DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/129-142

البناء السردي والدرامي بين رؤية السيناريست والمخرج

بان جبار خلف[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/9/15 ، تاريخ قبول النشر 2019/10/15 ، تاريخ النشر 2020/6/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

المقدمة

تتمثل العلاقة بين رؤية السينارست والمخرج في بحث الثاني عن اليات وامكانات جديده تمتلك الفاعلية والتاثير المباشرين والمرادفين لرؤية السينارست، فيعمل على استثمارها في انجاز افكاره ورؤاه بمزيد من الفاعلية والمرونة لتحقيق الممكنات الابداعية، دون اللجوء الى التركيبات والبنى التعبيرية ذاتها التي استنفذت معناها، وفقدت بريقها بسبب شيوعها ومألوفيتها من جهة، وتفعيلها من جهة اخرى لتحقيق حداثة على مستوى العبير، بعد ان يسلك المخرج اسلوبا او منهجا يحظى بالخصوصية والتفرد، وبناءا على ما تقدم يصبح التعرف على اليات التعاطي مع الرؤية الاخراجية ورؤية السينارست تشكل ضرورة ملحة تسهم في بعث الإمكانات التعبيرية على مستوى البناء السردي والدرامي المتميز في فن الفلم.

مشكلة البحث: كثر الحديث في النقد البنائي عن الرؤية النهائية للفلم، ومن المعلوم ان كل الفنون الجميلة تؤمن بوحدة العمل الفني، ومن ثم فان الرؤية تعود لشخص واحد يكون مسؤول عن كل العمل الفني، فالرسام هو المسؤول عن لوحته والنحات هو المسؤول عن الرؤية المتكاملة لعمله النحتي، وقل ذلك عن الموسيقى والرقص والعمارة والمسرح.

ولكن المشكلة في الفلم السينمائي انه عمل جماعي يبدأ من القصد فالسيناريو فالعرض الفلمي مع مشاركة مدير التصوير، وادارة الانتاج، والصوت والملابس، والماكياج.. الخ. واذن فأين تكون الرؤية هنا في البداية لابد ان نقول ان الفلم عبارة عن بناء سردي روائي بالدرجة الأساس، وبناء درامي بالدرجة الثانية، وهذه مسألة سهلٌ تفصيلها. فالسرد عمل سابق لفعل السرد، أي ان السرد موجود قبل التلقي، بينما الدراما هو فعل عياني آني، يجري في اللحظة الحاضرة، وهو ما يطبع فن المسرح، اذن السرد اولاً، ويجوز القول ان الفلم يحوي على الدراما كمقاربة لا أكثر لأن الدراما من عناصرها الصراع والذروات والفعل المتصاعد ثم الخسارة. ولكي يغيب عن هذه الدراما الآنية.

ان مشكلة البحث تتحدد في أن كل الرؤية الفلمية تقوم على من يقوم بالبناء السردي والدرامي أي اننا نحصر المديات الفلمية بالسيناريو والإخراج.. وكل المكملات من مونتاج وصوت وموسيقى.. الخ.

تأتي تبعاً لهذين المنحيين، منحى السيناريو ومنحى الإخراج، السيناريو كأرضية يبنى فيها المسرح والدراما،

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، dr.banjabbar@yahoo.com.

والإخراج جعل النص المكتوب صورة فوتوغرافية متحركة، تحول الكتابة الى سرد صوري.

ان قطبي الكتاب والصورة يجب ان يتمكنان ان يقدما رؤية موحدة تبرز في العرض الفلمي. وعليه فأن مشكلة البحث تتحدد بما يلي: هل هناك رؤيتان واحدة لكتابة (السيناريو) واخرى .(العرض الفلمي) ومن المسؤول الأساس عنها، السيناريست أم المخرج؟.

اهمية البحث والحاجة اليه:

ان هذا البحث مهم جداً كي يمكن قراءة الفلم قراءة صحيحة، ولا نعود نتكلم عن رؤية المخرج فقط او السيناريست لوحده والحاجة اليه تتجدد بكون الكثير من الباحثين يؤكدون على رؤية المخرج فقط وكأنه بلغته السينمائية يبني السرد والدراما امام الكاميرا وما النص الا مخطط أولي لفلم مقترح وهذا ما يحتاجه كل الباحثين في السينما، ويعطي أهمية كبرى للنص المكتوب والاهتمام به وجعله في مرتبة العرض الفلمي.

أهداف البحث:

الكشف عن الرؤية النهائية للمنجز الفلمي عبر النص المكتوب والعرض السينمائي.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية تتعلق بعنوان البحث.

الحدود المكانية: السينما العالمية في كل مكان.

الحدود الزمانية: كل تاريخ السينما منذ البداية حتى الآن.

المبحث الأول/ السيناريو في السينما

لم تكن السينما في بداية ظهورها عام 1895 بحاجة الى نص مكتوب تقوم بعمل الأفلام استناداً له، ان ظهورها كان ينظر اليه باعتباره اختراع تقني يقوم بتحريك الصورة الفوتوغرافية وجعل الحركة خالدة الى الأبد، كانت الحركة موجودة في فن المسرح والرقص، ولكن محكومة باللحظة الحاضرة والفعل المجسد العياني الحي، وتصبح هذه الحركة في حكم الغيب اذا مرَّ اوانها، ولهذا فقد احتفلت (السينماتوغرافي – الصورة الفوتوغرافية المتحركة) باكتشافها هذا، وكان يكفي الاخوين لومير أن يصوروا قطاراً يصل الى المحطة، وعمال يخرجون من المصنع وغيرها من المشاهد التي يبدو انها لا تحتاج الى أي نص مكتوب مسبقاً، لكن هذه اللعبة سرعان ما أصبحت عرضاً منظماً يشد المتلقي ويثير انتباهه وفضوله.

وتحول من نقل الواقع كما هو، الى إعادة انتاج الحركة والواقع. لم تعد الكاميرا وثيقة تسجل بأمانة ما يعرض امامها، بل انها تتدخل لتختار من كتلة الواقع ما هو أكثر اهمية للانتباه، وهذا هو عمل الفن الذي يصطفي بعناية ليصل الى التأثير الأكبر، "باعتبار ان اعادة انتاج الحركة تمنح الأشكال حياة واستقلالية الأمر الذي ترفضه الفورية التصوير [الكاميرا](Torok, pp. 10-11).

ان السؤال الكبير هو: هل ان التقنيين الأوائل كانوا يقدمون مشاهد صغيرة فورية، ام انها مشاهد منظمة اختارت من الوقائع كتلة من الحركة مهما كانت الا انها منظمة؟. لنأخذ مشهد العمال يخرجون من المصنع، ونفكر كيف تم تصويره؟ نقول لابد ان هناك زمن للتصوير يتناسب وحجم الفلم الخام المخزون في الكاميرا، ولابد من تنظيم اللحظة التي سيخرج بها العمال من المصنع، ومن هو أول الواصلين للكاميرا، وآخر الواصلين، وهكذا، فأنه ما اصطلحنا عليه انه عضوي، كان لابد له من تنظيم ما. اذن كان لدينا واقع جرى

تنظيمه، وجمهور تلقى هذا التنظيم واطلق العنان لخياله لأنه كان مشدوهاً بما يجري على الشاشة، وكل لحظة انشداد هي لحظة لإثارة التمثيل بما يجري لدينا اذن خطان متلازمان هما الواقع والتخيل واللذان سيكونان المادة الخصبة للسينما في سيرها الى أمام.

ان المتفرج لم يكتف بهذا الانتباه اليسير والتخيل المصاحب له، بخاصة وقد تكررت مثل هذه المشاهد الى درجة الملل مثل تشييع جنازة (الملكة فيكتوريا) و(رجل الحديقة ومرش الماء). ان المتفرج الآن بحاجة الى إشباع تخيله، ان السينما كفن ليست اداة تعليمية او اداة للإفهام، حالها حال الرسم والرقص والموسيقى، انها اداة للتخيل والإيهام، بأن ما يجري على الشاشة مهما كان محدوداً انما هو العالم كله، ان هذا التخيل اساس في فن الفلم (التخيل الذي يعتمد الاحساس وادراك المعاني بعيدا عن الملامسة السطحية المباشرة)(Abdul majeed,p89)، مما يقتضي الى الحاجة لإدامته واشباعه عن طريق الحكي، او السرد الذي يجري تماهياً مع الشكل الحكائي الذي تقدمه الدراما المسرحية.

وهنا لابد من إعداد مسبق للسرد الذي سيظهر على الشاشة ولابد من يستطيع ان يحول هذا السرد الى عرض سينماتوغرافي. اي اننا بحاجة الى كتابة مسبقة والى مخرج يحول هذه الكتابة الى عرض فلمي، قصة متخيلة بما يستتبع هذا من أمكنة وشخصيات وأزمنة.. الخ.

ان تاريخ السينما يقول لنا ان (ميليه) هو الذي فكر خارج اطار الاخوين لومير، اذ حول المشهد من مشهد بسيط الى مشهد مركب، ذلك المشهد الذي لا يتم دون وجود سيناريو مسبق، وتتعقد المسألة اذا كان هناك أكثر من مشهد مركب. لقد عرف (ميليه) ان السينما تستوعب كل الموضوعات، لكن فضل ميليه كان اعتباره السينما مسرحية مصورة بكاميرا، "كان ميليه يحضر لتصوير أي فلم من أفلامه بدقة وتمهل، ويضع الرسوم الأولية للملابس، وتصاميم الديكور، ويضبط عملية الإخراج كما لو كان يعمل على باليت ballet؛ بعد هذا كله لا يمكن أن يكون إلا أول من شدد على ضرورة السيناريو وأهميته، كما انه اول من استخدم هذا المصطلح بمعنى القصة المعدة للتصوير"(Torok, pp. 18-19).. ولكن جميع معاصري (ميليه) لم يستخدموا السيناريو كأساس لعمل الأفلام، فكانوا يكتفون بوريقة فيها الموضوع والأشخاص الملائمين لتصويره، ويتركوا الأمر للمخرج والفنيين والممثلين لارتجال المشاهد.

يذكر لنا تاريخ الفن السينمائي ان السينما ما كان لها أن تصبح فناً من الفنون الجميلة ما لم تؤكد على كونها أداة لكشف الواقع او الانطباع عن هذا الواقع، وهو عمل معقد ذو أهمية كبيرة يستلزم تحضيرات مهمة، لعل من أهمها وجود نص مكتوب تحل فيه كل عوامل البناء الروائي والدرامي للفلم، لأن تكاليف انتاج الفلم لا تدع مجالاً لأي ارتجال واسع على نحو بناء حكاية سينمائية كبناء سردي وبناء درامي، لذا كان لابد من انجاز هذا العمل قبل ان تدور الكاميرا، في السابق كان الأمر بسيطاً، فلم طوله دقيقة او دقيقتان ومتفرج مأخوذ بهذا الاختراع، ولكن بعد ان تقدمت احتياجات المتلقي الى فن مشبع من جهز وتطور ثقافة السينما كان لابد ان يعهد بالكتابة الى شخص ما، لأن صناعة الفلم كانت تعامل وكأنها اكتشاف تقني، ولما أصبحت هذه الصناعة وسيلة للإثراء المحكوم بشروط السوق، ذهب اصحاب الاستوديوهات الى المختصين الذين يستطيعون انجاز الفلم على الورق، ضرورة الحصول على قصص حقيقية ومعالجتها على شكل سيناريوهات مليئة بالتفصيلات، معلنة هذه الفترة انتهاء العمل على وفق سيناريو عام يملئ ارتجالاً

بالتفاصيل.

يذكر ان توماس هاربر إنيس (1880- 1924) وهو منتج امريكي للأفلام الصامتة ومخرج وكاتب سينمائي وممثل. لقد وضع (إنيس) تقطيعات حقيقية أوكل اجر كتابتها الى ورشة متخصصة بالكتابة. وهذه الورشة ينجز كل شيء على الورق بما فيه السيناريو التنفيذي الذي يوكل الى مخرجين يجب ان يلتزموا بالنص على الورق. ومنذ (إنيس) الى الآن كان دور السيناريو اساسياً وكل الإخراج انما يستند الى البناء السردي على الورق إذن نحن ازاء مبدعين احدهما وسيلته اللغة الطبيعية فيكتب نصاً والآخر وسيلته اللغة السينمائية في جهده الأقصى ان يفجر طاقة النص – لغة النص الى المديات العليا عبر السينماتوغرافي.

ان مهمة كتابة السيناريو في الفلم تعرضت الى سوء فهم كبير، واعطي كل الامتياز للمخرج كونه المسؤول الأول والأخير عن الفلم "في ظروف اخراج الفلم التي تشبه المصنع يجب ان تقارب على الأقل ببعض الحذر، فكرة المخرج كخالق وحيد، ومسؤول بشكل فريد عن صفاته، وعيوبه، وتأثيره، ومعناه. ولأن اخراج الفلم مشروع جماعي فهو يتضمن شخصيات كثيرة منفصلة، ونوايا متميزة ومتصارعة، وقدرات متنوعة، وسيطرة غير تامة. لا يمكن ان يكون الفلم من إبداع شخص واحد بشكل كامل وفريد"(Perkins, p. 211).

هذه المداخلة من (بيركنز) تبدو فيها الحيرة واضحة، فهو يذكر كل ظروف ما قبل الفلم، ويتحدث عن المصنع الذي ينتج الفلم، وكيف ان كل العاملين فيه يعملون على أساس نص مكتوب، واجبهم ان يفجروا طاقات النص الابداعية، فكاتب السيناريو يقف لوحده مع نصه، وما الآخرون الا فريقاً يوحده كيف يصلون الى ترجمة النص ابداعياً. وعندما يتحدث (بيركنز) عن كاتب السيناريو يتحدث عنه ككاتب قصة "يجب ان تصاغ من اجل العرض على الشاشة""(Perkins, p. 211).

وحقيقة الأمر هنا ان السيناريست ليس كاتب قصة مثلما يكتب (نجيب محفوظ) أو (ماركيز) انه شخص متخصص بالكتابة وفي ذهنه امكانات السينما الكاملة. لأن الفلم مهما كان، فأنه عمل فني تحكمه وحدة الروح، والا اصبح ميداناً لأخرجه المخرج والمصور والموسيقار والديكورست والمونتير.. الخ.

ان (ناركوفسكي) المخرج الروسي يقول: "انا لا أفهم لماذا يرغب شخص ذو موهبة ادبية ان يصبح كاتب سيناريو.. على الكاتب ان يكتب، وعلى الشخص ان يفكر بواسطة على الكاتب ان يكتب، وعلى الشخص الذي يفكر بواسطة الصور السينمائية ان يمتهن الإخراج. ان فكرة وغاية الفلم، وتحققهما، وينبغي في النهاية ان تكون مسؤولية المخرج"(.Tarkovsky, p. 122).

ان تاركوفسكي يلغي بالكامل عمل السيناريست، بل انه يبعده عن دائرة الفنون الأدبية، ويقول ان كل من يفهم في الكتابة للسينما ينبغي ان يكون هو المخرج"(Tarkovsky, p. 126)

وحال تاركوفسكي حال الكثير من المخرجين في العالم كله، انهم لا يعترفون بأن السيناريست هو خالق الفلم الأساسي وكل المشتغلين انما ينفذون فكرة السيناريست ورؤاه الفلسفية والأدبية، وليس صحيحاً ان ما يقوله (تاركوفسكي): "السيناريو، بالنسبة لي بناء حي، هش، متغير دائماً، والفلم لا يأخذ شكله النهائي الا لحظة اكتمال العمل، السيناريو مجرد قاعة، نقطة انطلاق، منها يبدأ الفنن في السير والاكتشاف".(

Tarkovsky, p. 128) وإلا فلو رأينا فلماً كالساعات[2] وهو ينطوي على ثلاث قصص مختلفة الزمان والمكان والشخصيات الرئيسية والثانوية وكل قصة لها مقدمتها المنطقية وتعقد حوادثها وذراها الخاصة فكيف يكون مجرد قاعة، وكيف يكون هشاً وفيه هذا الانشغال العميق برسم الشخصيات وتحولاتها وحواراتها وكيف للمخرج ان تكون له رؤية جمالية للفلم، وهو غير مهتم بالبناء السردي والدرامي. ولا في الخط الرئيس للقصة ولا الخطوط الثانوية، ثم كيف يسير بالفعل الدرامي وعماده الصراع من نقطة البدء حتى الذروة. ان التنمية الفلسفية للقصة، وبناء الشخصية مثلاً تستلزم أقصى المهارة والموهبة، لأن المفروض بالسيناريست ان يعرف ان هذا النص معد للسينما، لكننا نتفق مع (تاركوفسكي) بأن شخصاً يعرف الكتابة للسينما لابد وان يكون هو المسؤول عن الفلم. اي السيناريست المخرج كما سنفصله لاحقاً.

المبحث الثاني/ فكرة الإخراج

شبّه عمل المخرج كونه قائد فريق العمل المختلف جداً والمسؤول عن توحيد رؤاهم المتباينة، كي تصب في رؤية واحدة، هي الرؤية النهائية للفلم على الشاشة "المخرج هو المسؤول عن ترجمة النص السينمائي (الكلمات) الى معطيات بصرية (اللقطات) يتم تسليمها الى المونتير من اجل ربطها سوية لتأخذ شكل الفلم السينمائي. الا ان نقاط البداية والنهاية قد تفتقر افتقاراً ملموساً الى الوضوح ما لم ينضم المخرج الى مشروع الفلم عند كتابة السيناريو"(Dassinger, p. 10)

إن المخرج مهما كانت له أهميته في انجاز الفلم، فأنه لا يمكن ان يجمع فريق عمله ما لم يكن لديه سيناريو جاهز، وعندما يقول الاستلال انه يترجم النص السينمائي الى معطيات بصرية فأنه يعني اموراً غامضة فعلاً، وهي كيف يحول هذا النص؟ هل المقصود بتفيره النص او تفجير معناه؟ ويؤلفه وهو مشارك مع السيناريست ومن ثم فأنه يحول أفكاره هو الى صور، وافكاره توحدت مع السيناريست بحيث لم نعد نتحدث عن نص الكتاب وفلم المخرج. انها مسائل لابد من حلها، والحل هو الرؤية الموحدة لعملية الخلق الفني، فليست هناك رؤية للسيناريست ورؤية للمخرج ورؤية للمونتير "لا يمكن في أي فن من الفنون تقسيم عملية الخلق الفني الى مراحل مستقلة من بعضها".(Podviken, p. 7)

الامر مناط اذن بجهتين لانجاز الفلم، امدها السيناريست والاخر المخرج، ونتحد عن الرؤية النهائية على الشاشة، لنتابع مهمة المخرج.

ان جماعة الموجة الجديدة افترضوا ان لا يكون "للفلم أكثر من مؤلف، لا يمكن أن يكون شخصاً آخر غير المخرج..، ويظهر المخرج على غرار الكاتب والرسام بوصفه مبدعاً حقيقياً للنفلم" (Turuk, p. 88.).

وقد، قادتنا هذه الآراء الى تحفظ كبير على مفهوم المؤلف – المخرج، ولم يعد للسينارست سوى دور تقني وللمخرج دور للابداع. ولكن هذا غير صحيح ان فيلماً مثل (الظامئون) مثلاً ينطوي على:

فكرة اساسية وهي ان الحلول الجذرية لمشاكل الحياة تتم عبر العمل الجماعي.

1- ان الجماعة قد لا تعرف مصلحتها ما لم يقودهم شخص متميز الى ما فيه مصلحتهم.

[2] فلم الساعات

2- ان الجماعة مترددة وفيها لا يريد بذل اي مجهود لتحسين حياته، ولذا فهو يفكر بالهروب من صعوبات الحياة.

وطبيعي ان هذه النقاط فيها خطوط سردية: قصة لها بداية ووسط ونهاية وفيها بناء درامي درامي حوادث وأفعال وصراع وردود افعال، وبدون هذا السيناريست فما عساه ان يفعل المخرج، ومع هذا فيمكن القول ان المخرج تتعلق وظيفته بتجسيد النص لا أكثر، انه شخص يبدأ عمله بعد السيناريو فيوحد عناصر الانتاج، اختيار الممثلين المناسبين واختيار اللقطات المناسبة لإبراز القصة، فهو يفسر النص ويفجر طاقاته الابداعية.

ان ما يبرز دائماً في ترصين عملية الإخراج انها تجسيد المشاهد المكتوبة بأعلى مستو مادي ممكن، أي تجسيد التصور الذي كان في النص المكتوب، عبر الأدوات الممكنة والمبتكرة في اللغة السينمائية، ويقال ان تجسيد التصور هي بدورها عملية ذهنية خالصة ولكن "هي اندماج الفعل المادي لصنع عمل التجسيد الخاص بالتصور مع سلسلة عمليات مختلفة نطلق عليها بأجمعها "الخيال" وهي لا تبدأ الا عندما تبزع رؤيتنا الشخصية وفي حدودها الخام النقية..، تكون فيها طاقاتنا الابداعية مشغولة بالكامل في عملية تجسيد التصور".(Gatz, p. 22) المخرج هنا قضيته معقدة بالكامل ونفترض انه استلم نصاً مكتوباً لم يشارك في كتابته، فهو يبني تصوراً على تصور سابق، وخيالاً على خيال سابق، ولكن كل هذا يتعلق بتجسيد مادي، معتبراً ان كل ما جاء في السيناريو عبارة عن اقتراحات وخطط. ولكن هذا اصبح من المستحيلات، ان المخرج الفطن هو الذي يرافق السيناريست من البداية كما أسلفنا سابقاً. ويقول اندريه فايرا "رحت اتعجب ان كانت اخطائي تعود الى اصالة الفلم، في حين ان حسناتي ربما ليست اكثر حرفية ومقدرة اتقاسمها مع كثير من المخرجين".(Faida, p. 69)

ان المخرج يعمل بطرق مختلفة، فهو اما ان يستلم سيناريو جاهز من جهة انتاج وتحدد الفترة المطلوبة لانجازه، او أن كاتب سيناريو يرسل يسناريو الى مخرج بعينه ليرى ان كان لديه جهة تنتجه، وهنا فالمخرج يعمل على تطوير السيناريو الذي يصل اليه اذا ما قرر ان يخرجه، ومن الطبيعي ان هناك اسباب متعددة تمنع الكاتب ان يخرج السيناريو بنفسه، قدراته القيادية، حرفيته الناقصة، استعداده النفسي، لذا فأن المخرج الكفوء مثل (سدني لوميت) فأنه يتمكن من قراءة السيناريو قراءة ابداعية، فأنه ليسأل السيناريست عن ماذا يدور في الفلم ثم يدرس منه التفاصيل "دراسة كل مشهد في تتابع المشاهد بالطبع كما هي في السيناريو، هل هذا المشهد يسهم في التيمة الكلية؟ كيف؟ هل يسهم في الخط القصصي؟ في الشخصية؟..".(Lumitten, p. 39)

وفوق ذلك كله فأن كل المخرجين الكفوئين لديهم المقدرة على الكتابة، انهم يجلسون مع الكتاب ويعطون ملاحظاتهم الشفهية او المكتوبة "انهم يجلسون مع الكتاب ويضعون الأفكار في شكل ويمنحونها بنية ان هذا هو الجزء الرئيسي في عملية الاخراج".(Terrard, p. 23)

اننا لا نتكلم عن المخرج الذي يأخذ النص على علاته ويبدأ بإخراجه، انه يستلم في غالب الأحيان نصاً يليق به، فهو لا يعرف سوى ان يقسم النص الى لقطات، مشهد، ومشاهد ترتبط مع بعضها، وهذه ليست فكرة الإخراج.

ان المخرج الكفوء غير المخرج التقني الذي يقطع النص كما لو كان مخرجاً منفذاً.

ان المخرج الكفوء ذلك الذي يشتغل على معنى المعنى، كما في البلاغة في اللغة الطبيعية، فلم (فرنكشتاين)[3] اضافة الى المعنى الظاهر في القصة، فأن المخرج استعان باللغة السينمائية ليؤكد ما وراء المعنى، ذلك السلم الذي يؤدي الى الطابق الثاني الغارق في النور البيض المزرق العاري من أي سياج والذي يشكل قوساً قمته في الأعلى وذراعيه يهبطان على الأرض، بسبب العالم الأرضي، واختلال طموحات الأنساب فان الشر يتصاعد، أو ذلك المشهد في آخر الفلم النيران والثلج، العنصران المتناقضان كيف يعملان لإنهاء فعلة الانسان. ان المخرج الكفوء يرينا بلغته السينمائية ما هو أوسع من الفكرة.

المبحث الثالث/ وحدة البناء وحدة التصور

ان الفلم السينمائي ينطوي على بنيتين رئيسيتين، هما البنية السردية، والبنية الدرامية، فهنالك خط سرد متتابع من البداية للنهاية، يشكل كل الأفلام مهما كان ترتيب المبنى الحكائي، اننا قد نبدأ من الأخير او الوسط ونعود للبداية مثلاً، بحيث ان الفلم يكون عبارة عن حكاية لها بداية ووسط ونهاية.

اذن لدينا سلسلة من الأحداث المتكاملة، لو اخذنا فلم "المريض الانكليزي"[4] فهنالك خط المريض الانكليزي قبل مرضه وبعده، وهناك خط كاترين من أول علاقتها بالبعثة الآثارية ومروراً بعلاقتها بالمريض وحتى موتها، وهناك قصة زوجها، واستدعاء المريض والضابط البنغالي.

فالبنية الدرامية "تركيب خطي لحوادث ووقائع واحداث متصلة وانها تلك الحوادث التي تقود طيفاً الى النهاية، الى حل خط القصة، ولا يهم ان كان خط القصة خيطاً او غير خطي، المهم ان البنية هي خيط يبقي القصة في مكانها، مثل يمسك حبات اللؤلؤ".(Field, p. 213) ومادامت البنية درامية، فان الحل درامي ايضاً.

وعلى هذا الأساس، فان البنية الدرامية تتطلب شخصية درامية، والشخصية الدرامية شخصية فاعلة، لا تكتفي بردود أفعال، انها تتدخل لتغير او تعارض الأفعال، بأفعال اصيلة، وحتى شخصية مثل شخصية "رجل المطر"[5] والتي تبدو وكأنها تقاد، وغير ذات فعل واعي، فانها السبب في انقلاب الأخ من جشع ومادي، الى انسان لا يريد ان مكاسب برعايته لأخيه غير ضمه الى حياته وخلق عائلة، كان رجل المطر قد بعثها حية الى روح أخيه وذكرياته المشوشة عن عائلتهما.

ان الفلم الجيد يحتوي على قصة بؤرية تتفتح من خلالها القصص الأخرى، في فلم " never look away"[6] كان القصة البؤرية هي قيام النازية بتصفية كل المرضى والمعاقين الذين لا يؤكدون نقاء العنصر الجرماني وتفوقه، وفلم "الأرض"[7] كيف تصبح الأرض هي الشرف بالنسبة للفلاح. وهكذا هذه القصة البؤرية فيها حادث هو مفتاح لكل ما يجري في الفلم في الرجل المريض كانت شخصية رجل المطر عندما

[3] فلم فرنكشتاين،

[4] المريض الانكليزي،

[5] رجل المطر،

[6] فلم لا تنظر بعيداً ابداً.

[7] فلم الأرض.

يكتشف الأخ القدرة اللامحدودة لأخيه في احصاء الأشياء وتذكر اشياء معينة. الحدث والشخصية هو الذي يدفع القصة الى أمام ويكشف بنيتها، والذي يدفع القصة الى أمام هو هدف الشخصية، ما الذي تريد فعله، وما هي العوائق التي تصدفها، ان هدف الشخصية هو الذي يمسك بكل البناء السردي والدرامي على المدى الزمني الذي يستغرقه الفلم.

ان الحدث عن البناء السردي والدرامي يقع بالتأكيد عند كاتب السيناريو، ان كل سيناريو ينطلق من محور محدد نسميه بؤرة القصة، واذا لم يضع السيناريست المحور في قصته فهل يضعه غيره، ان المحور هو التصور، والتصور هذا عندما يتحول الى فلم فهو يحافظ على التصور ويجسده، ويرون كفاءة وسائل اللغة السينمائية ودقتها فان الفلم يقدم صورة باهتة عن التصور، او يقوم بعيداً عنه، وعندها لا يكون الفلم الا قصة باهتة لا معنى لها.

ان السيناريست يحاول ان يجد الصور التي يعرض أفكاره من خلالها هذا يعني ان له معرفة باللغة السينمائية.

وهذا ما قاله تاركوفسكي بأنه يعجب اذا كان السيناريست ضليعاً بمعرفة كيف يحول افكاره الى صور لم لا يخرج الفلم هو.

ان الحقيقة الثابتة هي ان هناك سيناريو وهناك إخراج قد يكون مبدعيها شخصان او شخص واحد. ولكن المهم ان يجري الاتفاق على موضوع الفلم او بالأحرى قصته وما هو المغزى منها.

سننطلق من الفكرة التي تقول: "بحكم العادة كان يعتقد ان مؤلف الفلم هو السيناريست، مؤلف السيناريو الذي يقوم عليه الفلم. اختلف منظر الموجة الجديدة الفرنسية وعارضوا هذا الطرح، فقد اعتقدوا ان السيناريو المكتوب لفلم هو مخطط فحسب، ممادة خام ليس لها معنى أو مغزى او أهميته تكتسبها الا عندما تتجسد الكلمات على صور على الشاشة.. المخرج هو المسؤول عن الصور.. المخرج وليس كاتب السيناريو هو صاحب الرؤية الفنية المنقوشة او المحفورة في الفلم".(Phoebe, p. 205)

ويتساءل الباحث كيف يمكن ان تكون الرؤية الفنية كاملة ما لم تقوم على شخصية وشخصية ثانوية وحدث وأحداث وتعقدي وازمة وذروة وحل نهائي، وكيف يمكن أن تكون لديك رؤية فنية ما لم تكن هناك قصة لها بداية ووسط ونهاية.

ان كل اللغة السينمائية تستمد مشروعيتها لأنها تروي شيئاً، فأن هناك دور سردي ودرامي ووظيفي لحركة الكاميرا وحجم اللقطة وزاوية الكاميرا والصوت من داخل الكادر وخارجه.

وبدون وجود قصة لا تكون هذه اللغة سوى لغو فارغ لا يقول شيئاً. "ان كتابة السيناريو فن تحويل الذهني الى مادي، نحن نبتكر معادلات بصرية للصراع الداخلي، وليس حواراً او سرداً لوصف الأفكار والعواطف، وانما صوراً لاختيارت، وأفعال الشخصية، لكي تعبر بشكل غير مباشر ودقيق عن الأفكار والمشاعر بداخلها".(Mackie, p. 273)

يقترح (سيد فيلد) انه اذا استلم المخرج سيناريو ادبي فقط فعليه ان يكتبه بنفسه، بمعنى ان ما يجب ان يستلمه المخرج سيناريو كامل، يكتبه هو أو يضع اسمه مع السيناريست على عناوين الفلم كونه اشترك في كتابة السيناريو.

ويشير جان بول توروك الى فئة كتاب السيناريو الذين انتقلوا للإخراج، الذين لم يفصلوا القصة عن الإخراج، (Turuk, pp. 50--58) وهؤلاء المؤلفون المخرجون هم الذين يميل البحث الى تاكيد حظورهم، سواءاً كانوا مخرجين فعلاً او انهم كتبوا اسمائهم الى جانب اسم المخرج في السيناريو، وهذا يدل على وحدة التصور والخيال لقصة الفلم ومغزاه، والذي لا يمكن ان يتم الا عبر بناء سردي متين وبناء درامي صحيح يجعل الحدث يخلق الشخصية والشخصية تخلق الحدث، كي يصل الفلم الى أهدافه.

مؤشر الإطار النظري

ان رؤية كاتب السيناريو هي رؤية المخرج لأن الرؤية النهائية للفلم قد سطرت في النص المكتوب وما رؤية المخرج الصحيحة الا نتاج انطباق الرؤيتين برؤية واحدة كي يحافظ الفلم على وحدة الرؤية والروح والانطباع.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

اولاً- منهج البحث: اعتمد البحث المنهج الوصفي والذي يعرف بأنه "اسلوب من أساليب التحليل المركز على معلومات كافية ودقيقة عن ظاهرة في موضوع محدد، او فترة زمنية معلومة، من أجل الحصول على نتائج علمية، ثم تفسيرها بطريقة موضوعية، بما ينسجم مع المعطيات الفعلية للظاهرة". (Dwedry, p. 183).

ثانياً- مجتمع البحث: وهو يعني كل ما يشكل مشكلة البحث، ولذا فأن مجتمع البحث هو السيناريوهات التي تمثل رؤية الفلم المأخوذ عنها.

ثالثاً- عينة الفلم: سيناريو فلم الساعات، وفلم الساعات المنتج في أمريكا عام 2002، سيناريو ديفيد هير واخراج ستيفن دالدري، نظراً لكونه نموذجاً في الرؤية المتطابقة في السيناريو والفلم ولحصوله على جوائز اوسكار وثناء وتنويهات في كل المهرجانات التي شارك فيها.

رابعاً- اداة البحث: هي مؤشرات الإطار النظري.

خامساً- وحدة التحليل: المشهد المكتوب في السيناريو والمشهد المقابل له في الفلم.

سادساً/ تحليل العينات

1- العينة هي فلم

الساعات: Hours

سيناريو: ديفيد هير – مايكل كننجهام

القصة الأدبية: مايكل كننجهام

اللغة الأصلية: الانكليزية

مدة العرض: 114 دقيقة

اخراج: ستيفن دالدري

تمثيل: نيكول كيدمان

ميريل ستريب

جوليان مور

انتاج: أمريكا – شركة ميرماكس

ملخص القص: القصة عبارة عن ثلاث قصص تربطها وشائج معينة، وهي عن ثلاثة نساء من أجيال مختلفة ترتبط حياتهن برواية مسز دولاواي للكاتبة فرجينيا وولف وهي تكتب رواية مسز دولاوي ولورا براوس، ربة منزل تعيش في كاليفورنيا غير سعيدة بزواجها، وكلاريسا فوغان في نيويورك محررة وصديقة كاتب يعاني من مرض الايدز، تحاول ان تسعده ليرجع للكتابة والحياة.

قصة فرجينيا وولف: عن الكاتبة المصابة بالذهان والانفصام وهي تكتب روايتها (مسز دولاواي)، ويبدو الا علاقة لها أي القصة الأولى بالقصتين الثانية والثالثة، ولكن القصة الثانية، تكون فيها البطلة (لورا براون) متأثرة برواية (مسز دولاواي) على خلفية زواج غير سعيد، أما القصة الثالثة التي بطلتها (كلاريسا فوغان) فعلاقتها بالقصة الأولى، ان صديقها الكاتب يسميها (مسز دالاوي) وهو نفسه ابن بطلة القصة الثانية (لورا براون) وتبدو القصتين صدى لمسز دوللواي التي هي (مسز دولاواي) كما يريد الفلم ان يخبرنا.[8]

تحليل العينة:

1- ان رؤية كاتب السيناريو هي رؤية المخرج، لأن الرؤية النهائية للفلم قد سطرت في النص المكتوب وما رؤية المخرج الصحيحة الا نتاج انطباق الرؤيتين برؤية واحدة كي يحافظ الفلم على وحدة الرؤية والروح والانطباع.

سنقارن المشاهد الأولى من "السيناريو" المنشور في صحيفة نزوى العمانية مع المشاهد الأولى من الفلم.

لو تابعنا المشاهد الست في السيناريو لرأينا ان الصورة على الشاشة كانت تنقل حرفياً الصورة في السيناريو الا من بعض التفاصيل التي وجد المخرج انها ستقطع السرد الصوري من جهة ومن جهة اخرى، فأن وقت الفلم الطبيعي لا يتحمل بعض تفاصيل الكتابة، ان اللقطات تركز على الصدمة التي ستجعل الجمهور متشوقاً ليرى ما ستفعله المرأة التي ستنتحر، فحذف مشهد الخادمة الذي في المشهد الرابع والذي يقول:

م/4 مونكس هاوس – غرفة الجلوس ن/د

مظروفان زرقاوان ملقيان على رف المدفأة يحمل احدهما بخط اليد كلمة (ليونارد) والآخر لمة فانيسا تمتد يد (ليوناردو) لتناول مظروفه تاركاً المظروف الآخر، حيث يقف خائفاً.. غرفة الجلوس بوهيمية مريحة تحمل مسحة فنية جذابة، تدخل الغرفة خادمة شابة، غافلة على المأساة التي توشك ان تقع.

الخادمة: هي انت جاهز للغداء يا سيدي؟

ليوناردو: ليس تماماً، ليس الآن بالضبط.

تخرج الخادمة، (ليوناردو) الذي مازال بثياب الحديقة، يفتح مظروفة بتوتر ، يفرد صفحتين زرقاوين، يسمع صوت فرجينيا وولف (من خارج الكادر) فيما هي تقرأ الرسالة.

[8] سيناريو فلم الساعات، كتابة: دايفيد هيرو ومايكل كاننجهام، تر: مها لطفي، عمان، مجلة نزووى، العدد 37 العام 2009، ص151-164.

يا أعز الناس، أشعر بما لا يقبل الشك بأني سأصاب بالجنون ثانية، اشعر بأننا لا نستطيع ان نتحمل مرة اخرى مثل هذه الأوقات الصعبة، ولن أشفى هذه المرة، بدأت اسمع اصواتاً ولا أستطيع التركيز، لذا فسأفعل ما يبدو لي انه الفضل، يتطلع (ليوناردو) للأعلى قلقاً وقد بدأ ينتابه الرعب.

فرجينيا (صوت من خارج الكادر):

لقد منحتني كل السعادة الممكنة، لقد كنت لي بكل المعايير، كل ما يمكن لإنسان ان يكون، اعرف اني أُفسد حياتك، وانك بدوني بمقدورك ان تعمل، لسوف تفعل ذلك، اني واثقة.

ان التغيرات التي طرأت على المشهد كما يظهر على الشاشات، حذف منها دخول الخادمة وحديثها مع (ليونارد)، لأن المخرج اراد ان يركز على فرار (فرجينيا)، رد فعل ليونارد.

كما أنه أضاف الى مشهد قراءة (ليونارد) لرسالة زوجته لقطتان فيها (فرجينيا) وهي تكتب الرسالة.

ان ما فعله المخرج، كان ضرورياً لأنه متقيد بوقت عرض محدد، من جهة، وان حادث جلل مثل الانتحار، يحتاج الى تركيز كبير من قبل المتلقي.

وان التقطيع بين وجه ليوناردو والرسالة، وفرجينيا وهي تكتب، أبلغ في مشاهدة ردود الأفعال، لنرى المشهد على الشاشة.

م/ مونكس هاوس – غرفة الجلوس ن/د

1- ل ع (ليونارد) يدخل غرفة الجلوس ينظر باتجاه المدفأة.
2- ل. عامة ضيقة: مظروفان زرقاوان موضوعان بمواجهة من يدخل غرفة الجلوس.
3- لقطة متوسطة المظروفان على رف المدفأة احدهما مكتوب عليه (ليونارد) والاخر (فانيسا).
4- ل. متوسطة: ليونارد يتناول الظرف الأزرق الذي عليه اسمه ويبدأ بالقراءة.
صوت من خارج الكادر: يا أعز الناس.
5- ر.ق... يد تكتب على الورق ومازال الصوت من خارج الكادر: أشعر بما لا يقبل الشك بأنني سأصاب بالجنون.

ر.م: ليوناردو يقرأ في الورقة (صوت من خارج الكادر – صوت فرجينيا):

اشعر بأنني سأصاب بالجنون، ثانية، اشعر بأننا لا نستطيع ان نتحمل مرة أخرى مثل هذه الأزمات

ل.ق: يد فرجينيا تكتب: وصوتها من خارج الكادر:

- الصعبة، ولى أشفى هذه المرة، بدأت اسمع اصواتاً ولا أستطيع التركيز.

ل. عامة ضيقة: ليونارد بيده الورقة ويقرأ:

- صوت من خارج الكادر: لذا فسأفعل ما يبدو لي انه الأفضل.

واذا اكتفينا بهذا القدر، سنرى كيف ان المخرج كان مستوعباً للنص المكتوب على نحو دقيق، ويحاول ان يضبط ايقاع المشهد، انه ينتقل بحيوية بين وجه ليوناردو ويد فرجينيا، وصوت فرجينيا خارج الكادر وهو يتابع قصصه الثلاث، محاولاً ان يجد الرابطة بين القصص، عبر مونتاج قائم على النص فكانت مفردة الزهور المستمرة، ولع فرجينيا بالزهور، وتفاني زوجها في زراعتها، وفي القصة الثانية، يحاول الزوج انقاذ

زواجه بجلب باقة زهور لزوجته، وفي القصة الثالثة كيف تقوم كلاريسيا بالتحضير لحفلة تكريم صديقها الكاتب عبر شراء اكبر كمية من الزهور.

هذا كله موجود في النص، ولكن براعة الإخراج تستند الى كيفية تفجير كل طاقة النص، اي تفجير المضامين الظاهرة والمضمرة في النص وهذا لا يكون الا عبر استيعاب دقيق لما هو مكتوب، وحذف ما يشتت تركيز الصورة على البناء السردي والدرامي.

ويتبين لنا من قراءة السيناريو المكتوب، ان الفلم اشتغل على سردية السيناريو ودراميته ولم يستطع ان يشتغل خارجها.

النتائج:

1- ان النص المكتوب للفلم السيناريو هو المسؤول عن الرؤية الفنية والمغزى العام، عبر البناء السردي والدرامي.

2- ان رؤية المخرج لا تكون بأجلى صورها ان لم يتبنى حلول السيناريو جميعها، ذلك السيناريو الذي يتبناه المخرج بالكامل، والا سيكون لدينا فلم غير ذي صلة متينة بالنص، وقد يكون فلم تربطه رابطة عامة وليست تفصيلية ومتينة بالنص المكتوب.

3- الفلم الجيد يطابق رؤية الكاتب والمخرج برؤية واحدة لصالح الفلم، وكل حلول الفلم يجب ان تكون مكتوبة اصلاً ليجري تفجيرها ابداعياً.

الاستنتاجات

لا يكون الفلم ذو رؤية مبدعة ما لم يشترك المخرج في كتابة السيناريو أو يتبناه بالكامل.

References:

1. Abdul majeed, Aladdin, poetic shifts and repesentations in the film discourse, academic journal, No. 74, 2016.
2. Bodviken, Cinematic Art, Tr .: Salah El Tohamy, Cairo: Dar Al Fikr, 1st Floor, 1957.
3. Dassinger, Ken, Idea of the Director, Tr .: Mohammad Allam Khidr, Damascus: General Organization for Cinema, 2014.
4. Dwidri, Raja Wahid, Scientific Research, Damascus: Dar Al-Fikr, 2000.
5. Faida, Andre, Double Vision, TR: Salah Salah, Damascus: General Organization for Cinema, 1993.
6. Field, Sayed, Going to the cinema, see: Ahmad al-Jamal, review: Qais al-Zubaidi, Damascus: General Organization for Cinema, 2011.
7. Gatz, Stephen Film Direction, Tr: Ahmed Nouri, 2nd Floor, Beirut: University Book House, 2015.
8. Lumitten, Sydney, The Art of Cinematography, Tr .: Ahmed Youssef, Damascus: General Organization for Cinema, 2014.
9. Mackie, Robert, The Story, Principles of Writing for Cinema, Tr: Hussein Abed, Cairo: National Translation Project, 2006.
10. Perkins, in. F. The film is a film, see: Osama Asber, Damascus: General Organization for Cinema, 2002.
11. Tarkovsky, Andrei, Sculpture in Time, Tr .: Amin Saleh, Manama: Ministry of Information - Culture and National Heritage, 2006.
12. Terrar, Laurent, edited and edited by: Mohsen Wifi, Cairo: National Translation Center, 2014.
13. The Watch Screenplay, David Hero and Michael Cunningham, Tr .: Maha Lutfi, Oman, Nizwa Magazine, Issue 37, 2009.
14. Turuk, Jean Paul, in Screenwriting, T: Qasim Miqdad, Damascus: Nineveh House, 2014.
15. Vip, Marilyn, films watched accurately, see: Mohamed Hashem Abdel Salam, Cairo: National Center for Translation, 2013.
16. Earth Movie.
17. English patient,
18. Frankenstein's film,
19. Hours: Script
20. Rain Man,
21. Why not look far away.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/129-142

The narrative and dramatic construction between the vision of the script and the director

Ban Jabbar klaf[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 15/9/2019…....Date of acceptance: 15/10/2019…....Date of publication: 15/6/2020

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract

The relationship between the vision of the scenario and the director is represented in the second search for new mechanisms and possibilities that possess the direct effect and synonyms of the vision of the scenario, so he works on investing them in achieving his ideas and visions with more effectiveness and flexibility to achieve creative potentials, without resorting to the installations and expressive structures themselves that have exhausted their meaning, and lost their luster due to Its prevalence and familiarity on the one hand, and its activation on the other hand to achieve modernity at the level of aromas, after the director takes a method or approach that has privacy and exclusivity, and based on the foregoing, getting to know the mechanisms of dealing with the directive vision and seeing the scenario is an urgent necessity that contributes to the exploration of expressive capabilities at the level of Narrative and dramatic construction in film art.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, dr.banjabbar@yahoo.com