة ولن تحدث على الإطلاق مِن وجهة نظر شخصيةٍ ما. فمثلاً في الأفلام التي تعتمد على تيمة الأشخاص الذين يتوقعون المستقبل، تكثر هذه المَشاهد. ومنها سلسلة أفلام final destination، ولكن قد تعبّر هذه المَشاهد عن تخيُّل محض من قِبل إحدى الشخصيات، ومثال على ذلك، شخص يتلقى مكالمة تليفونية في عمله تخبِره أن زوجته تخونه في البيت بعد أن رحل الأولاد إلى النادي. فيستقل سيارته بسرعة، متجهًا إلى المنزل وهو يتخيل في مَشاهد فلاش فورورد تلك الخيانة بتفاصيلها، لكنه عندما يذهب إلى البيت يجد زوجته تذاكر للأولاد دروسهم، ولا يوجد أثر لأي رجلٍ آخر في البيت.

مَشهد التليفون phone scenes

حين تريد أن تكتب مشهد تليفون في السيناريو يكون لديك ثلاثة حلول لفعل ذلك:

أولًا: الحوار قصير، وتظهر شخصية واحدة فقط

وفي هذه الطريقة يكون الاعتماد على أن الحوار يكون مفهومًا بين الطرفيْن، رغم أن المُشاهِد يسمع الحوار من طرفٍ واحدٍ فقط.

ثانيًا: استخدام التعليق الصوتي

وفي هذه الطريقة يكون المكان واحدًا، لكننا نسمع صوت الشخصية الثانية، بمعنى أننا نسمع كل ردود الشخصية الأخرى عن طريق التعليق الصوتي voice over وفي هذه الحالة سنكتب VO قبل منطوق الشخصية الثانية ليدل ذلك على أنها ليست في الكادر لكننا نسمع صوتها.

ثالثًا: كتابة المشهد في مكانيْن مختلفين

وفي هذه الحالة نحدد في رأس المشهد المكانيْن المتواجد فيهما الشخصيتان، وفي جسم المشهد نكتب في كل مرة ننقل ما بين الشخص الأول والثاني "قطْع على" الشخصية الثانية، كما سنرى في المثال التالي.

مشهد (23) مكتب حسام + غرفة هند نهار/ داخلي

حسام على مكتبِه يكتب مذكرة، وحين ينتهي منها يلتقط الهاتف ويدق رقم هند.

قطْع على هند في غرفتها جالسة على السرير، ترتّب صور الألبوم، ثم تنتبه إلى جرس الهاتف فتردّ.

قطْع على حسام

حسام:

صباح الخير، إنتي لسّة نايمة؟

قطْع على هند تغلق الألبوم وتعتدل في جلستها.

هند:

لا.. نايمة إيه؟! أنا صاحية من بدري.

قطْع على حسام يقف ويستعد للرحيل.

حسام:

طيب، أنا هعدّي عليكي دلوقتي عشان المشوار بتاعنا، مع السلامة.

قطْع على هند وهي تغلق الخط، وتقوم من مجلسها وتفتح الدولاب لتختار ماذا تلبس.

قطْع

لكن طبعًا هذه المَشاهد لا يجب أن تأتي مجانية، بمعنى لا بدّ من وجود سبب درامي لتصويرنا المشهد في مكانيْن مختلفين، كأن نرى شيئًا مهمًّا في ألبوم الصور، بينما نكتشف مثلاً أن المذكرة التي كان

يكتبها حسام في مكتبه ضد والد هند زوجة حسام، وإلا فلماذا اخترنا أن يكون المشهد على هذا النحو؟!

وهناك طريقة رابعة، وهي تقسيم الشاشة بين المكانيْن، لكن قَل استخدامها في الآونة الأخيرة.

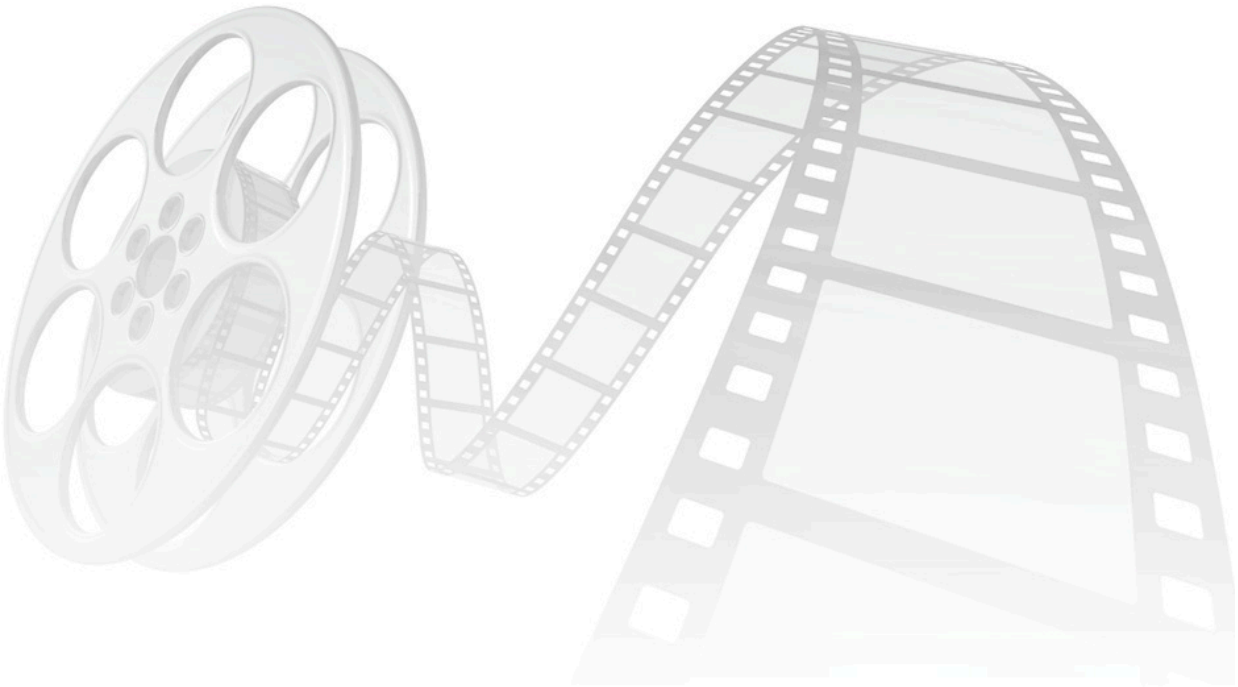
مَشهد المطارَدة

في الحقيقة إن مَشاهد المطارَدة ينفذها متخصصون في المطارَدات والمعارك، أو سباقات السيارات، وليس على السيناريست هنا إلا أن يضع الخطوط العريضة الدرامية في المطاردة، ثم يترك الباقي للمتخصصين في هذا المجال مع المُخرج. فيكفي مثلاً أن نقول إنّ هناك مطاردةً ما بين شخصيةٍ ما ورجال البوليس، ويحدث أثناءها أن يحاول الشخص المطارَد الهرب أكثر من مرة، ويخدع البوليس بسرعة الاختفاء، ويتسبب في بعض الحوادث أثناء تلك المطاردة، ثم يترك السيارة ويستقل مركبًا في البحر. ونترك هذه الخطوط العريضة لمصمم المطارَدات والمعارك؛ لكي يقوم برسم هذه المَشاهد بشكلٍ أكثر فاعلية، ونترك للمُخرج تحديد طول هذه المَشاهد بالنسبة للإيقاع الكلي للفيلم.

مَشهد الطعام

مَشاهد الطعام سواءٌ أكانت في منزل، أم في كافتيريا، أم مطعم، هي المَشاهد الوحيدة التي يُسمح فيها أن تكون ثابتة بلا حركة، ولذلك يكون التركيز فيها على الحوار والمشاعر، أو بعض المفارَقات الصغيرة. أمّا في غير هذه المَشاهد فلا يجب أن نجعل الأبطال جالسين بلا حركة، فالحركة هي روح المشهد ومصدر ديناميكيته. وكثيرًا ما تستخدَم هذه المَشاهد لإضفاء جوّ من الطبيعية، أو استغلالها في تهدئة الإيقاع، أو إبراز المشاعر، ولا يكاد يخلو فيلم سينمائي واحد من مثل هذه المَشاهد، فهي أصبحت كالعُرف السائد.

1() من فيلم قصير سيناريو المؤلف.



الفصل العاشر

الحوار

الحوار

يقول "دوايت سوين" إنّ الكاتب أثناء كتابة الحوار يجب أن يدرك "أن هناك عالمًا كاملًا من الاختلاف بين الحديث والكلمة المكتوبة، وأن الحوار الجيد يكافح لكي يصل إلى نغمة الحوار. إنه يحاول أن يتجنب الجمود والأشكال التقليدية التي تحيط بنا عندما نمسك بالقلم في يدنا". ويقول أيضًا: "يجب عليك أن تبحث عن مذاق ولون اللغة المنطوقة، مع استبعاد الابتذال والتكرار والتلكؤ الذي يبدو أننا ننغمس فيه أحيانًا، إلا من قدر قليل منه ليكون بمثابة الملح على الطعام".

إنّ الحوار السينمائي له خصائص معيّنة، فهو لديه مهام مباشِرة، ومهام غير مباشِرة، فمِن المهام المباشِرة للحوار:

1- تقديم معلومات: من الواضح أن هذه هي المهمة الأولى للحوار، لكن المشكلة التي يجب أن نضعها في الاعتبار أن الحوار الجيد يجب أن يقوم بهذا الدور دون أن يعوق أو يعترض تدفق القصة.

2- الكشف عن العاطفة: ينبغي أن تكون كل جملة حوار يقولها المتحدث كاشفةً عن حالته النفسية ومشاعره، ويقول دوايت سوين إنّ "الجمل التي تفشل في هذا ميتة"، ولا تسهِم في الإحساس بصعود الحدث الذي يبحث عنه المتفرجون. والسبب الذي يؤدي إلى فشل الحوار الذي يكتبه المبتدئون هو

أنهم لا يكونون مدركين للتدفق المستمر والتغيير في الحالة النفسية للمتحدث، وينتج عن هذا أن تفشل الكلمات التي يضعونها في فم المتحدث في التعبير عن أحاسيسه.

3- دفع الحبكة إلى الأمام: لا يجب على الحوار الجيد أن يكتفي بدفع الحبكة إلى الأمام فقط، بل يجب عليه أيضًا أن يفعل ذلك دون أن يدرك المتفرجون أنه يفعل ذلك. فالحوار في الفيلم لا يمكن أن يعتبر عنصرًا منفصلاً عن الصورة، ولكي يؤدي الحوار مهمته يجب أن يتكامل مع الشكل الذي يصممه كاتب السيناريو، حتى يخلق ذلك التوتر الذي يدفع الحبكة الى الأمام.

4- تحديد شخصية المتحدث والمتلقي: أي يجب أن يعبّر الحوار عن المتحدث، خلفيته، وتعليمه، ومركزه الاجتماعي، ومهنته، والبيئة التي يعيش فيها أيضًا. فالحوار هنا مِن وسائل رسم الشخصيات، والحديث يمكن أن يكشف عن معلومات مهمة تتعلق بالشخصية، حتى لو لم يتم قولها. وعلى سبيل المثال، بمجرد أن يتكلم شخص بعبارةٍ بسيطة نستطيع تحديد المدينة التي جاء منها، أو بلده (إذا كان يتحدث بلكنة أجنبية)، كما يمكن تحديد مكانته الاجتماعية، وربما مهنته أيضًا. كما يرتبط الحوار بحاجة الشخصية وأحلامها، ويكشف عنها، وعن الحالات العاطفية والسمات الذاتية لها، فالحوار يجب أن يعبّر عن مواقف الشخصية ومشاعرها.

ومن المهام غير المباشِرة للحوار:

1- بناء الاستنتاجات

فالحوار ليست وظيفته طوال الوقت تقديم حقائق، فأحيانًا يكون هدفه التنظير، إمّا بتضليل متعمّد أو غير متعمد من الشخصية نتيجةً لجهلها بالحدث.

2- فهْم ما خلف الحوار

وهو ما يعرَف بالنص المستتر، فالنص أو المعنى المستتر هو ما يتم توصيله في المشهد إلى المتفرج بصرف النظر عن الكلمات المنطوقة. وهذا الذي يتم توصيله هو الشعور الحقيقي للشخصية، سواء أكان صادرًا عن وعي أم عن اللاوعي. فالنص الظاهري يدور سجالاً بين الشخصيات، بينما تتضح معاني النص المستتر دون أن يُنطق! ونلاحظ أن النص المستتر يمكن التعبير عنه بلغة الجسد (الحركات والإيماءات) كما يمكن التعبير عنه في الحوار ذاته.

سمات الحوار الجيد

1- أن يكون متوافقًا مع قائله.

ونقصد بذلك أنه يجب أن يكون الحوار مميزًا لشخصية المتحدِّث، أي أن يكون معبِّرًا عن نوع الثقافة التي تنتمي إليها كل شخصية، بمعنى أن يستخدم الكاتب لكل شخصية الكلماتِ التي لا تخرج عن نطاق بيئتها الاجتماعية، والتعليمية، والمهنية، وذلك بالإضافة إلى بيئتها الجغرافية. وعلى سبيل المثال يتحدث العامل الميكانيكي في الجراج بألفاظ ميكانيكية، ولا بدّ أن يكون حواره منمقًا برطانة

حرفته، مع عدم المبالغة في ذلك، بحيث نستخدم تفاصيل يجهلها أغلب المتفرجين. ومن جهةٍ أخرى لا بدّ أن تتميز كل شخصية بأسلوبها الحواري الخاص، وأن يكون لها مفرداتها المفضّلة، وإيماءاتها المصاحِبة لحوارها، والتي تختلف أيضًا عن أية شخصية أخرى.

وللتأكد من اختلاف حوارات الشخصيات، يمكن تبديل الحوار بين أي شخصيتيْن على سبيل التجربة، فإذا كان هذا التبديل لا يسبب مشكلات، ينتفي على الفور هذا التمايز الضروري لإضفاء اللمسة الواقعية المطلوبة للحوار، وعلى كاتب الحوار تجنّب استخدام اللهجات والتعبيرات التي لا تناسب الشخصية.

وإذا كانت إحدى الشخصيات تتحدث بلكنةٍ ما، أو تتصِف بنوع من اللدغ أو اللثغ أو غير ذلك في النطق، يفضّل وصْف ذلك بدقة عند تقديم الشخصية للمرة الأولى، ثم كتابة بقية حوارها بشكلٍ طبيعي. ويمكن أن تكتب السطور القليلة الأولى بالنطق المفترَض لهذه الشخصية لتوضيح اللكنة، ولكن يجب العودة إلى الكتابة الطبيعية بمجرد الاطمئنان إلى أن القارئ قد وعى نموذج النطق. ويمكن تكرار هذا في المَشاهد الدرامية، ولكن مع استخدام بِنية لغوية سليمة بقدر الإمكان.

2- اللغة المنطوقة والصياغات اللفظية

بما أن الحوار الجيد يعبّر عن اللغة المنطوقة، فيمكن الاستفادة بما في اللغة المنطوقة من مزايا، مثل الاختصار، والبناء للمجهول، وغيرها من أساليب اللغة المَحكية.

ويمكن للكاتب استخدام بعض الصيغ اللفظية المعتادة في حوارات الشخصيات، فهي تدخل بعض الكوميديا اللطيفة، وقد تساعد على تطوير بعض الشخصيات. ولكنّ الإفراط في ذلك قد يؤدي إلى نتائجَ عكسية.

وتعتبر تسلية المتفرج عن طريق الفكاهات أمرًا تافهًا، وهي تؤدي إلى فقدان الشخصية للواقعية. ولكنّ إدخال لفتةٍ فكاهية من حين لآخر يفيد إذا لم نجازف بطبيعة الشخصية.

والصياغة اللفظية الكوميدية خاصية تحدِث تأثيرًا طيبًا، على أن تكون بشكلٍ غير مبالَغ فيه. ويجب أن يضع الكاتب في ذهنه دائمًا أن الصيغ اللفظية المعتادة في أفضل حالاتها هي مجرد دعامات ولمحات قصيرة واهية يجب ألا يفرط في استخدامها. والمعتاد في السيناريوهات المغرقة في الفكاهة أنها تفتقر إلى رسم الشخصيات، وهي مِن العيوب الشائعة في الكتابة السينمائية بشكلٍ عام، والفكاهية منها بشكلٍ خاص.

3- الأخطاء الطبيعية

بعض المتحدثين يرتبكون ويترددون ويقاطعون سواهم كثيرًا، ويجب مراعاة عدم المغالاة في ذلك، إلا إذا كانت الشخصية يقصَد إظهارها بمظهرٍ معيّن.

4- الاختصار

يجب أن يكون معظم الكلام مختصَرًا، كما سَبق الذكْر. وليس معني ذلك أن الفيلم لا يمكن أن يحتوي حديثًا طويلاً، لكن الصورة العامة، سواءٌ أكانت في الحياة أم عند كتابة السيناريو، هي في صالح الحديث القصير.

5- الحوار والحركة والإيماءة

غالبًا ما تحل الحركة محل الحديث، كما رأينا في نموذج الحوار السابق، حيث يأتي رد دلال على سؤال الضابط بهزةٍ من رأسها. والغالب أن الحركة توضح موقف الشخصية أكثر من الكلمات، وبالتالي فإنّ أفضل طريقة للتناول هي مراعاة أن ردّ الفعل الحركي هو أكثر من مجرد الكلمات.

6- واقعية الحوار

الحديث الواقعي يتسم بالعاطفة، فهو يعبّر عن الحزن والغضب والفرح.. إلخ. فمعظم الناس يتجهون إلى الكلام من منطلق أحاسيسهم أكثر من منطلق الواقع.

7- تجنب الملل

يجب تجنب الحوار الممل، وأن تكون الشخصيات موجهةً نحو هدف، فكل كلمة يجب أن تضيف شيئًا جديدًا.

8- المراوَغة

احذرْ أن تتطوع شخصياتك بتقديم المعلومات، فلا تجعل الحياة سهلة بالنسبة لبطل فيلمِك، أو أي شخصيةٍ أخرى. لا تجعل بطلك يحصل على المعلومات بسهولة، بل دعه يحارب حتى يصل إليها.

الواقع أن الصراحة هي عُملة نادرة، ومن ثم فالأوقع هو أن نجد في الحديث الأكاذيب والمراوَغات، وتلطيف التعبيرات، والمبالغات، والسخرية.. وما إلى ذلك.

وبعد كل ما سبق، فإنّ الخطوة الأولى في كتابة الحوار- كما ينصحنا دوايت سوين- هي أن نتعلم الإصغاء، أن ننتبه لِما يقوله الناس حولنا، وأيضًا إلى كيف يقولونه.

أمثلة على الحوار

المشهد التالي، وهو مشهد من فيلم "دعاء الكروان" بطولة فاتن حمامة وأحمد مظهر، هو مشهد مواجهة، وفي الوقت نفسه هو مشهد كشفٍ ومكاشفة؛ حيث إنّ شخصية المهندس الزراعي كانت تجهل أن "هنادي" هي شقيقة آمنة.

مشهد (x) بيت المهندس نهار/ داخلي

الصالة + غرفة هنادي

يدخل المهندس من باب الشقة متجهًا مباشرة ناحية باب غرفة آمنة، ويطرق عليه برفق

المهندس:

آمنة، افتحي يا آمنة، اللي حصل لا أنا ولا انتي لينا يد فيه، أنا كنت فاكر إن شعوري نحوك عاطفة زي كل العواطف اللي مرت عليا تاخد وقتها وتروح لحالها، أنا كنت غلطان، وما اقدرش أغالط روحي أكتر من كده، أنا بحبك يا آمنة، وإنتي كمان بتحبيني.

آمنة تقف الناحية الأخرى من الباب المغلق.

آمنة:

لا.. آني بكرهك.. بكرهك، وهفضل طول عمري أكرهك.

المهندس يفتح الباب ويقف على العتبة، ويحدّث آمنة وهي راغبة عنه.

المهندس:

- انتي بتقولي كدة فاكرة إني بخدعك زي زمان، صدقيني يا آمنة أنا لما ضمّيتك لصدري كان ضميري سليم، وقلبي خالي من الشر لأول مرة في حياتي، إنتي يا آمنة حبي الأول، وحبي الأخير، مش قادر أعيش من غيرك، تقبلي تتجوزيني؟

آمنة تتجه لعمق الغرفة وكأنها تهرب من نفسها، مستندة على قائم السرير في أسف، بينما المهندس يدخل وراءها في هدوءٍ وصدق:

المهندس:

ساكتة ليه؟ فاكرة إني بضحك عليكي بكلمتين حلوين زي ما كنتي دايما بتتهميني؟ واللا هترجعي تقولي إن أنا سيد وانتي خدامة؟! يا آمنة الحب ما فيهوش سيد وعبد.. ردّي عليا.. تقبلي تتجوزيني؟

آمنة:

يستحيل

المهندس:

ليه يا آمنة؟ ليه تُحكمي عليا بالعذاب؟

آمنة:

أنا اللي حكمت عليك بالعذاب، ولا انت اللي حكمت علينا بالعذاب؟! آني دخلت البيت ده عشان أشوفك بتتعذب، دخلت البيت ده عشان أشوفك مذلول تحت رجليا، عشان أشوف في عينيك دموع كل اللي غويتهم وبكّيتهم، فاكر لما قلتلك إن ليا أخت قتلها الحب؟ كانت هنادي.

المهندس:

هنادي أختك!؟

آمنة:

ماتت بسببك، قتلها خالي، قتلها هيّ المجني عليها، وانت اللي جنيت عايش حر ما فكرتش فيها يوم، ما قُلتش راحت فين، عاملة إيه! عايشة واللا التراب اللي تاواها كان أحن عليها منك؟!

المهندس وهو يخرج من الغرفة مصدومًا ومتقهقرًا.

المهندس:

هنادي أختك!

آمنة:

لكن هتفكر فيها ليه؟ هنادي خدامة، حياتها رخيصة، وعِرضها مالوش تمن.

المهندس:

هنادي أختك؟ يا ريتك قتلتيني بَدل ما تسيبيني أعيش حياتي معذب.

آمنة:

ده اللي كنت ريداه يوم ما جيت البيت.

يخرج المهندس إلى الصالة ويجلس على الكرسي، وهنادي ما تزال تقف في الغرفة وقد حال بينهما جدارٌ سميك

قطْع

يلعب الحوار هنا دورًا قويًّا، بينما تأتي الحركة بطيئة لكنها دالة، والتركيز أكثر على الحوار وأداء الممثلين، بينما تتباطأ الحركة لتكون في خلفية تأثير المشهد. نلاحظ هنا تباينًا بين لغة المهندس وبين

لغة آمنة، تباينًا في اللهجة، وتباينًا في منطق اللغة، فبينما لغة المهندس أشبه بالاستجداء والمناجاة، بسيطة في بداية المشهد، تأتي لغة آمنة لغة حادة في ثوبٍ بكائي حزين؛ لأنه أصابها سهم الحب الذي أرادت أن تجعل المهندس يصطليه ويتعذب به. وهذا المشهد من مَشاهد المواجهة بين طرفَي الصراع، كلٌّ يحاول الدفاع عن موقفه ومنطقه في دخول العلاقة، غير أنه لم يكتفِ بالمواجهة كما قلنا، وإنما كان فيه كشف عن حقيقة هنادي، تلك الحقيقة التي كان يجهلها المهندس، بينما يعرفها الجمهور.

مشهد من فيلم "الخيط الرفيع" (1)

مشهد (x) منزل عادل ليل/ داخلي

"الصالة"

منى وعادل بعد عودتهما من الحفل، منى جالسة في حالة غضب، بينما عادل يقف أمامها معاتبًا.

عادل:

رقصت معاها، فيها إيه إني أرقص معاها؟ مش قولنا إن الواحد علشان ينجح لازم يجاري الجو اللي عايش فيه!

تردّ عليه منى في غضب.

منى:

تقوم تجاريه على حسابي؟

عادل:

يقول إيه علي حسني بيه دلوقتي؟

منى:

ما يقول اللي يقوله.

عادل:

لازم تفهمي إن فيه أصول لازم نراعيها

منى:

دلوقتي بتتكلم عن التقاليد؟ كانت فين التقاليد دي أيام زمان؟

عادل:

كانت دايمًا موجودة.

منى:

وإيه اللي فتح عينيك عليها النهارده؟

عادل:

المجتمع اللي إحنا عايشين فيه.

تنتفض منى واقفة.

منى:

تبقى غلطتي أنا اللي أخدتك للمجتمع ده، وأنا اللي عرّفتك بالناس

عادل:

الناس عمرها ما اعترفت بينا إحنا الاتنين

منى:

واعترفت بيك انت لوحدك.. مش كده! ده مجتمع جبان تقدر تفرض عليه إرادتك لو كنت قوي

عادل متوتر ويتحرك، وهو مستمر في الحديث، ذهابًا وإيابًا.

عادل:

أنا ما اقدرش أفرض أخطائي على الناس.

منى:

الناس كلها أخطاء.

عادل:

لكن بيداروها.

منى:

ما بيداريهاش غير الضعيف.

عادل:

يعني أنا ضعيف؟!

منى:

ويعني أنا خطيئتك؟

عادل:

حبنا هو خطيئتنا

منى:

يبقى نصلح الخطأ ده... نتجوز

يصمت عادل ويتفاجأ، ولا يستطيع الرد، تنظر له منى في استغراب وحزن، الصمت يعمّ على الحوار

عادل:

بس...

منى:

اخرس، أنا اللي هارفض اتجوزك، أنا اللي أرفض اتجوز إنسان ضعيف زيّك حتى لو ركعت تحت رجليا.

تأخذ منى أشياءها وتذهب مسرعة باتجاه الباب، لكن عادل يمسك بها.

عادل:

يا منى ماتحطميش كل شيء، أنا بحبك، مش عايز أسيبك أبدا، أنا مش قادر أسيبك أبدا، إحنا لازم نتجوز بس خايف ليكون جوازنا ضد مصلحتنا.

منى:

مصلحتك.

عادل:

أبدًا يا منى، مصلحتنا إحنا الاتنين، تفرق إيه لو نكمل حياتنا زي ما إحنا عايشين؟ يغير إيه من حبنا لو خليناه في السر؟ فكّري في المركز اللي وصلت له يا منى

منى:

المركز اللي وصلت له ده الفضل فيه لي أنا، دلوقتي بتستكتر عليا أشاركك فيه.

عادل:

لا يا منى، إنتي اللى بنتيني إنتي اللي عملتيني.. إنتي اللي خلقتي الإنسان الناجح ده.. وعلشان خاطر الإنسان اللي خلقتيه حافظي عليه وصونيه.

منى:

وأنا إيه نصيبي؟

عادل:

الخالق بيدّي ما بيخدش.. يكفيه عبادة خلقه وأنا بعبدك.

منى:

الخالق بيطلب من الناس إنهم يعبدوه في الجهر.. إنت بتعبدني في السر.

عادل:

العبادة في السر أخلص العبادات.

منى:

العبادة مش خطيئة.. إنت بتعتبر حبك ليا خطيئة.

عادل:

مش أنا، ده المجتمع.. مجتمع من الكافرين.. محدّش فيه مؤمن بيكي إلا أنا.

منى:

خليك نبي وانشر دعوتك.

عادل:

مقدرش أكون نبي.

منى:

ومين قالك إن أنا أقدر أكون إله؟

عادل:

أرجوكي يا منى، ماتحطميش في لحظة غضب كل اللي بنيناه.

منى:

إحنا صحيح كنا بنبني سوا.. لكن دلوقتي إنت بتهدّ لوحدك.

تترك منى عادل وتخرج من المنزل غاضبة وهي تبكي، ب?ينما عادل حزين.

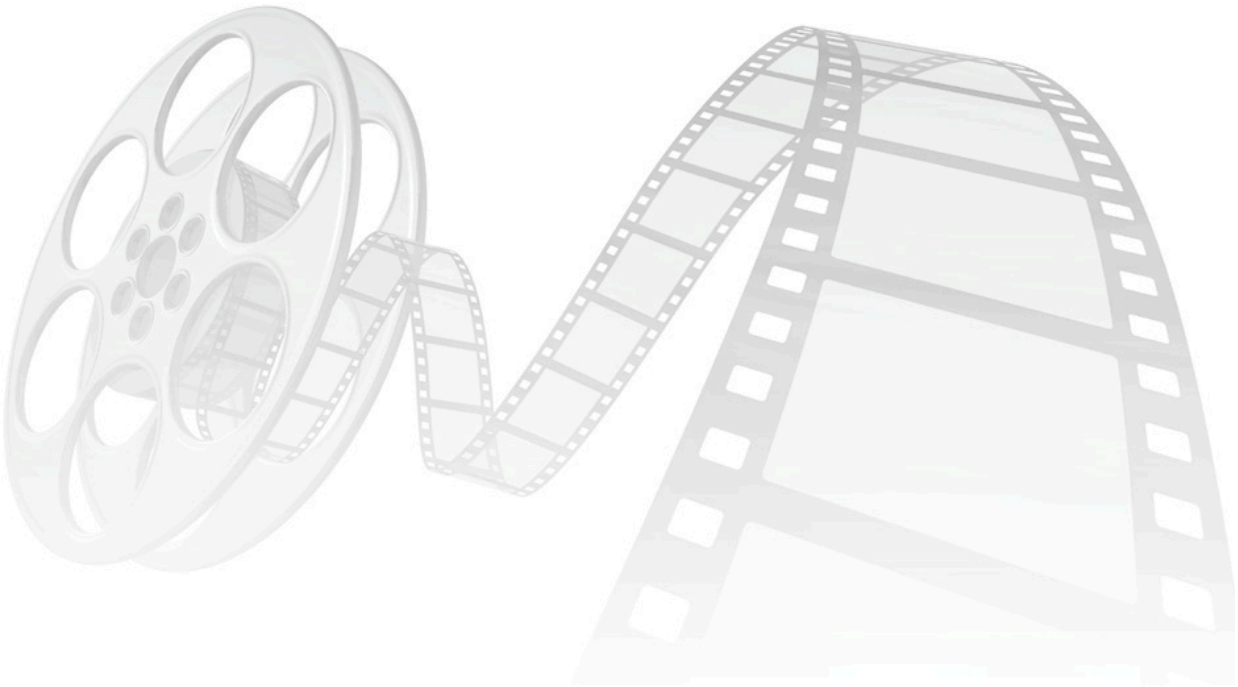
قطْع

المشهد السابق من أهم مشاهد المواجهة التي جاءت في فيلم "الخيط الرفيع"، وفي أكثر الأحيان فإنّ مشاهد المواجهة والتي نسميها "confrontation scene" تعتمد على الحوار بشكلٍ أساسي، حيث إنها تكون مواجهةً بين البطل والخصم تبرز الصراعَ وتؤججه، وفي أحيانٍ أخرى تحتوي على كشف أو اكتشاف معلومات كانت خفية على أحدهما أو على الجمهور.

وفي مشهدنا هذا، فإنّ الحوار يبرز نقاط الاختلاف والصراع، ويتصاعد بها حتى يصل إلى نقاطٍ قوية من الاحتدام. وبالتأمل في هذا المشهد نجد أن الحوار مَر بمراحلَ عديدة، فهو كان حوارًا به قدْر من الحِدة في البداية، ثم تسارعت هذه الحِدة عند ذِكر "الزواج" وهو محور الصراع الذي تريده شخصية "منى"، وترفضه أو تتلكأ فيه شخصية "عادل"، إلى أن يتصاعد ذلك إلى غضبٍ شديد ومحاولة الافتراق، ثم يلجأ عادل إلى الاستعطاف ومحاولة الاستمالة، وهنا يعلو الحوار عن أسلوبه المباشر إلى أسلوبٍ رمزي يحلق عاليًا في الجزء الذي تَحَدث فيه عن الإله والعبادة في السر والنبي الذي يمكن أن ينشر دعوة الحب بين الناس. وعلى ذلك نرى أن الحوار هنا تَصاعَد مثل تصاعد الكوريشيندو الموسيقي، ثم هدأ هدوء المناجاة والعبادة، وحين أدركا أن الاختلاف أعمق مِن أن يُحَل

في ليلة، وصلنا إلى أن نهاية المشهد بافتراقٍ مؤقت للحبيبين. وحركة الحوار من الكوريشيندو المتصاعد إلى المناجاة نجد أداء الممثلين ينحو المنحى نفسه في توافق هارموني، مما يدلنا أن جودة الحوار جعلت الشخصيتين تتباريان في التمثيل وفي الإقناع، كلٌ حسب منطقِهِ.

1() الخيط الرفيع، فيلم مصري إنتاج 1971 سيناريو يوسف فرنسيس، إخراج هنري بركات عن رواية إحسان عبد القدوس.



الفصل الحادي عشر

أدوات وتقنيات ونصائح

المَشاهد الأولى من الفيلم

المَشاهد الأولى من الفيلم هي مَشاهد تأسيسية، ولذلك يجب أن نعرّف فيها الشخصيات، صفاتها وأسماءها، ويجب أن نعرّف أيضًا الأماكن والديكورات الموجودة فيها؛ لنحدد المستوى الاجتماعي لها، وهل لقِطَع الديكور هذه استخدام درامي معيّن؟ كما نحدد بعض الإكسسوارات الموجودة، فإذا ظهر مسدّس مثلاً في المشهد الأول فلا بدّ من استخدامه في وقتٍ ما من الفيلم، ولذلك فإنّ المَشاهد الأولى تكون مليئة بالتفاصيل المهمة جدًّا، وفي أكثر الأحيان يعاد كتابتها أكثر من مرة، حتى بعد انتهاء الفيلم في نسخته الأولى. بل إنّ هناك مقولة تقول إنّ المشهد الافتتاحي للفيلم يُكتَب في آخر الفيلم؛ لأننا قد نحمّله دلالاتٍ لا تكون مفهومة للمُشاهِد في حينها، وإنما تستخدَم في منتصف الفيلم، وقد نستخدِم منها بعض الدلالات في المشهد الأخير؛ كنوعٍ من البناء الدائري، حتى لو كان ذلك على مستوى الكادر، أو الصورة، أو الإكسسوارات، أو الموسيقى التصويرية. وكلما كانت المَشاهد الأولى مليئة بالحركة والحيوية تفاعلَ معها المُشاهِد.

المفاجأة

تعريف المفاجأة هو تقديم حدثٍ غير متوقع بشكلٍ سريع، بحيث يكون تجهل الشخصية هذا الحدثَ، ويجهله الجمهور في الوقت نفسه. وقد تحدث المفاجأة على عدة مستويات، فقد نقدم حدثًا سعيدًا في الوقت الذي يتوقع فيه الجمهور حدثًا سيئًا، ثم نتبعه بحدثٍ سيئ أكبر مما كان يتوقعه الجمهور،

فالمفاجأة دائمًا معتمِدة على مخالفة التوقع. وتحتل المفاجأة أهمية كبيرة في أفلام الرعب، وأفلام الأكشن والجريمة.

التوتر والتشويق

يحدث التوتر والتشويق عندما يعرف الجمهور معلومة ولا يعرفها البطل، فيكون الجمهور في أشد حالات التوتر منتظرًا أن يعلم هذه المعلومة البطل، وهنا تحدث بعض المماطلة في الوقت لزيادة وقت جهل البطل بهذه المعلومة المهمة، وهي غالبًا تكون معلومة سيئة، أو معلومة سعيدة جدًّا قد تغير من حالته، ولكن هذا لا يحدث مباشرة، بل بعد جولات من الكَر والفَر، فقد يكون الشيء الذي يبحث عنه البطل قريبًا جدًّا منه، ولكن لا يلاحظه، وفي كل مرةٍ يقترب منه تحدث بعض الأشياء التي تعطّله.

الانقلاب الدرامي

الانقلاب الدرامي هو أن نقضي جزءًا كبيرًا من الفيلم أو معظمه في اعتقاد شيء معيّن، ثم نكتشف أن هناك تغيرًا حادًّا في اتجاه الدراما، أو في هذا الاعتقاد. وقد ظهر ذلك بشكلٍ كبير في فيلم العقل الجميل A beautiful Mind حين صدّقنا كل التهيؤات التي يراها البطل على أنها حقيقة، فمِن الأشخاص الذين حوله، والمهام السرية التي كان يكلف بها، وحتى الأماكن التي كان يذهب إليها، هي أشياء بدت في بداية الفيلم حقيقية، ولكن مع تقدم الأحداث نكتشف أن البطل مصاب بنوع من الفصام يجعله يتهيأ ما يشبه الهلاوس السمعية والبصرية التي تلازمه طوال الحياة. وفي فيلم "الآخرون" the Others حين اعتقدنا معظم أوقات الفيلم أن الأمّ وأبناءها ذهبوا إلى بيت به أشباح، وتَعاطَفنا معها ومع رغبتها في حماية أطفالها، وإذا بنا نكتشف أن الأمّ وأبناءها هم الأشباح الحقيقيون، وما كان يظهر لهم هي أسرة جاءت حديثًا إلى هذا البيت. وفي الأفلام العربية ظهر أكثر من انقلاب درامي في فيلم "خيانة مشروعة" للمخرج خالد يوسف، فالفيلم يحتوي على أكثر من خمسة انقلابات درامية بدءًا من اكتشافنا أن الجريمة مدبّرة من "شهد" صديقة هشام، لاكتشافنا خيانة زوجة هشام حسبما أوهمت به "شهد" هشام، واكتشافنا حقيقة الحرمان من الميراث، وكيف أن الأب لم يحرم هشام، بل تركه يعتقد ذلك علّه يرجع عن تصرفاته، ثم اكتشاف البطل أن زوجته لم تخُنه. وتتوالى تلك الانقلابات الدرامية حتى النهاية. وقد رأينا ذلك أيضًا في فيلم "ملاكي إسكندرية"، حين اكتشفنا أن شقيق المتهَمة "خالد صالح" هو القاتل قبل نهاية الفيلم. والانقلاب الدرامي أصبح في الآونة الأخيرة من الأشياء المحببة لدى المُشاهد، لكن يجب أن يستخدَم بحِرفية.

أفكار جديدة لمَشاهِد قديمة

هناك مَشاهد مكررة في الأفلام، ولذلك يجب علينا أن نجد طريقة جديدة لمعالجتها، منها مثلاً طريقة تَعرّف البطل بالبطلة، فقد رأينا كثيرًا طُرقًا تقليدية في السينما العالمية وفي السينما العربية لذلك اللقاء الأول، حتى أصبحت مَشاهد نمطية معتادة، فمثلاً أن تَصدم البطلة البطلَ بسيارتها، أو أن يدافع البطل عن البطلة ضد مَن يضايقونها، أو يساعد البطل البطلةَ في موقفٍ محرج. فعلى كاتب السيناريو طوال الوقت أن يبحث عن طرقٍ جديدة لتقديم هذه المَشاهد، ومن تلك المَشاهد أيضا مشاهد الانتظار والقلق، فقد رأينا البطل في لحظات الانتظار والقلق يدخن الكثير من السجائر، أو يذرع الحجرة ذهابًا وإيابًا،

ولذلك علينا أن نجد طرقًا جديدة في التعبير عن هذه المَشاهد التقليدية. وكم كنت أقول للطلبة ساخرًا من هذه المَشاهد إنني ظللت سنوات الجامعة أنتظر أن تُسقِط إحدى الفتيات الجميلات الكتبَ على سلّم الجامعة لكي أساعدها، فتلتقي أعيننا، ونبدأ قصة حبٍّ خرافية.. قضيت سنوات الجامعة كلها جالسًا على السلّم أنتظر تلك اللحظة!

الإيقاع

هو النبضِ الذي يشعر به المتفرج نتيجة المتغيرات التي تحدث داخل القصة، ويمكن أن يصبح الفيلم رتيبًا مملاً إذا ما ظل على الدرجة نفسها من إيقاع الحركة، حتى لو كانت الحركة سريعة ومكثفة طوال الفيلم، لذا يجب أن يشعر المتفرج بإيقاعٍ محدد لخلق التنوع. ويولّد التغير من مشهدٍ إلى مشهدٍ آخر إيقاعًا خاصًّا، ويساهم في النبض العام للفيلم.

- من مشهد طويل إلى قصير.
- من مشهد سريع إلى مشهد بطيء.
- من مشهد به حوار إلى مشهد غير حواري.
- من ليل إلى نهار.
- من تصوير داخلي إلى خارجي.
- من جلسات حميمية إلى جلسات رسمية.

تطور الشخصية

من الأشياء المهمة التي يجب عليك أن تكون واعيًا لها أن شخصية البطل عندما تخوض هذه الرحلة، وتمر بكل هذه التجارب، يجب أن يطرأ عليها تغيرات جسدية ونفسية ما، ويجب أن تأتي هذه التغيرات مبرَّرةً وبشكلٍ طبيعي، ليست فجائية ولا بطيئة كل البطء، ولكن متماشية مع إيقاع الفيلم، ومع كمّ التجارب والتعقيدات التي يخوضها البطل. والمُشاهد يريد أن يرى بطلَه وقد تطور، تَغلّب على نقاط ضعفِه، حقق هدفَه، استطاع أن يفعل شيئًا لم يكن يستطيع أن يفعله قبْلاً؛ لأن التغير والتطور هو سُنّة الحياة، وتغير البطلِ وتطوره يتماهى مع إرادة المُشاهد في تغيير نفسه إلى الأفضل، والتخلص من مخاوفه وشحْذ قدراته.

تصميم الحركة

ليس على كاتب الدراما تصميم الحركة بشكلٍ دقيق؛ لأن ذلك يتوقف على موقع التصوير الذي سيختاره المخرِج، أو يصممه مهندس الديكور، ولكن من ناحيةٍ أخرى إذا كانت تلك الحركات لها أهمية درامية، مثل الفرار من موقف، أو الهروب مثلاً، فلا بدّ من ذِكر الخطوط العريضة لتلك

الحركات، كأنْ يقفز البطل على الأرض ويزحف محاولاً الهرب. وفي بعض الأحيان نحتاج إلى تقسيم المَشاهد الحوارية الطويلة، فمثلاً إذا كان هناك مشهد حواري طويل سيتم في أحد المكاتب؛ فيجب علينا من البداية أن نضع في هذا المكتب أشياءَ تجعل الحركة سهلة ومبرَّرة، ماكينة قهوة مثلاً، أو ثلاجة صغيرة، أو نافذة زجاجية كبيرة. كل هذه الأشياء تجعل من السهل على الشخصية أن تتحرك لتجهز القهوة، أو تُخرِج المشروبات من الثلاجة، أو حتى تنظر من النافذة أثناء الحوار، كنوع من الحركات التي تقسّم الحوار ولا تجعله حوارًا ثابتًا مملاً. وفي كثير من الأحيان في مَشاهد المواجهة التي نراها بين البطل والخصم، أو بين البطل وأحد مساعديه، تكون الحركة ضرورية هنا، فمثلاً يمكن أن يكون هذا الحوار بينهما أثناء ركوب الخيل، أو لعب أي لعبةٍ حركية، المهم ألا تكون هذه المَشاهد ثابتة، وألا تتحرك الحركاتِ القديمة التي انتهى استخدامها من الدراما الحديثة، كأنْ يعطي الشخص ظهرَه للممثل الآخر معترضًا على كلامِه، أو هاربًا من نظراته، كما كنا نرى ذلك في السينما المصرية في القرن الماضي.

مخاطبة الحواس

الإنسان عقلٌ، وقلبٌ، وحواس. وكلما استطعتَ أن تخاطب العقل والقلب والحواس معًا، استطعتَ أن تستحوذ على كامل الانتباه، ولذلك فإنّ الحواس من اللمس، والسمْع، والبصر، والتذوق، والشمّ مِن الأشياء التي تجعل الإنسان يدرك العالم مِن حوله، وإذا كنتَ لا تستطيع أن تخاطب حاسة التذوق والشم واللمس بشكلٍ مباشر، لكنك تستطيع ككاتب سيناريو أن توهم المُشاهد وتشعِره بأنك تجعله يلمس ويشعر بالملمس أو الدفء، ويشعر بالرائحة، وكذلك الطعم، وعلى ذلك فاحرصْ على أن تزرع داخل المُشاهد أشياء تخاطب تلك الحواس؛ لأنها جزء مهم للغاية من التلقي، أو أن تجد معادلاتٍ بصريةً لتلك الحواس. ومثال على ذلك فيلم "العطر- قصة قاتل"، المأخوذة عن الرواية بالاسم نفسه للكاتب باتريك زوسكند، فإنّ البطل كان يمتلك حاسة شمٍّ فريدة، ولأنها كانت تيمة أساسية في الفيلم فكان على كاتب السيناريو ومِن بعدِه المُخرج أن يجد معادلاتٍ بصريةً لهذه الحاسة الفائقة. أمّا بالنسبة لحاسة التذوق ففي فيلم الرسوم المتحركة Ratatouille (2007) أو "الفأر الطباخ" كما ترجِم للعربية، نجد أيضًا أن كاتب السيناريو والمُخرج وجدا معادلاتٍ بصرية لحاسة التذوق ولكنْ بشكلٍ عام؛ لأن حاسة الشم وحاسة التذوق في الفيلميْن السابقين كانا يمثلان تيماتٍ رئيسية، فكانت المعادلات البصرية بهذا الحجم، ولكن أردنا هنا لفْت النظر إلى إمكانية مخاطبة كل الحواس بالإيهام.

الحنين إلى الماضي

الحنين إلى الماضي من الأشياء المشترَكة بين كل البشر، والسيناريست يمكن أن يستثمر ذلك في الفيلم بطريقتين، الأولى ذِكر الماضي والأشياء المشترَكة بين الشريحة المستهدَفة للمُشاهَدة التي يجتمع عليها معظم الناس، ففي الغرب مثلاً شخصية "مايكل جاكسون" هي شخصية محبوبة جدًّا، وكذلك "محمد علي كلاي"، أو لاعب الكرة "بيليه". أمّا عندنا في الشرق فشخصية "أمّ كلثوم"، و"فيروز"، وأبطال أكتوبر، وبعض الزعماء القدامى، قد تكون من الأشياء المحببة، وذِكرها في الفيلم بشكلٍ بصري يداعب النوستالجيا لدى المُشاهد.

أمّا الطريقة الثانية فهي عودة إلى ذِكر شيء تم ذِكره في بداية الفيلم؛ لأنك بتقديم مَشاهد أولى تصنع ذكرياتٍ مع المُشاهِد في الفيلم، فالمُشاهِد يحب أن يرى تيمة أو شخصًا ممن رآهم في أول الفيلم، أو فعلاً ما هو يعرفه مِن بداية الفيلم، وكثيرًا ما تستخدَم مَشاهد تُصَوِّر البطل لا يستطيع فِعل شيء ما في أول الفيلم، ولكن بعد مروره بالتجارب والرحلة التي خاضها أثناء الفيلم يتغلب على ذلك، فنجِده في آخر الفيلم يستطيع أن يفعل ما لم يفعله في أول الفيلم. وكذلك الأغاني والموسيقى التصويرية يمكن أن يكون لهما تأثيرٌ كبير في ذلك، فظهور أغنية أو ريتم موسيقي في آخر الفيلم، وقد سبق وأن سمعناه في البداية مرتبط بأفعال معيّنة، ذلك يخاطب الحنين للماضي، ولكنّ الماضي هنا هو داخل الفيلم وليس خارجَه.

محفزات الإنسان

للإنسان بشكلٍ عام محفزات عامة، مثل النجاح، والمال، والحب، والسعادة. وعليك أن تدرك أن كل مُشاهِد من الموجودين في القاعة لديه المحفزات نفسها، فإذا استطعتَ أن تلمس هذه المحفزات من خلال القصة فإنك أنشأتَ قناة قوية من التواصل بينك وبين المُشاهِد.

الخوف من الموت

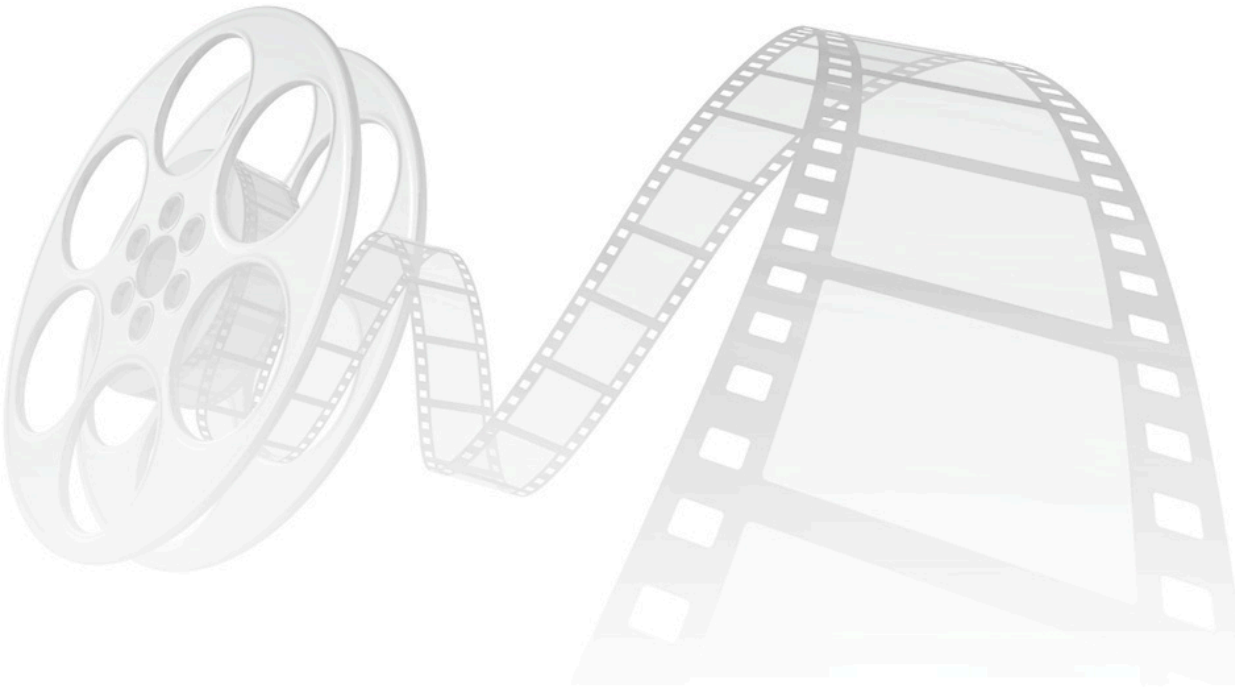
لا يوجد إنسان على وجه الأرض لا يخاف من الموت، ولذلك فإنّ الخوف من الموت والفناء هو غريزةٍ طبيعية مشتركة بين كل البشر، والاقتراب من الموت أو فقْد أحد المقربين من البطل يمثل فجيعةً كبيرة، غالبًا تستخدَم في مرحلة الأزمة. وعلينا ككتّاب سيناريو أن نعرف مخاوف البشر المشترَكة، كما عرَفنا محفزات البشر المشترَكة؛ لكي نراوح ما بين تحفيز المُشاهِد واللعب على مخاوفه. فإنّ السيناريو الجيد هو الذي يستطيع أن يستوعب تلك المحفزات، ويخاطب الحواس، ويعالج المخاوف أو يقترب منها لأهدافٍ درامية أساسية.

أين أنت تحديدًا؟

في 95% من الحالات ستشير إلى قلبك، وهذه التجربة تدلنا على أنك تعتقد أنك في قلبك أو أن ذاتك الحقيقية هي في قلبك♥، وفي أقل من 5% ستشير إلى أجزاء أخرى مثل العقل، أو أي مكانٍ آخر، ولكن باتباع الـ95% سيدلك ذلك على أنك إذا كنتَ تعتقد أن ذاتك الحقيقية في قلبك، فلك أن تتخيل أن كل مُشاهِد يجلس في الصالة يشاهد فيلمَك هو أيضًا يعتقد أن ذاته في قلبه. ولذلك عليك أن تخاطب قلبَه أول ما تخاطب فيه، حتى وإن كنتَ تريد أن تخاطب عقله فلا بدّ أن تَنفذ عن طريق القلب، أمّا الأفكار المجردة التي تريد أن تخاطب القلب عن طريق العقل فمَآلها إلى الفشل.

تمرين:

هذا تمرين حركي حقيقي المطلوب منك أن تشاور على ذاتك، نعم شاور على نفسك.



الفصل الثاني عشر

تحويل الرواية إلى سيناريو

معظم الأفلام الحائزة على جائزة الأوسكار وجائزة إيمي هي أفلام مقتبَسة من روايات أدبية، فما أكثرَ ما لجأت السينما إلى تحويل الروايات الأدبية إلى أفلام. وليس من الضروري أن تكون هذه الروايات الأدبية رواياتٍ مشهورة، أو أن تكون حققت مبيعاتٍ عالية لكي تتحول إلى فيلم ناجح عالمي، فإنّ الفيلم يستخدِم ميديا أخرى، وينتشر بشكلٍ مختلف عن الرواية التي قد تحتاج إلَى سنواتٍ طويلة لتحقق النجاحَ الجماهيري. لكن في حالة الفيلم فمِن الأسابيع الأولى لعرضه نستطيع معرفة مدى تقبّل الجمهور له.

إحصائيات مذهلة

• 85 % من جميع الأفلام الحائزة على جائزة الأوسكار هي مقتبَسة من روايات.

• 45 % من جميع أفلام الأسبوع التلفزيونية مقتبَسة، ومع ذلك فإنّ 70 % من بين جميع الفائزين بجائزة إيمي مِن الأفلام المقتبَسة أيضًا.

• 83 % من جميع المسلسلات القصيرة مقتبَسة من روايات، لكنّ 95 % من جائزة إيمي يتم اختيار الفائزين بها من هذه الأفلام المقتبَسة.

إشكالية النص والصورة

إنّ إشكالية علاقة النص المكتوب بالصورة المنفذة فعليًّا في السينما تنقسم إلى إشكاليتيْن رئيسيتين:

أولاهما علاقة النص الأدبي بالفيلم السنيمائي المأخوذ عنه، وثانيهما علاقة الفيلم المنفَّذ فعليًّا بالسيناريو المكتوب.

ولكي نناقش الإشكالية الأولى، وهي علاقة الفيلم بالنص الأدبي، يجب أن نتفق على أن السيناريو السنيمائي هنا يلعب دور اللغة الوسيطة بين الأدب بآلياته وأدواته، وبين السينما كوسط مختلف له أدواته الأخرى ومتطلباته الخاصة. ويجب أن نلاحظ أيضًا أن خيال متلقي الأدب يعمل جنبًا إلى جنب مع خيال الكاتب، بل أحيانًا يشكل هو ذاته الجزءَ الأكبر من العملية الإبداعية، والتي لا تكتمل إلا باكتمال الحلقة الكاملة التي يكون المتلقي أحدَ عناصرها. فيكفي أن يصف الكاتب بكلمات قليلة منظرًا للغروب ليضيف المتلقي على هذا الغروب غروبًا خاصًّا من وحي أفكاره. ومن هنا فإنّ المتلقي يضيف للعمل الإبداعي ويعمل خياله الذي ينسج له تصوراتِه الشخصية المستمَدة مما يقرأ.

لكنّ الأمر يختلف مع السيناريو السينمائي، فهنا لا مجال لإطلاق خيال المُشاهِد، فإيقاع السينما لا يسمح بإطلاق عنان المُشاهِد بشكلٍ كبير، قد يحدث ذلك بشكلٍ محدود في توجيه توقعات المُشاهِد في اتجاه، ومن ثم السير في اتجاهاتٍ أخرى لتتحقق المفاجأة السينمائية. ولكن ذلك لا يعَد إطلاقًا للخيال الأصيل لمتلقي الصورة الفيلمية. ومن هنا يجب على خيال كاتب السيناريو أن يفوق خيال المتلقي ليتحقق الإبهار، ولذلك وجب على كاتب السيناريو المحترف أن يضيف إلى خيال النص الأدبي خيالاً طازجًا ليتماشى مع وسط السينما. وليس الخيال وحدَه هو الذي يخلق هذا الفارق بين النص الأدبي والسيناريو، ولكنْ هنالك عنصران في غاية الأهمية، وهُما الإيقاع، والبناء. فإيقاع الأدب مختلف عن إيقاع السينما، وليس صارمًا كإيقاع السيناريو، ومن هنا يتم تحويل جماليات الأدب لمعادلاتٍ بصرية موازية، وليس بالضرورة متطابقة. ثم يأتي عنصر البناء الدرامي ليشكل اختلافًا إضافيًّا، فالبناء الدرامي داخل الأدب لا يصلح بالضرورة للسينما. هذا بالإضافة لإمكانية احتواء الأدب لعناصرَ غير درامية على الإطلاق يتحتم التخلص منها فورًا أثناء كتابة السيناريو. ومن هنا نخلص إلى أن الخيال، والإيقاع، والبناء الدرامي، كلها المكامن الرئيسية لاختلاف النص الأدبي عن النص السينمائي، هذا بالإضافة لآليات السوق والإنتاج وعواملَ كثيرةٍ أخرى. لكن في النهاية يمكن أن نقول إنّ السيناريو هو معادل بصري للنص الأدبي لا يتطابق معه، بل يتوازى معه، ويختلف مع بعض جزيئاته أحيانًا. وهنا قد يتبادر إلى الذهن سؤالٌ مهم، ألا وهو ما الذي لا يسمح السيناريو بتغييره عن النص الأدبي؟ ولكي نجيب عن ذلك السؤال يجب أن نتفق على أن لبّ النص الأدبي لا يجب المساس به، فلا يمكن لي أن آخذ نصًّا أدبيًّا صوفيًّا خالصًا تكون الصوفية هي تيمته الأساسية ولبّ فكرتِه، لأحوّله إلى نص سينمائي هزلي أو تراجيدي! هذا بالإضافة إلى وجوب الحفاظ على الشخصيات والأحداث الرئيسية طالما وافقت البناءَ الدرامي والإيقاع. هذا وإلا سيكون عملاً مغايرًا تمام المغايرة.

ومن هنا نجد أن تلك التغييراتِ التي تطرأ على النص الأدبي ليكون صالحًا لوسط السينما، تُشعر بعض الكتّاب أن النص تم انتهاكه وخيانته، لكنّ الواعي لمفردات الفن السابع ليدرِك أن النص تم تطعيمه بآلياتٍ جديدة جعلته صالحًا للظهور على الشاشة.

وكما أسلفنا القول فإن هناك إشكالية أخرى تظهر بعد ذلك، ألا وهي علاقة السيناريو المكتوب بالفيلم ذاته.

وكما يتبادر أحيانًا لذهن الأدباء أن الفيلم كان بعيدًا عمّا كتبوه، يعاني أيضًا كتّاب السيناريو من أن المنتَج النهائي للفيلم لم يعبّر عن السيناريو بدقة، وأكثر من ذلك أنه لم يُرضِ طموحهم. وهنا تتباين وجهات النظر، فبينما يرى كتّاب السيناريو أن السيناريو هو الفيلم، يرى المُخرِجون أن السيناريو هو مجرد منطلَق للتعبير عن إبداعهم ورؤاهم الخاصة.

وينقسم المُخرِجون بهذا الصدد إلى فريقين، فريق يعتبر أن السيناريو، بالإضافة إلى الرسم التخطيطي المبدئي للقطات الفيلم على الورق، هو الجزء الأكبر والأهم في صناعة الفيلم. ونرى ذلك على سبيل المثال فيما قاله المُخرِج الفرنسي الكبير "رينيه كلير" عندما صرح لأحد الصحفيين عندما سأله عن تجهيزاته للفيلم القادم، قال "كلير": "إن الفيلم صار جاهزًا ولم يتبق إلا تصويره". في إشارة أن النص الجيد، ورسْم المَشاهد على الورق - كما كان يفعل، وكما هو الحال حتى يومنا هذا- هُما وحدَهما كفيلانِ بأن نقول إنّ الفيلم صار جاهزًا. ومن هنا نرى اعتداد هذا الفريق من المُخرِجين بالسيناريو المكتوب على الورق.

وفي المقابل نجد قطاعًا آخر من المُخرِجين يفضّلون أن يكتبوا لأنفسهم، ونجد هذا عند بعض المُخرِجين الكبار ممن لهم أسلوبٌ خاص، ولغةٌ سينمائية مميزة. فنجِد مثلًا المُخرِج الإيطالي الكبير "فيديريكو فيليني" يكتب في مذكراته:

"أنا في الحقيقة لم أحبذ اعتماد مخطوطات كتبها آخرون، مع أني أقر بأني خسرت بعض القصص الجيدة التي عرِضت عليّ فيما بعد بسبب هذا الموقف المتحيز، وأعتقد أن ذلك كان أنانية من جانبي، لا لأن أفكاريَ كانت تبدو أكثر جاذبية فقط مثلما تبدو أفكارنا جميعًا لنا، بل لاعتقادي بأنني قادر على تنفيذها بعاطفةٍ أقوى".

ونجد هذه الظاهرة في السينما العربية أيضًا، وهي ظاهرة المُخرج المؤلف كما هي في حالة المُخرج يوسف شاهين، والمُخرِج داود عبد السيد.

ولكن في المقابل لِما قاله "فيليني"، فإنّ إحساس كتّاب السيناريو أنهم لم يجدوا أنفسَهم في الأفلام المصنوعة عن سيناريوهاتهم، دَفع بعض كتّاب السيناريو لخوض تجربة الإخراج، لا لشيء إلا للتعبير عن أفكارهم بأنفسهم، ونجد ذلك في مصر في حالة المُخرج رأفت الميهي الذي تحول من كاتب سيناريو محترِف في السبعينيات إلى تجربة الإخراج، ليقوم بإخراج ما كتبه بنفسه، متخطيًا مشكلة أن يجد نصه يتم إخراجه بشكلٍ لا يرضيه. بل أكثر من ذلك، لجأ لإنتاج أفلامه ليضمن ألا يعبث أحد برسالته التي يريد أن يقولها للناس.

ولكن في النهاية تبقى إشكالية النص المكتوب – سواء أكان نصًّا أدبيًّا أم سيناريو سينمائيًّا، وبين الفيلم الأخير الذي يعرَض على الشاشة، إشكالية تحتاج إلى دراسةٍ واعية بماهية هذه الفنون وعلاقتها ببعضها البعض. وما هذه الإشكالية إلا جزءٌ يسير من إشكاليات الإبداع السينمائي نفسِه. ففي النهاية

ليس السيناريست والمُخرج إلا طرفيْن اثنين من مجمل أطراف الإبداع السينمائي العديدة. فكما هو معروف للجميع أن الفيلم هو إبداع جماعي، يجب أن يتناغم ويشكل نوعًا من الوحدة الهارمونية كي يَخرج الفيلم ويكون مؤثرًا في الناس.

خطوات تحويل الرواية إلى معالجة درامية

يحتاج الكاتب لتحويل الرواية إلى سيناريو أن يقرأ الروايةَ بعنايةٍ أكثر من مرة. المرات الأولى لكي يفهم الفكرة العامة للرواية، وفي المرات اللاحقة كي يحدد العناصرَ الدرامية الموجودة في الرواية. وعليه أن يجيب عن الأسئلة التالية: ما هي الشخصيات الدرامية الموجودة في العمل الأدبي التي يجب الاحتفاظ بها؟ وما هي الشخصيات غير الدرامية أو المكررة؟ وهل مِن الضروري إضافة شخصيات جديدة أم دمج شخصيتين أو أكثر في شخصيةٍ واحدة؛ كي تكون أكثر درامية، وأكثر قدرة على الفعل الدرامي؟ ما هي الأحداث التي في الرواية ويجب الاحتفاظ بها؟ وهل هناك أحداث مكررة أو تمت مشاهدتها على الشاشة من قبل، ونود استبدالها بأحداثٍ أخرى تؤدي الوظيفة الدرامية نفسها دون الإخلال بالمعنى الأساسي للرواية.

تفريغ الرواية

وعلى ذلك فإنّ المهمة الأولى هي تفريغ الرواية إلى شخصياتٍ درامية وأحداثٍ درامية يجب الاحتفاظ بها، بينما الأخرى يجب استبدالها أو التخلص منها. فالقصة عبارة عن سلسلة من الأحداث التي لها بداية، ووسط، ونهاية. قال أرسطو إنّ القصة هي "عمل واحد". هذا يعني أن الأحداث مرتبطة ببعضها البعض. يختار الكاتب سلسلة من هذه الأحداث ويرتبها بكثافةٍ وتشويق نحو إثارةٍ تبدو فيها الأحداث متصاعدةً لا تعطي المُشاهِد وقتًا لكي يلتقط أنفاسه، وبنهاية القصة تحتاج الأحداث إلى إعطاء الجمهور شعورًا بأنه قد وصل إلى مكانٍ ما، وأكمل رحلة القصة.

البداية والوسط والنهاية

لذلك من الخطوات المتبَعة بعد تفريغ الرواية إلى شخصياتٍ درامية وأحداثٍ درامية، البحث عن البداية والوسط والنهاية، وتحديد إذا ما كانت هذه النهاية مناسبةً لنهاية فيلم أم تحتاج إلى تحفيز درامي عمّا هو موجود في المصدر الأصلي، وأن نختار الأحداث التي تخلق تأثيرًا قويًّا.

ابحثْ عن الهدف

بعد البحث عن البداية والوسط والنهاية، وربما قبْل ذلك، عليك أن تبحث عن الهدف. ما هو هدف البطل؟ ما الذي يريد أن يصل إليه؟ وما المعوقات التي تحول بينه وبين المُضِي قُدمًا نحو الهدف؟ هل هناك أشخاص لا يريدون حصوله على هذا الهدف أو تحقيقه لهذه الغاية؟ وما الأساليب التي يمكن أن يستخدموها لإيقافه؟ في الرواية الأدبية قد يكون الهدف قرائيًّا، غير واضح أو ملتبس، أو ليس هناك هدف على الإطلاق، لكنْ في الفيلم السينمائي لا بدّ من وجود هدف؛ لأن الجمهور لن يستطيع التعاطف مع البطل إذا لم يكن يعرف ما الذي يريده هذا البطل.

ابحثْ عن الرحلة

قد لا تتحدث الرواية عن رحلةٍ ما، ولكن يمكن تحويل هذه الأحداث إذا كان الهدف واضحًا وتم تحديده إلى رحلة انتقالٍ في المكان، أو انتقالٍ في الوعي، أو رِحلةٍ داخلية، أو رحلةٍ لشفاء الروح. ثمّة رحلة يتتبعها المُشاهِد ويتقمص دورَ البطل فيها، سواءٌ أوصل إلى هدفه أم لم يصل.

حددْ نقطة الهجوم

من أهم الأشياء أن تحدد كيف ستبدأ الفيلم، وما هي النقطة التي سوف تبدأ منها. قد لا تكون هذه النقطة متفقة مع بداية الرواية، وإنما النقطة التي تستشعر أنها مناسِبة للبدء. يجب أن تكون غير اعتيادية، وغير مألوفة، مضيئةً وشيقة، حتى وإنْ كان هذا يظهر في منتصف الرواية، أو حتى في آخرها، وفي هذه الحالة سنتخذ الفلاش باك طريقة لاسترجاع الأحداث القديمة.

حددْ العامل الحافز ونقطة الذروة

من أهم العناصر التي يجب تحديدها العامل الحافز، الذي سيُخرج البطلَ من حياته الاعتيادية، ويجعله يخوض المغامرة. ومن العناصر المهمة أيضًا تحديد ذروة القصة، كيف سيمر بها البطل، وكيف سيجتازها.

حددْ الفصول الثلاثة

بتحديد البداية والوسط والنهاية، وبتحديد هدف البطل، أنتِ جاهزٌ الآن إلى وضع هذه القصة في إطار الفصول الثلاثة للفيلم، بحيث تضع في الفصل الأول البطلَ في حياته العادية، وتبين هدفَه، وتبين الفجوةَ الحالية بين وضعِه الحالي وهذا الهدف، وما هي الصعوبات التي تلوح في الأفق، ومَن هم الذين لا يريدونه أن يصل إلى هذا الهدف. وفي الفصل الثاني، ما هي التعقيدات التي تواجه البطل في طريقة إلى هدفه، مَن يساعده، ومَن يعوقه، وما هي أسوأ تجربةٍ يمكن أن يمر بها في طريقة إلى الهدف، وكيف يمكن له أن يتخطاها. وفي الفصل الثالث، طريقة العودة إلى حياته الطبيعية بعد أن حصل على هدفه، أو ضاع منه ذلك الهدف. بالتأكيد سيواجه أيضًا في طريقِ العودة بعض الصعوبات، لكنه بعد أن اجتاز هذه التجارب، أصبح أكثر خبرةً وأكثر درايةً بما يواجهه، وأكثر درايةً بإمكانياته الشخصية.

حددْ المَشاهد الانتقالية

يُقصَد بالمَشاهد الانتقالية هنا هي المَشاهد التي تربط الفصولَ بعضها ببعض، فيجب على هذه المَشاهد أن تكون شيقة وتؤهل المُشاهد وتجعله شغوفًا بمتابعة الفصل التالي، ويجب على هذه المَشاهد أن تكونِ مثلَ الخطّاف، كما يسميها سيد فيلد، أن تكون حدثًا غير مكتمل، أو تساؤلًا ليس له إجابةٌ بعد، أو موقفًا شيقًا غير مألوف وليس له تفسير في الفصل الحالي، وقد يظهر تفسيره في الفصل الذي يليه أو في الفصل الأخير. وهذه المَشاهد أو الأحداث هي مهمة للغاية؛ لأن التشويق في الرواية وجعْل القارئ يتابع ويستكمل الأحداث، يختلف عن الطرق التي يجب استخدامها مع المُشاهد.

البناء الدرامي

حددْ أي المدارس الدرامية التي تريد أن تبني قصتك عليها، عُد إلى المدارس الدرامية التي تم شرحها في هذا الكتاب، وحددْ المدرسة الدرامية الأكثر مناسبةً للقصة، وقُم ببناء قصتك على أساس الخطوات المقدمة فيها.

الملخص

اكتبْ ملخصًا لقصتك بحيث تظهر فيها الشخصيات الأساسية، والبناء الدرامي، والنهاية لها بشكلٍ واضح.

اكتبْ الشخصيات الرئيسية

الآن عليك أن تكتب ملفًا خاصًّا لكل شخصية، تحدد فيه أبعادَها التي تم ذِكرها في هذا الكتاب، بالإجابة عن الأسئلة التي تم طرحها في الجزء الخاص بكتابة الشخصية، ثم قُم بكتابة التاريخ لكل شخصية منذ ولادتها حتى بدء أحداث الفيلم، وكن حريصًا على أن تكون الأسئلة وإجاباتها متوافقةً توافقًا كاملاً مع تاريخ الشخصية، بهذه الطريقة ستكون قد امتلكتَ شخصيتك بشكلٍ كامل، وتستطيع الآن أن تُحَرك الأحداث ناحية النهاية.

اكتبْ المعالَجة

الآن أنت لديك كل المعلومات التي تمكّنك من كتابة المعالجة السينمائية للفيلم، وكل ما تحتاجه في هذه المرحلة هو تطوير الملخص الذي كتبتَه في إطار الشخصيات وتاريخها، ودوافعها وأبعادها التي حددناها في ملف كل شخصية. قُم بتحويل هذا الملخص إلى أفعال وردود أفعال، والأفعال هنا تُكتَب بصيغة الحاضر فقط، حتى لو أردتَ التعبير عن أحداثٍ سابقة بالفلاش باك، فتكون الأفعال هنا أفعالاً مضارِعة، وكن حريصًا أيضًا على عدم استخدام أي تشبيهات أدبية صعبة؛ لأن التشبيهاتِ الأدبيةَ تكون نسبية في فهمها حسْب ثقافة المتلقي، وكن على علم بأن كاتب السيناريو له مستويان من الجمهور، المستوى الأول هم صنّاع الفيلم على اختلاف ثقافاتهم ودورهم في الفيلم، والمستوى الثاني هو الجمهور في الصالة، وبما أن المعالجة الدرامية موجهة للجمهور الأول، وهم صنّاع الفيلم، فيجب أن تكون مكتوبة بلغةٍ واضحة، لغة بيضاء تشبه لغةَ الصحافة، ليس فيها أي تعبيراتٍ أدبية صعبة؛ لأننا نريد من الجميع أن يفهموا الشيء نفسَه في الوقت نفسِه، ولا نريد تفسيراتٍ متعددة متفقة مع ثقافة المتلقي، فالمعنى دائمًا في الأدب يقف في منطقةٍ وسطى ما بين النص وثقافة المتلقي، لكنّ الحال هنا يختلف بشكلٍ كبير، فإننا نحتاج هنا أن نجعل المعنى يساوي بالضبط النص المكتوب؛ لكي يتمكن صنّاع الفيلم من تنفيذ هذا النص دون أن يختلط عليهم الأمر. والمعالجة الدرامية هنا تكون في حدود من ثلاث صفحات إلى عشر صفحات، بحيث تعطي لكل عنصر درامي داخل مدرسة من مدارس البناء الدرامي عدةَ أفعالٍ مرئية قابلة التنفيذ، وتكون هذه الأفعال معبّرة بشكلٍ أساسي عن أفكار الشخصية وعواطفها ومعتقداتها، ولا تحتوي المعالجة الدرامية على أي حوار، وإنما تحتوي فقط

على أفعال، ولا نستخدم الحوارَ أبدًا إلا إذا اضطرتنا الحاجة إلى ذلك، ويكون في أقل القليل وأضيق الحدود.

اكتبْ اللوج لاين

بعد الانتهاء من كتابة المعالجة، أنت تستطيع الآن أن تكتب اللوج لاين الخاص بالفيلم، بعد أن اتضحت كل جوانبه من البداية وحتى النهاية، واتضح نوعه. وقد يكون اسم الفيلم هو اسم الرواية نفسها المأخوذ عنها، أو يختلف لدواعٍ تسويقية، أو لرؤية السيناريست؛ فالكاتب الأصلي للرواية لن يهمه أن يكون الفيلم بعنوان الرواية نَفسِه، طالما كُتب على التِّترات أن هذا الفيلم مأخوذ من روايته. وهذا ما حدث على سبيل المثال حين حوّل الأستاذ رأفت الميهي رواية إحسان عبد القدوس "حالة الدكتور حسن" إلى فيلم بعنوان "أين عقلي".

حتى هذه المرحلة أنت لديك معالجة سينمائية محترِفة تترجم الرواية إلى مشروعٍ قابل للتصوير، وتستطيع عرضها على شركات الإنتاج، وإنْ كانتَ الشركات الآن تفضّل أن يشتَرك المُخرج مع المؤلف في إنتاج عرض يقترح الممثلين، وأماكن التصوير المبدئية، وبعض التفاصيل عن عملية التنفيذ في عرضٍ شيّق يقدَّم إلى اللجنة في غرفة الاجتماعات، على غرار عرض المشروعات الذي يستخدم برامج الملتيميديا ليعرض على متخذي القرار. وفي حالة الاتفاق يمكنك تحويل تلك المعالجة إلى تتابع ثم تدفق ثم سيناريو وحوار، كما شرحنا سابقًا، وفي كل المراحل السابقة يجب أن يكون جدول الإيقاع balance sheet صديقَك الذي لا غنًى عنه حتى بعد اكتمال النسخة الأولى.

## خاتمة

حاولت في هذا الكتاب أن أدخل إلى صلب عملية كتابة السيناريو، وأعالج السلبياتِ التي رأيتها جلية في الكتب المترجَمة أو المؤلّفة في هذا المجال، وخصصت فصلًا لتحويل الرواية إلى سيناريو؛ إيمانًا مني بأننا ما زلنا نحتاج إلى مصادرَ أدبية في إنتاجنا السينمائي؛ لأن الفيلم المأخوذ عن رواية أدبية تتحقق فيه أشياء ربما أكثر درامية وأبعد في الطرح من الأفلام المكتوبة خصيصًا للشاشة. ففن السينما، كما أقول دائمًا، في كل محاضراتي هو فن "متراكب"، بمعنى أن الفنون تنفَّذ بشكلٍ "متراكب" فيها، فالسيناريست يضع كل أفكاره وإيقاعه الخاص داخل السيناريو، ثم يجيء المُخرج ويعمل على هذا النص ويضع أفكاره، ورؤيته الحياتية، وإيقاعه الخاص أثناء التصوير والتنفيذ، ثم يأتي دور المونتير الذي يأخذ هذه المادةَ الضخمة التي تم تصويرها ويعيد تشكيلها جماليًّا وإيقاعيًّا. فالذي حدث، من وجهة نظري، أن هذه الفنون تراكبت فوق بعضها البعض لتعطينا المنتَج الفيلمي، فإنْ كان السيناريو من الأساس اشتغل على نص أدبي كتبه أديب مسبقًا نقل فيه من الحياة أو من الخيال ما نقل، ونسج ذلك في روايةٍ محكَمة، فإنّ هذا سيجعل تلك الطبقاتِ الإبداعية تزداد طبقة تأسيسية مهمة. الشيء المهم أيضًا أن الكتب الموجودة في المكتبة العربية، ولا سيما المترجَمة منها، تعطي أمثلة عن أفلام ظهرت في الخمسينيات والستينيات في أمريكا أو في أوروبا، قد تكون صعبة في إيجادها وتطبيق مادة الكتاب عليها، ولذلك فضّلت أن تكون الأفلام المستخدَمة في هذا الكتاب أفلامًا حديثة أو على الأقل موجودةً على الإنترنت، ويكون الحصول عليها سهلًا، بالإضافة إلى أنني فضّلت أيضًا أن أضع ملخصات لتلك الأفلام في آخر الكتاب؛ حتى يتسنى للقارئ أن يقرأ تلك الملخصات فتذكّره بما شاهدَ، أو على الأقل تنقل له الفكرةَ الرئيسية من الفيلم، بحيث يستطيع متابعة الفصول التطبيقية الموجودة داخل الكتاب. كما أنني فضّلت أن أضع أمثلة من معالجات لأعمالٍ أدبية مختلفة، كالفيلم القصير، والفيلم الروائي الطويل، والمسلسل التلفزيوني؛ لكي يكون القارئ على علم بالمنتَج النهائي للمعالجة الدرامية؛ لأنني كثيرًا ما تعرضت إلى أسئلة عن المعالجة الدرامية. ولأن المعالجة الدرامية جزءٌ من تطوير السيناريو النهائي فلا أحد يحتفظ بها في الأغلب بعد تنفيذ الفيلم، فإذا كان السيناريو الأصلي نفسه معرَّضا أن يفقَد بعد التصوير، فما بال المراحل التي مَر بها أثناء تصنيعه؟! ولأن شركات الإنتاج لا تستطيع أن تقرر موقفها من فيلم ما قيْد التنفيذ إلا عندما ترى معالجة درامية واضحة، وفي بعض الأحيان يسير السيناريست خطوةً أخرى للأمام باقتراح ممثلين معينين للأدوار، وتقديم ذلك في عرضٍ متكامل لشركة الإنتاج يقترح فيه الممثلين وأماكن التصوير، ولكنّ هذه الطريقة لم تظهر إلا حديثًا في السوق المصرية، وربما في مناطقَ أخرى في العالم، لكنّ هذه الطريقة ليست مستخدَمة في كل الأماكن.

وفكرة تقديم أكثر من معالجة درامية للفكرة نفسها، تجعلنا نستفيد من أعمالٍ أدبية عولجت قبْلًا في السينما، فلدينا في العالم العربي تراثٌ كبير من الأفلام المأخوذة عن رواياتٍ أدبية، مثل الأفلام التي أخِذت عن الروايات الأديب الكبير نجيب محفوظ، والأديبِ الكبير إحسان عبد القدوس، فنحن لم نحاول في أي مرحلة من المراحل أن نعالج هذه الروايات معالجاتٍ أخرى مختلفة، ولا إنتاجها مرة أخرى كأفلام، فنحن نرى في الغرب مثلًا أن روايات شكسبير يتم معالجتها باستمرار، كما أن هناك قصصًا بعينها مثل حرب طروادة، ومثل كينج كونغ، وقصة صلب السيد

المسيح، تكاد تعالَج كل بضعة سنوات بمعالجاتٍ جديدة، وتقنيات جديدة في التصوير والإخراج، وهذه الأفلام لا تقِل عن مثيلاتها بالنسبة للحشد الجماهيري، رغم أن الجمهور يعرف القصة الأصلية. وعلى هذا فكثيرًا ما دعوت كتّاب السيناريو في الوطن العربي إلى أن يأخذوا هذه الروايات ويعالجوها معالجة حديثة، حتى لو في بلدانٍ مختلفة عن البلدان الأصلية التي أنتجتها أول مرة؛ فهذا يحدث دائمًا، فهناك أفلام في شتى بلدان العالم أخِذت عن روايات للكاتب الكبير نجيب محفوظ، فلماذا لا نكون في عالمنا العربي كذلك؟ أليس جحا أولى بلحم ثورِه، كما يقولون؟!".

محمد رفيع

الملاحق

ملخصات الأفلام الواردة في الكتاب

عصابات نيويورك

يبدأ الفيلم باستعداد القس □الون "ليام نيسون" لمواجهة الأصليين، ويسير خارج كهفِه مع أمستردام ولدِه الصغير، يمشيان وسط الأشخاص الذين يصنعون الأسلحة وهم يواصلون الخروج من الكهوف. يصلون ساحة الجنة، النقاط الخمسة في مانهاتن السفلى. □الون وطاقمه المسمى "الأرانب الميتة" يشقون طريقهم إلى الشارع، بينما يجري أمستردام للانضمام إلى الأطفال على دَرَج مبنى قريب، إلى أن يأتي المواطنون بقيادة بيل الجزار (دانيال داي لويس)، وهو مِن سكان نيويورك، يبدأون القتال. يتجه بيل و□الون ببطء نحو بعضهما البعض، ولكن عندما يقترب □الون بالقرب من بيل يوجه أحدَ رجاله لمهاجمة □الون.

يعمل التحويل، □الون يقتل الرجل، ولكن بيل يطعنه، يحاول □الون الرد، لكنه يطعنه مرة أخرى في الجانب. يقع □الون على الأرض. يتوقف جميع الرجال عن القتال، يقفون حول □الون المحتضر. أمستردام يجد طريقه إلى جانب والدِه. ينظر □الون إلى ابنِه، ويخبره أن يبقى دائمًا مركزًا، ثم يطلب من بيل إنهاءه، يقتل بيل القس في قلبه، وبينما يسحبون □الون بعيدًا، يسأل رجال بيل ما يجب عليهم فِعله مع الصبي، أخبرهم أن يضعوه في مدرسة حتى يتمكن من الحصول على تعليمٍ مناسب. رجال بيل يمسكون به.

وبعد ستة عشرَ عامًا، أمستردام (ليوناردو دي كابريو) يخرج من دار للأيتام في جزيرة قريبة، وبينما يغادر ينظر إلى رجلٍ آسيوي يمشي على جسر، ويلقي الكتاب المقدس في النهر. يتعرض المهاجرون لمضايقاتٍ علنيةٍ من قِبل رجال بيل، يقابل أمستردام صديقَه القديم جوني الذي يخبره عن التغيرات التي حدثت في السنوات السابقة، وكيف يحتفل بيل بوفاة القس □الون كل عام عن طريق شرب كوب من الكحول الذي أشعل النار فيه.

في وقتٍ لاحق من تلك الليلة اشتعلت النيران في منزل يستفيد جوني، ويأخذ أمستردام ويدخل المبنى المحترق بحثًا عن الأشياء الثمينة، يجد أمستردام الساعات، بينما يصبح جوني مفتونًا بصندوق موسيقى. يسقط شعاع ويحبسه. ويدعو إلى أمستردام، التي تنتزع المزيد من المجوهرات وتتجه للخارج، يعود، يقفز فوق العارضة ببطانية، يمسك بجوني، ويساعده على الخروج من المنزل. عندما يغادرون، يأتي رجال بيل، ويتم إزالة البرميل من صنبور الماء، ويبدأون في إخماد الحريق.

ثم يأخذ جوني أمستردام لمقابلة بيل لإعطائه المال، الذي يخبر جوني كيف يمكنهم كسب المزيد من المال، يتعرف أمستردام على الفتاة جوني ويرقصان معًا حين تختاره في حانة. وشيئًا فشيئًا يقعان في الحب. يمنح بيل أمستردام كل المجد بعد سلسلة من الأحداث الذي يَظهر فيها ولاؤه وذكاؤه في عرض مسرحي لكابينة العم توم، يبدأ الجمهور في استنكار الأداء ورمي الخضار في المسرح.

يستخدم أحد الرجال الفوضى في محاولةٍ لقتل بيل. يلاحظ أمستردام ويحذر بيل، ويتعامل مع الرجل ويوقعه على الأرض، ولكنه يطلِق النار فيصيب بيل في الكتف. أمستردام يستولي على مسدس الرجل، ويطلق النار عليه في جانبه. ثم قام بيل بتعذيب الرجل مطالبًا بمعرفة مَن أرسله، لكن الرجل مات قبل أن يتمكن من الإجابة. يهرب أمستردام من الموقف ويبدأ في البكاء لأنه أنقذ قاتل والدِه، يجده مونك صديق والده القديم ويعطيه سكّين والدِه الأصلي لكي يقتل بيل بالسكين نفسها، يتدرب أمستردام على إصابة الهدف من بعيد باستخدام سكينِه، بينما يذهب جوني ليشي به عند بيل بدافع الغيرة، ويخبر بيل أن أمستردام هو نجْل □الون. ينفعل بيل بعنف حتى إنه كاد يقتل جوني، لكنه يستمع لِما يقوله في اهتمام. في احتفاليةٍ يقيمها يسأل جيني للمشاركة معه، فتخطو على خشبة المسرح، ويبدأ بيل في رمي السكاكين، وتصبح رمياته أكثر خطورةً حتى يخيفها بشكلٍ خطير- حتى إن طلقة واحدة تقطع رقبتها. ثم يمشي إلى طاولته، ويقول بعض الكلمات عن □الون، ويرفع شرابه من النار، وفي الوقت نفسه يلقي أمستردام خنجرًا على بيل الذي منع الضربة برمية خاصة به فيصيب سكّينة أمستردام. يعلن بيل أن أمستردام هو نجْل القس □الون، وأنه جبان لمحاولته قتله، يعلن بيل بعد ذلك أن أمستردام سيتم وضع علامةٍ تجارية عليه، وإلقاؤها في الشارع ليطّلع عليها الجميع. يستخدم سكينًا ساخنًا لحرق خد أمستردام، بينما تصرخ جيني. ثم تأخذ جيني أمستردام إلى كهف حيث تمرضه، وبعد حوالي ثلاثة أشهر، بعد أن تَعافَى، يتجمع أمستردام ورجاله الذين يرتدون ملابس حمراء، يفوز مونك صديق والده في انتخاباتٍ مزورة وملتوية، ويصبح الشريف، لكن بيل يتحدى مونك عندما يقترح مونك أن يتحدثوا مثل الرجال، يلقي بيل الساطور في ظهر مونك ويقضي عليه. في جنازة مونك يتحدى أمستردام بيل في شجارٍ مباشر بينهما يصل اليوم ويجر أمستردام نفسه على خده كما فعل والده بشفرة الحلاقة الصدئةً. ينظر إلى جيني التي تخبره أنها ستغادر إلى سان فرانسيسكو اليوم معه أو بدونه، أخبرها أن الأمر سينتهي غدًا، لكنها ستغادر. ينفذ قانون التجنيد الإجباري لجيش الاتحاد، لن يضطر أي شخص يمكنه دفع 300 دولار للانضمام إلى الجيش ومحاربة الكونفدرالية في الولايات الجنوبية. اندلعت سلسلة من أعمال الشغب وبدأت الحشود في نهب الشوارع وحرق المنازل، تلتقي "الأرانب الميتة" واتحاد بيل الأمريكيين الأصليين. إنهم على وشك البدء في الشجار عندما تطلق البحرية مدافعها على الساحة، مما أسفر عن مقتل العديد من أفراد العصابتين. كما يتحرك الجيش ويطلق النار على الناجين. في هذا الارتباك يستغل بيل دخانًا كثيفًا من طلقات المدفع للاندفاع إلى أمستردام ومحاولة طعنِه. يطلق مدفع آخر النارَ على بيل وأمستردام فيسقطان على الأرض. يسحب بيل قطعة من الشظايا من وسطه ويقول إنه سيموت "أمريكي حقيقي"، يغتنم أمستردام هذه الفرصة ويطعن ويقتل بيل في النهاية. وتجد جيني أمستردام في تلك الليلة، ويحزنان على جميع الأصدقاء الذين فُقِدوا في أعمال الشغب. تَذَكر أمستردام أن أعمال الشغب استمرت لثلاث ليالٍ أخرى، يدفن بيل بجوار القس □الون في مقبرة بركلين التي تطل على أفق مانهاتن. أمستردام موجود مع جِيني، ويدفن ماكينة حلاقة والده المستقيمة فوق قبر الكاهن، يقول أمستردام في تعليق صوتي إنّ مدينةً مثل نيويورك ستستمر في النمو، وقد لا يتم تذكّره هو وأصدقاؤه وأعداؤه. بدأت العقود بالمرور، تظهر نمو أفق مانهاتن، اللقطة الأخيرة التي تبين البُرجَين التوأمين لمركز التجارة العالمي.

إيفان وقدرته الإلهية Evan Almighty almighty

الصحفي التليفزيوني المحلي السابق إيفان باكستر (ستيف كاريل) يغادر بافالو ويرعى عائلته إلى ضواحي شمال فيرجينيا، حيث تعلن حملته الانتخابية في الكونغرس أنه سيغير العالم، دون أن يشرح كيف سيفعل ذلك. في وظيفته الأولى يلتقي مارتي (جون مايكل هيغينز)، وريتا دانيلز (واندا سايكس) وعضو الكونغرس تشاك لونج (جون غودمان) بعد وقتٍ قصير من وصوله، بدأت تحدث أشياء غريبة.

تتبع الحيوانات إيفان دون أي سببٍ واضح، تنمو لحيته التي يتم حلاقتها بالكامل في كل مرة يحلق فيها. ثمانية من قِطع الأراضي الشاغرة في حي إيفان يتم شراؤها باسمِه، يتم إرسال الأدوات القديمة والخشب إلى منزله، يظهر الرقم "614" في كل مكان يذهب إليه.

سرعان ما علمَ إيفان أن الرقم يشير إلى آية في سِفر التكوين، حيث أمر الله نوحًا ببناء سفينة. في وقتٍ لاحق يظهر الله (مورجان فريمان) ويأمر إيفان ببناء نسخة طبق الأصل من سفينة نوح؛ استعدادًا للطوفان. تعتقد عائلته في البداية أنه يعاني من أزمةٍ غير عادية في منتصف العمر. في وقتٍ لاحق يشتبه أبناؤه في حدوث شيء أكبر، ويبدأون في مساعدته في بناء السفينة على الرغم من أن زوجته جوان (لورين غراهام) لا تفعل ذلك. من جديد أخبر الله إيفان أن الفيضان سيأتي عند الظهر في 22 سبتمبر. وتتبع الحيوانات إيفان في وقتٍ لاحق إلى الكونغرس. عندما يشرح سبب ذلك يعلقه تشاك لونغ. عند مغادرة إيفان تبرز بعض الطيور على تشاك. تأخذ جوان- عند رؤية تقرير إخباري يميز السفينة- أبناءها الثلاثة إلى منزل والدتها وتفكر في التخلي عن إيفان. ثم يقوم إيفان ببناء السفينة بمفرده، والحصول على إشعارٍ دولي. بعد فترة من مغادرة جوان إيفان ظهرَ لها الله كنادلٍ على العشاء مرتديًا بطاقة اسم تظهر "Al Mighty" مسرحية سبحانه وتعالى في هذه المقنعة، يخبرها أن الله لا يعطي الأشياء، ولكن فقط الفرصة التي يمكن من خلالها الحصول على الأشياء، مشيرًا إلى تضافر العائلات كواحد من هذه الأشياء. برؤية معناه تعود جوان إلى إيفان لإنهاء السفينة معًا. في هذه الأثناء تصل الكلمة إلى إيفان بأن تشاك لونج قام بتكليف سد وقطع قطع الزوايا في القيام بذلك.

في 22 سبتمبر، قام إيفان بتحميل مئات الحيوانات على السفينة التي تم الانتهاء منها حديثًا أمام طواقم الأخبار الحية والمواطنين القريبين. تمر الدقائق حيث لا توجد علامة على المطر، مما يثير ازدراء المتفرجين. عندما تكون العاصفة المطيرة حاضرة لفترةٍ وجيزة، يأخذ إيفان هذا كعلامة على أن الطوفان قادم، ولكنه ثبت خطؤه. تخبر جوان إيفان بمغادرة السفينة، ومع ذلك يتذكر إيفان سد عضو الكونغرس لونغ الذي يخشى أن ينفجر. كما يعتقد في ذلك، ينفجر السد ويغرق الشوارع. عند هذا يصعد جميع المتفرجين ورجال الشرطة إلى السفينة التي تبحر في شوارع واشنطن العاصمة على مياه الفيضانات في البحيرة، حتى تهبط في النهاية إلى لمس مبنى الكابيتول. ثم يخبر إيفان لونغ أن الفيضان ناتِج عن تصميمه الضعيف للسد مما يحرض أعضاء الكونجرس الآخرين الموجودين على الانقلاب على لونغ.

أثناء إجراء التحقيقات في تشاك لونج، يذهب إيفان وعائلته في وقتٍ لاحق في رحلة المشي لمسافات طويلة، حيث يعود الله إلى إيفان ويخبره أن الطريق لتغيير العالم هو مِن خلال عملٍ واحد من اللطف العشوائي ("ARK").

المَراجع

أولاً المَراجع العربية


• صلاح أبو سيف، كيف تكتب السيناريو، الموسوعة الصغيرة، عدد 98، بغداد، 1981م.

• سيد فيلد، السيناريو، ترجمة سامي خشبة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1989م.

• جوزيف كامل، البطل ذو الألف وجه، ترجمة محمد جمال، منشورات تكوين، الكويت، 2019م.

• ليندا ج. كاوغيل، فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة محمد الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013م.

• جورج بولتي، الستة والثلاثون موقفًا دراميًا، ترجمة مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى 2021م.


ثانيًا المَراجع الأجنبية


• Victoria Lynn Schmidt, STORY STRUCTURE architect, ISBN 1-58297-325-3.

• C. S. Lakin, SHOOT YOUR NOVEL: Cinematic Techniques to Supercharge Your Writing, Ubiquitous Press, Morgan Hill, CA, 2014.

• BRIAN McFARLANE Novel to Film An Introduction to the Theory of Adaptation, CLARENDON PRESS OXFORD,1996.

بيوجرفي

بيانات شخصية:

الاسم: محمد رفيع

قاص وروائي وكاتب سيناريو

حاصل على دبلومة دراما ونقد مسرحي جامعة عين شمس 2023

الأعمال والإصدارات

في مجال السيناريو السينمائي

عضو نقابة السينمائيين المصرية- قسم السيناريو

خريج أكاديمية تكنولوجيا السينما الحديثة للفنون- قسم "السيناريو. "تتلمذ على يد المخرج الكبير رأفت الميهي".

قام بكتابة العديد من السيناريوهات، منها: "الحاوي خطف الطبق"، و"معجزة"، عن قصص للكاتب الكبير نجيب محفوظ. و"جافتون"، قصة معدّة خصيصًا للسينما.

كَتب سيناريو الفيلم التسجيلي "ستر الحياة".

والفيلم الروائي القصير "مدد يا طاهرة".

والفيلم الروائي الطويل "كارما"، إخراج المُخرج خالد يوسف.

له ورشة لتدريس السيناريو بوسط القاهرة منذ 2010م. تَخرج فيها العديد من المشتغلين بالسينما والأدب

في مجال النقد السينمائي

ينشر مقالات نقد أفلام، ومقالات عامة في فن السينما في مجلة الهلال الشهرية، مجلة أبيض وأسود، ومجلة الفيلم.. وغير ذلك من المجلات والصحف المصرية والعربية.

في مجال الأدب، صدر له:

2003 "مجموعة قصصية" بوح الأرصفة

2005 "مجموعة قصصية" ابن بحر

2009 "مجموعة قصصية" أبهة الماء

2011 "رواية" ساحل الغواية

2016 "مجموعة قصصية" عسل النون

2018 "أفلام قصيرة" تعرف تعشق كمنجة

2020 "ترجمة" نومي رحلة شفاء الروح

2021 "رواية" أنا ذئب كان

2022 "مجموعة قصصية" في مديح الكائنات

2023 "مجموعة قصصية" أساطير لم تحدث بعد

الترجمات

- تُرجِمت مجموعة "عسل النون" للإنجليزية، 2019م.
- تُرجِمت رواية "ساحل الغواية" للإنجليزية، 2021.
- تُرجِمت مجموعة "عسل النون" طبعة ثانية .

العضويات

عضو نادى القصة بالقاهرة

عضو اتحاد الكتّاب المصري

عضو أتيليه القاهرة للفنون والآداب

عضو نقابة المِهن السينمائية المصرية

الجوائز والتكريمات

• حاصل على جائزة مؤسسة ساويرس الأدبية لأحسن مجموعة قصصية، فرع الشباب عن عام 2012م. وهي مجموعة "أبهة الماء".

• تم ترشيح مجموعته "عسل النون" في القائمة القصيرة لجائزة الملتقى الكويتية 2016م.

• حصل على الميدالية الذهبية في مؤتمر تشيخوف بروسيا.

• تم ترشيح مجموعته "في مديح الكائنات" في القائمة القصيرة لجائزة الملتقى الكويتية 2022م.

• نوقشت رواية "ساحل الغواية" ضمن رسالة ماجستير في جامعة القاهرة، تحت عنوان البيئة والجغرافيا في الرواية العربية.

• تم تكريمه بمؤتمر أدباء مصر المقام في محافظة البحر الأحمر، وبورشة الزيتون الإبداعية بالقاهرة في مصر، وفي القصر الأميري بالكويت، على منتجِه الأدبي، وفي مؤتمر زاكورة الأول للسرد بالمغرب، ومؤتمر الرواية السادس بأغادير بالمغرب العربي، وفي مؤتمر تشيخوف بروسيا 2019م. ومؤتمر كشمير للسرد القصصي في الهند.

الكتب القادمة للمؤلف:

1- سبعون تيمة درامية وأكثر.

2- 15 طريقة للبناء الدرامي.

3- 45 شخصية درامية لا تنسى.