كتابة السيناريو (الشكل السينمائي)
قراءة بلاغية

Scriptwriting (Cinematic Form)
Rhetorical Reading

إعداد الدكتورة

نحا بنت علي بن حمود القحطاني

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها -كلية التربية
جامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز-التخصص البلاغة والنقد

Dr. Nuha bint Ali bin Hamoud Al-Qahtani
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, College of Education
Prince Sattam bin Abdulaziz University,
Specialization: Rhetoric and Criticism

مستخلص

موضوع البحث:

البحث في ضرورة بلاغة كتابة السيناريو والرقي بهذا النوع من الكتابة وسد الشاغر لدى الكتاب العرب.

الأهداف:

١- الإفادة من البلاغة في جودة كتابة السيناريو.

٢- إتقان كتابة السيناريو عن طريق الكتابة البلاغية الإبداعية الإقناعية.

٣- ربط مراحل كتابة السيناريو بألوان البلاغة المختلفة لتحقيق المستوى المطلوب للتأثير في المتلقي على اختلاف أدواره، وتعدد أطيافه.

منهج البحث:

وقد اتبعت المنهج التحليلي الوصفي؛ لبيان المواطن التي تخدم البلاغة فيها كاتب السيناريو.

وقد توصلت إلى النتائج التالية:

ضرورة تقيد كاتب السيناريو بالقواعد البلاغية عند كتابة السيناريو؛ حتى يتمكن من تحقيق الإثارة المطلوبة في عمله الفني، ثم إن المتلقي للسيناريو ليس من طبقة واحدة، فهو متعدد الأطياف (مشاهد، ممثل، مخرج، وغيرهم) ويجب مراعاة ذلك، ولن تكون المراعاة إلا بالحس البلاغي، كما أن الصورة المميزة للعمل الدرامي لابد أن تكون بليغة حتى يحصل التأثير المطلوب، وبلاغتها كامنة في توظيف المحتوى لخدمة الغرض منها، والشخصية لن تؤدي دورها ببلاغة إلا إذا كانت لغتها بليغة تمثلها، وبلاغة المشهد منظومة متكاملة تشمل المواءمة بين الزمان والمكان واللغة والصورة، كما أن الترابط والتماسك بين مكونات السيناريو ضرورة لبلاغته وقوة تأثيره.

ومن توصياتي :

فتح المجال للبلاغيين لكتابة السيناريو، وتدريب كتاب السيناريو على أساسيات البلاغة للإبداع بشكل أكبر، بالإضافة إلى ضرورة مراجعة كتابة السيناريوهات من قبل بلاغيين مجيدين لكتابة السيناريو؛ حتى تكون أقوى تأثيرا على المتلقي.

الكلمات المفتاحية:

السيناريو – السينما– البلاغة

Abstract

Research Topic:

Identifying the necessity of scenario writing rhetoric, the sophistication of this type of writing, and filling the vacancy among Arab writers.

Objectives :

1. Benefiting from rhetoric in the quality of scenario writing.
2. Mastering scenario writing through creative persuasive rhetorical writing.
3. Linking the stages of scenario writing to the different rhetorical forms to achieve the required level of influence on the recipient regardless of their different roles and multiple spectrums.

Research Methodology:

The researcher followed the descriptive analytical method to identify the aspects in which rhetoric serves the scenario writer.

The following results were found out:

It is necessary for the scenario writer to adhere to rhetorical rules when writing the scenario. In order to be able to achieve the required excitement in his artistic work. The scenario recipient is not from one class; he is a multi-spectral one: a viewer, an actor, a director, and others that must be taken into account. The consideration will only be with the rhetorical sense, just as the distinctive image of the dramatic work must be rhetorical in order to achieve the desired effect. Its rhetoric lies in making use of the content to achieve its purpose. In addition, the character will not perform his role eloquently unless his language is rhetorical to represent him and the rhetoric scene is an integrated system that includes the harmony between the time, the place, the language and the image as well. The interconnection and

cohesion between the scenario components are necessary for its rhetoric and strength of its impact.

Among the researcher's recommendations are the following:

Opening the way for rhetoricians to write scenarios, training scenario writers on the basics of rhetoric for more creativity, and the necessity of reviewing the scenario writing by skilled rhetoricians for scenario writing to have a greater impact on the recipient.

Keywords:

Cinema ،Scenario , Rhetoric

المقدمة

إن قواعد كتابة السيناريو معروفة وموثقة لدى الكثيرين المتأهلين لكتابة هـذا النوع الكتابي، لكن الحاجة تكمن في ضرورة كتابة السيناريو الجيد البـديع؛ لأن الكتابات تختلف من حيث البلاغة والأسلوب وتكون المفاضلة فيهـا علـى هـذا الأساس، وبعد البحث والتقصي وجدنا ندرة في كتّاب السيناريو العرب، بحيـث يبحثون عن غير العرب ليتولون مهامهم في هذا الجانب.

موضوع البحث:

البحث في ضرورة بلاغة كتابة السيناريو والرقي بهذا النوع من الكتابة وسـد الشاغر لدى الكتَّاب العرب.

مشكلة البحث:

قلة كتَّاب السيناريو العرب جعلتنا نشـير إلى شـريحة البلاغـيين عنـدنا، المتواجدون في الساحة العربية والإفادة منهم للمشاركة والقيام بهذه المهمة، والتوجه لهذا النوع من الكتابة العصرية التي تناسب ذائقة الكثيرين.

الأهداف:

١- الإفادة من البلاغة في جودة كتابة السيناريو.

٢- إتقان كتابة السيناريو عن طريق الكتابة البلاغية الإبداعية الإقناعية.

٣- ربط مراحل كتابة السيناريو بألوان البلاغة المختلفة؛ لتحقيـق المسـتوى المطلوب للتأثير في المتلقي على اختلاف أدواره، وتعدد أطيافه.

الدراسات السابقة:

ولم أعثر على دراسة بلاغية لكتابة السيناريو توضح إبداعات البلاغي في الكتابة من هذا النوع؛ فتحمست لكتابة هذا البحث.

منهج البحث:

وقد اتبعت المنهج التحليلي الوصفي لبيان المواطن التي تخدم البلاغة فيها كاتب السيناريو.

وجاءت خطة البحث على النحو التالي:

مقدمة وتمهيد وفصلين: الأول: مكونات السيناريو، والثاني: المشهد وثلاثية (الصورة والصوت واللغة)، وخاتمة، وثبت المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

التمهيد

أ/ كتابة السيناريو (Scenario) :

أصل كلمة (سيناريو) مأخوذة من اللغة الإيطالية كاشتقاق من كلمة (سينا) Scena، أي المنظر[(١)]، وهذا يعني أن السيناريو خاص بالأمر المُشاهَد كما هو معروف .

لم تكن كتابة السيناريو قديمة عهد مثل باقي الأعمال الفنية الأخرى، حيث كانت السينما تعتمد على المصور الذي بدأ يستعين بغيره حتى يخرج الفيلم في صورة أقرب إلى ميول المتلقي (المشاهد)؛ لأن كتابة السيناريو "فن ومهارة وخبرة متعمقة في شؤون الواقع"[(٢)]، وهذا الفن، وهذه المهارة، وهذه الخبرة جعلت المصور "يتخلى عن بعض المهام الرئيسية؛ ليوكلها إلى من يعتبرهم مساعدين له، وكانت إحدى هذه المهام هي كتابة خطة لتصوير الفيلم، يتم التنفيذ طبقاً لها، وكانت تلك الخطط هي البداية الأولى على طريق كتابة السيناريو."[(٣)]

وقد اختلف التعريف لدى كثير من كتّاب السيناريو، فهذا لويس هيرمان Lewis Herman يُعرِّف السيناريو: "بأنه خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل، يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقديم الخطة إلى المخرج، الذي يتولى تنفيذها، أي تحويلها إلى واقع مرئي سمعي"[(٤)]، ولعل هذا التعريف من أشمل التعاريف وأوضحها لكتابة السيناريو.

وقد تطور مفهوم كتابة السيناريو، فقد "كانت الترجمة الحرفية للكلمة هي (Script Writing)، وهي تعني كاتب السيناريو للفيلم السينمائي، لأنه لم يكن هناك في ذلك الوقت سوى كتابة السيناريو للسينما، لكن مع تطور الأمر وخصوصية السينما والدراما التلفزيونية تطورت الترجمة إلى (Screen Writing)" [(٥)]، ومعنى ذلك أن كلمة السيناريست (The

screenwriter) أو كاتب السيناريو أصبحت دالة على كل من يقوم بكتابة الأعمال الدرامية، التي يشاهدها الجماهير (المشاهدون)، سواءً سينما أو تلفزيون بل وتعدى الأمر من المشاهَد إلى المسموع كما في المسلسلات الإذاعية؛ لأنَّ الأعمال الفنية بأنواعها المختلفة أصبحت داخلة تحت مفهوم العمل الدرامي، وهذه الأنواع هي:" النص المسرحي، الفيلم السينمائي، التمثيلية التلفزيونية (سهرة، مسلسل، فيلم تلفزيوني) والتمثيلية الإذاعية، والرواية والملحمة "[(٦)].

وقد اعتاد الكثير من كتاب السيناريو بقصره على السينما؛ لأنَّه أول ما بدأ كان مقتصراً على السينما فحسب كما وضحت، لذلك علينا التعميم ليشمل الفنون الخاصة بالعمل الدرامي، ومن ذلك أنَّ السيناريو هو " السرد السينمائي بأسلوب وتكتيك خاص في الكتابة؛ ليقرأه المخرج والمنتج والممثلون" [(٧)]، ثم يحوله إلى عمل يتم تصويره وتنفيذه حسب كتابة الكاتب ووصفه؛ ليراه المشاهدون .

ولعلنا نميز بين السيناريو السينمائي وغيره، فالسيناريو السينمائي يتميز بالكثافة في المضمون والاختزال للأحداث وطبيعة الشخصيات، مع اعتماده القوي على الصورة؛ لأنه يُنفَّذ في مدة زمنية تتراوح عادة من ساعتين إلى ثلاث، أما غيره من السيناريوهات الأخرى مثل السيناريو التلفزيوني فإنه أبطأ في سير الأحداث مما يسمح للكاتب بالحرية في الوقت وإطالة الأحداث، والتعمق في طبيعة الشخصيات، وتتشارك الصورة فيه مع اللغة والصوت بنسبة أكبر من السيناريو السينمائي، وأما السيناريو الإذاعي فيعتمد على الصوت بشكل كلي لأنه مسموع وليس مرئيا.

فالسيناريو تجربة إنسانية لترجمة عمل درامي، وخطاب جماهيري بليغ يركز على الفعل والصورة مع مصاحبة الجملة والحوار، والاهتمام بالتفاصيل؛ لأنَّ السينارست يروي " كل شيء سيحدث على الشاشة من وصف للمكان والزمان، والشخصيات والأحداث"[(٨)]، والصراع حتى نهاية العمل، وتأثيره على المشاهد .

ب) علاقة البلاغة بكتابة السيناريو :

إنَّ القارئ المتتبع لكتاب أرسطو (فن الشعر) الذي تحدث فيه عن البلاغة ليدرك العلاقة الوثيقة بين البلاغة وكتابة السيناريو؛ لأنَّ الفن عنده قائم على فكرة المحاكاة التي اختلف فيها مع أستاذه أفلاطون المثالي، والعمل الدرامي أحد روافد ذلك الفن، وقد عرّفها بقوله: الدراما محاكاة لفعل الإنسان، ويرى أنَّ الشاعر يحاكي الطبيعة محاكاة غير حرفية، فالفن الدرامي عنده هو إعادة إبداع أو إكمال لإحساس المؤلف ونظرته للواقع المثالي((٩))و كاتب السيناريو ليس إلا ذلك الفنان الذي يكتب ويؤطر لهذه الأعمال الدرامية، التي سوف يشاهدها (المتلقي)، الذي هو أيضاً محور اهتمام البلاغي ذاته، فمتلقي العمل الدرامي مشاهد وسامع وقارئ، وكذلك متلقي البلاغة مشاهد وسامع وقارئ .

وبذلك تكون كتابة السيناريو داخلة ضمن خارطة البلاغي الواسعة؛ لأنَّ الهدف من البلاغة وكتابة السيناريو هو التأثير في المتلقي أياً كان وضعه .

فالبلاغة لها آلياتها التي يستعملها الفنان سواء كانت "على يد أشخاص يفعلون لا عن طريق الحكاية والقصص "((١٠))كما في أعمال السينما، أو على يد أشخاص يكتبون ويقرؤون كما في سائر أنواع الأدب .

والبلاغة كما نعلم ليست قسراً على المقروء أو المسموع بل تتسع أيضاً للمُشَاهَد الذي يخص الأعمال السينمائية، وهذا المشَاهَد له أدواته البلاغية الخاصة به، التي تلتقي مع الأولين وتزيد عليه بزيادة الحواس المشاركة في فهمه.

ومن جهة أخرى نجد أنَّ الدراما في أساسها تعتمد على الفعل والحركة ولا تكتمل إلا من خلال مرسل للمراد ومستقبل له يجعل العمل الفني مكتمل الأركان، وكذلك الحال بالنسبة للبلاغة .

ومن جهة ثالثة كثيراً ما قرأت لكتّاب سيناريوهات مميزة يربطون بين كتابة السيناريو والبلاغة، بل ويرون ضرورة ذلك حتى يكون السيناريست كاتباً

جيداً، ومن ذلك قول أحدهم: "اجعل جُملك تتحدث بقوة"((١١))، وهذه القوة هي التأثير والبلاغة المطلوبة في كتابة السيناريو، وقول الآخر: "قيمة هذا الفيلم الحقيقية في أنه يعبر ببلاغة وامتياز عن قضيته، فيصل إلى أعلى درجات القدرة على التأثير" ((١٢))، والبلاغة هنا هي التي تصل بالسينارست إلى إتقان كتابة السيناريو الخاص به؛ حتى يكون مؤثراً بقوة في المشاهد (المتلقي)، ولك أن تتأمل هذا النص الذي يبرز بقوة العلاقة القوية بين كتابة السيناريو والأدب(مادة الدراسة البلاغية)، "عندما تتم كتابة السيناريو على يد كاتب متمكن، فيمكن لهذا السيناريو أن ينال إعجاب القارئ بنفس القدر التي تناله أي قطعة جيدة من الكتابة" ((١٣))، وهذه العلاقة تجسد العلاقة الحقيقية بين البلاغة وكتابة السيناريو؛ لأنَّ البلاغة أساس العمل الأدبي وبدونها لا يبلغ العمل الأدبي تأثيره في المتلقين، وكذلك كتابة السيناريو عندما لا تصل إلى درجة البلاغة فإن تأثيرها في المتلقين (المشاهدين) لن يكون على المستوى المطلوب، وبالتالي لن يحظى بمشاهدات عالية ترفع من مكانة العمل الدرامي، ولتوضيح ذلك سوف نرى من خلال القراءة البلاغية لأركان كتابة السيناريو ما ينفع السينارست لكتابة جيدة مؤثرة تحقق أعلى نسبة مشاهدة .

□الفصل الأول
□ مكونات السيناريو

السيناريو مثله مثل باقي الكتابات الإبداعية القائمة على القصة، والمعتمدة على عناصر ومكونات تُكّون النسيج الكتابي وتتلخص في التالي:

أولا:البداية (The beginning):

بداية العمل الدرامي هي أول ما يداعب مشاعر المشاهد ويهيئه لما بعد ذلك، فيجب العناية بها العناية اللازمة؛ لأنَّ "المشَاهد الأول هي التي تضع المتفرج في قلب الحدث وتجعله يعيش بين الشخصيات، ويلم بالأجواء المحيطة به"[١٤]، فمن بداية العمل يحدد المُشاهد المتابعة والبقاء للنهاية أو العزوف، وذلك من خلال الديناميكية التي تبعثها المشاهد الأولى في داخله، فالحدث التمهيدي في البداية "يلعب دوراً في تهيئة المُشاهد للحدث الرئيسي الذي سوف يتابعه طوال العمل الدرامي"[١٥]، فهو بمثابة تسخين وإحماء لولوج المشاهد وجذبه للدخول داخل العمل الدرامي، فوجبت العناية به أشد من غيره، فهو الانطباع الأول والحكم الأول على ذلك العمل، ومن البلاغة العناية بالبدايات وعدم إهمالها حتى يتلقاها المشاهد بكل شغف ورغبة وإمتاع، فهي الخيوط الأول والحبال القوية التي يتمسك بها المشاهد ويفهم من خلالها محور العمل وغرضه والهدف منه، "وتحسين الاستهلالات و المطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها"[١٦]، فعندما يتعذر علينا مشاهدة الحلقة الأولى أو المشاهد الأولى للعمل الدرامي نجد أنفسنا ضياعاً لا نستطيع الإمساك بزمام الأمر، ونفقد المتعة والمنفعة لمواصلة السير ومتابعة العمل الدارمي كله، ويتعسر علينا فهم الأحداث كما ينبغي.

وتختلف البدايات باختلاف الغرض من العمل الدرامي، وحسب بلاغة كل عمل، والفئة المستهدفة من المُشَاهدة، فبعض الأعمال تبدأ بنهاية البطل، وتجعلها المشهد الأول، مما يثير حماس المشاهد فيتابع بكل حرص عله يمسك بخيوط

تلك القضية، ويعرف سبب تلك النهاية، وبعضها يكون الصراع فيه محتدم من المشهد الأول، مما يدخل المشاهد في لُجة ذلك الصراع وحركاته، فيموج به وبمشاعره فيؤججها من بداية العمل، وهكذا في بلاغة كل بداية التي تختلف عن غيرها حسب بلاغة الكاتب .

وحتى تكون البداية مقبولة مستساغة فإنه يجب أن ترتبط البداية بالنهاية، وتكون ممتزجة ومتصلة بها، حتى يكون المشاهد دائراً في حلقة العمل الدرامي دوران المتفاعل والمتأثر بكل حلقاته ومشاهده، "ولن يكون الافتتاح منطقياً إلا إذا كان متعلقاً بالنهاية"(١٧)؛ لأنَّ ذلك يبعث في نفس وذهن المشاهد الرغبة في المتابعة حتى يصل إلى التفسير المنطقي الذي أدخلته البداية في معتركه، فيكون متابعاً بكل حماس حتى يرضي نهمه في آخر العمل الدرامي، ويكون راضياً عنه تمام الرضا، فمن "البلاغة أن يكون أول كلامك يدل على آخره، وآخره يرتبط بأوله"(١٨)، فتكون المشاهد مترابطة كالحلقة الواحدة، مما يجعل المشاهد في حالة من الوعي التام لما يتابع مشاهدته، متيقظاً لكل حدث جديد، مفسراً له، عاقداً الصلات بين الأحداث والمشاهد مستمتعاً بمشاهدة ما يعي ويفهم .

كما لا ينبغي الاهتمام بأحد أطراف العمل الدرامي فقط، بل لا بد من الاهتمام بالبداية والنهاية بالدرجة ذاتها، حتى لا يفقد العمل الدرامي طراوته وأثره من أوله إلى آخره، وهذا من البلاغة التي تضاهي بلاغة الكلام وتسايره، "والابتداء أول ما يقع في السمع (والبصر) ... والمقطع آخر ما ينبغي في النفس ....، فينبغي أن يكونا جميعاً مؤنقين"(١٩)، فيتلائم العمل الدرامي على بعضه، وتحسن متابعته من أوله إلى آخره.

ثانيا: الشخصيات (Characters):

يهتم كُتَّاب السيناريو بالشخصيات؛ "لأنَّ الشخصية هي القصة في حد ذاتها والقصة هي الشخصية، فلا يمكن الفصل بينهما، ولا الفصل بين تطوير أحدهما دون تطوير الآخر"[٢٠]، وبذلك يعد الاهتمام بالشخصيات عند كتابة السيناريو أمراً بالغ الأهمية، فلا بد أن تكون لوازم الشخصية (ما يحيط بها من سياق خارجي، أو ما نسميه في البلاغة (مقتضى الحال) أن تكون معبرة عن طبيعة تلك الشخصية مثل: الهيئة والاسم واللباس واللغة والحوار والسلوك وغيره.

فبناء الشخصية عادة يكون عن طريق عدة أبعاد مختلفة، توضح المعاني التي يراد إيصالها للمتلقي ، فعند انتقاء الشخصيات يجب أن يعتمد كاتب السيناريو على السمات الفنية البارزة في الممثل مثل "أدائه الحركي والصوتي، إلى جانب الحوار المكتوب له أو عنه، بالإضافة إلى عوامل أخرى كثيرة، مثل توظيف الإضاءة وحجم اللقطة وتكوين الكادر والديكور، والإكسسوار والماكياج وتصفيف الشعر وغيرها، و .... أن يسعى إلى توظيف هذه الإمكانات من خلال النص"[٢١]، فيجعل المتلقي يستوعب أبعاد شخصية الممثل ويجعله يخوض داخل أعماقه، ويجسد صورته بكل وضوح ودقة متناهية، فيعيش معه بل وداخل ضميره وقلبه ويشعر بإحساسه ونبضات قلبه، وكل ذلك من خلال الدقة البلاغية في الوصف، وإن كان ذلك بطريقة أخرى ليست كلامية فقط بل هي أشمل أيضاً من ذلك؛ لأنَّ المؤثرات والسياقات هنا أكثر وأكثر .

وليس ذلك فحسب بل إنَّ الرسم المتقن للشخصية بكل أبعادها يجعل المتلقي أكثر انطلاقا واستيعابا للفكرة من خلال التوغل داخل الشخصيات، وهذه "مهمة صعبة للغاية، فالشخصية يؤديها ممثل يعرف المتفرجون صورته بالفعل و رأوه في شخصيات أخرى، فليس هناك حرية في إطلاق العنان للخيال"[٢٢] إلا

إذا كان كاتب السيناريو موهوباً يقتنص الفرص ويقحم خيال المشاهد فيها، حتى يستطيع نزع سمات الممثل السابقة القابعة في ذهن المشاهد ويستبدلها بسمات شخصيته الجديدة في هذا السيناريو، مثل رسم شخصية أغلب الممثلين الذين يبرعون في القيام بشخصيتين متناقضتين، فيأخذ الممثل دورين خلال فيلم أو مسلسل معين، فبراعته ليست أولاً إلا من خلال كتابة السيناريو بكل دقة وبلاغة من خلال المفارقة والتضاد بين هاتين الشخصيتين اللتين يؤديهما الممثل، ثم تأتي جودة التمثيل ثانيًا، وليست تلك المفارقات والتضادات التي يكتسبها الممثل من خلال تطبيقه لما يملى عليه في السيناريو المكتوب إلا نتاج البلاغة العربية في أكثر من فن من فنونها البلاغية مثل "التضاد والعدول والالتفات" ((٢٣))، التي تنقل المتلقي من صورة إلى صورة أخرى مضادة لها بكل ما تحمله من تفصيلات متضادة حتى تترسخ قيمها ومضامينها في نفس المتلقي مع إبراز الفروقات والانشغال بها؛ لإبراز محاسن أو مساوئ الشخصية الأخرى، مثل شخصيات فؤاد المهندس وعادل إمام وغيرهما الكثير في السينما المصرية، الذين يبدعون في تمثيل دورين متضادين، ولعل التوفيق في ذلك عائد إلى عدد من العوامل، أهمها: البراعة في كتابة دور الشخصية، فكتّاب السيناريو يحتاجون "بضعة أشهر لمعايشة الشخصيات، لكي يتمكنوا من الإحساس بها، ومعرفة أدق تفاصيل عنها"((٢٤))، حتى يتمكنوا من تحليل الشخصيات و إحاطة كاملة بسيرتهم الذاتية التي تمكنهم من فهمها وسبر أغوارها بكل دقة وعمق، وقد يتطلب الأمر لتحقيق المراد ماهو أبعد من ذلك كمجالسة الشخصيات والحديث معها وتبادل النقاش للإحاطة التامة بها، وكل ذلك يساعده للولوج داخلها ومعرفة ما يتناسب مع أدوارها أو لا.

ومن المشاكل التي يواجهها كتاب السيناريو التشابه بين الشخصيات، وأظنه ناجم عن فقدان البلاغة في حوار ولغة الشخصيات، فبعضهم لا "يهتموا إذا كانت

الشخصية هي سيدة مجتمع أم نادلة أم رجل عصابات أم مراهقة أم ...."[٢٥]، وهذا جزء هام من البلاغة يعمل على إيصال الصورة الحقيقية للشخصية، فلا بد أن تكون لغة كل شخصية مختلفة عن الأخرى، وفي الوقت ذاته معبرة عن الشخصية على اختلاف أحوالها ومقاماتها بكل صدق، وهذا داخل في باب مطابقة الكلام لمقتضى الحال في البلاغة العربية.

البطل (The hero):

معروف أنَّ شخصية البطل هي أهم شخصية في العمل الدرامي، وتحتاج الكثير من العناء من قِبَل كاتب السيناريو حتى ينقل أفكاره عن طريقها للمشاهِد، ومثلها مثل باقي الشخصيات في دورها في إبراز القوة والضعف لدى كتّاب السيناريو، لكن هذه الشخصية لها الأثر الكبير والمرتبط بالبلاغة من ناحية ارتباطها بما يسمى (التطهير) "الذي يؤدي إلى إثارة عاطفتي الخوف والشفقة" [٢٦] عندما تتحرك مشاعر المشاهد لمصير البطل، فنشعر ببلاغة الموقف الدرامي، ونعرف أنَّ كاتب السيناريو قد وصل بمُشاهده إلى أقصى درجات التأثير المطلوب لمتابعة العمل الدرامي بكل حماس وترقب، مثل الخوف الذي انتابنا عند مشاهدة مسلسل (أم البنات) الكويتية عندما أبدعت السينارست هبة مشاري حمادة في سياق دور هروب الممثلة (بثينة الرئيسي) بدور (طيبه) من والدها (أبو صقر) غانم الصالح المستبد الذي كان يتحكم في الأم (سعاد العبدالله)، ويمثل دور الرجل المجحف بحق المرأة لدرجة أنَّ البنت عندما أخبرت أمها بخطة هروبها اضطرت الأم لإخبار زوجها، وعمل كمين للبنت دون إرادتها، حيث حدثتها بالهاتف والوالد بجوارها والبنت لا تعلم ذلك، ودار الحوار بينهما واستدرجت البنتَ بلقائها بعد إثارة عاطفة الأم لبنتها، مما جعل البنت تأمن وتحضر لقاء أمها وهي لا تعلم أن والدها المستبد بمعيتها، والمشاهد في كل تلك الأحداث التي تبدو له سريعة قد أثيرت

عاطفة الخوف والشفقة لديه على البطلة (بثينة رئيسي)، وكأن لسان حاله يقول لا تتبعي قلبك وتسمعي كلام أمك فوراً، فتركت مكانها الذي كانت تنتظر فيه نداء الطائرة التي ستقلها إلى مقر دراستها، وركضت خلف عاطفتها، والمشاهد يركض معها بقلبه وجل عواطفه حتى وصل إلى لحظة لقائها بأمها وتفاجأت بوجود والدها الذي غيَّر وحوَّل سير الأحداث .

البطل السنيد (The hero is the supporter):

وهي شخصية قريبة جداً من شخصية البطل، تسانده وقت الحاجة "وهي حل درامي بسيط وعبقري لكيلا يضطر السيناريست إلى ارتكاب هفوة (الحوار الداخلي)، المرفوض تماماً في الدراما"[٢٧]، وهذه لمحة بلاغية من السيناريست حتى يجعل المشاهد يتعلق بالصورة أكثر من تعلقه بالكلام الذي يحول العمل الدرامي إلى عمل مسرحي، فيفقد ميزته الدرامية .

ثالثا: الصراع (Conflict):

إنّ براعة بناء الشخصيات يكمن في الصراع بينها، فهو "قلب الدراما في السيناريو"[٢٨]؛ لأنه يقوم في أساسه "على تعارض قوتين تمثلان عادة نتاجاً مختلفاً لظروف وعوامل نفسية واجتماعية وتاريخية معقدة ومتشابكة، تتبادلان معاً الهجوم والهموم المضاد في تسلسل زمني متتابع حتى تشرفان على نقطة التحول"[٢٩]، وهذا التضاد هو الذي يبعث التأثير في نفس المتلقي ويجعل القوى المتضادة في داخله تسير وفق النهج ذاته لهذا الصراع، مما يمنحه المتابعة والترقب لكلا القوتين وتفضيل إحداهما على الأخرى حسب ما تمليه عليه مفاهيمه أو عاداته وتقاليده أو خبراته المعرفية والتاريخية؛ حتى يصل إلى نهاية العمل وهو بالحماس ذاته .

وهذه المفارقة التي يعيشها الكاتب وينقلها للمشاهد ليست إلا بفعل وبلاغة الصياغة السينمائية التي تتقاطع مع المفارقات البلاغية كما في فن "المقابلة

والتضاد"[٣٠]، اللذان يبعثان الموازنة في نفس المتلقي ويغرسان فيه اليقظة والفهم لكلا طرفي المفارقة .

وإذا بلغت المفارقة ذروتها و "كلما كان الصراع أكثر حدة كان السيناريو الذي تكتبه أكثر نجاحاً وجودة"[٣١]؛ لأنَّ الصراع هو عنصر جذب المشاهد وهو لب عمل السينارست في السيناريو كله.

ومن سمات الصراع الجيد أن "يتصاعد تدريجياً ، طبقاً لقاعدة الضرورة أو الرجحان، والصراع الرديء هو الذي يقفز طبقاً للصدفة"[٣٢]، فيكون العمل الدرامي يسير وفق قواعد منطقية لا تتنافى مع عقل المشاهد، ويكون بين أحداثه ارتباطات قوية تمليها على ذهن المتلقي فيتقبلها بكل اقتناع، والأهم أن لا يكون للصدفة دور في سير مجرى الأحداث؛ فيفقد العمل تأثيره وتقبل المشاهد له؛ لأنه خرج عن نطاق المنطق الذي يفسر كل حدث، وكل صراع ناتج عن أفعال وأسباب مقنعة، وهذا يدل على وجود بلاغة العلاقات والارتباطات بين الأحداث التي نادى بها علماء البلاغة[٣٣] في كل عمل بليغ .

وهذا بدوره يجعل الأحداث تسير وفق تطور ونمو حتمي منطقي يصل إلى نهاية مقنعة للمشاهد فيثبت في وجدانه جمال العمل الدرامي ويحصل به التأثير المطلوب.

رابعا: السرد (Narration):

قد يكون على لسان راوي أو إحدى الشخصيات تقوم به، فـ "بعض الأفلام تُروى من وجهة نظر إحدى الشخصيات"[٣٤]، وغالباً ما تكون شخصية البطل؛ لأن أدواره متشعبة ومتصلة بكل أو معظم أدوار الشخصيات الأخرى، والبلاغة في هذا النوع راجعة إلى عمق دور البطل الذي يجعله محيط بمن وبما حوله، ويكون قادراً على حمل الفكرة للمشاهد من خلال لغته بل ونطقها وكيفية أدائها.

كما أنه في الغالب يكون متخللاً في أعماق النص الدرامي ومشكلاً لبنيته الرئيسة، وفي هذه الحالة يحتاج إلى مساعدات بلاغية أخرى تقوم بإيصال الفكرة المعنوية والاستغناء عن الفكرة اللفظية، ومن هذه المساعدات الصورة والمؤثرات وغيرها.

وعلى السارد (السينارست) الاهتمام بالدور الذي تمثله الشخصية؛ لأن "توصيفه في السيناريو أمر مهم للحفاظ على الإثارة والتشويق"[٣٥]، الذي يضمن مسيرة العمل بكل تأثير حتى نهايته، لكن ذلك يحتاج إلى مهارة وإبداع، فيكون "بطريقة موجزة ومكثفة ومباشرة"[٣٦]؛ حتى لا يقع في الإملال والإطالة؛ لأنَّ العمل مقروء ومشاهد، وهذا الأمر متروك للكاتب حسبما يراه مناسباً بحكم احتكاكه بالمشاهدين وخبراته معهم ومع مساعديه في العمل الدرامي، فبعضهم يرى أنّ الإطناب البلاغي الحامل للتفسير ، تفسير الأحداث أمراً ضرورياً لإشغال المشاهد وإشراكه في صناعة الفيلم، والبعض الآخر ينظر له من زاوية أخرى ويرى تلك التفسيرات حرق للمشاهد ويضيع على المشاهد مشاعر التأثر مع خفاء التفسيرات التي تتضح فيما بعد، "والحقيقة أنّ حسم أولويات ما يجب تفسيره وما يُترك لذكاء القارئ (المتلقي) هو من المسائل الجوهرية التي تميز كاتباً عن آخر تبعاً لموهبته وبلاغته وخبراته مع المشاهدين"[٣٧]، كما أنّ المشهد ذاته هو المتحكم الرئيس في الإفصاح أو الإخفاء عن المشاهد، فـ"الوضوح والغموض"[٣٨] هو سر من أسرار البلاغة وأساس من أساسياتها .

خامسا: الزمان والمكان (Time and place):

عندما نبدأ في أي كتابة سيناريو لابد أن نحدد الزمان والمكان أولا؛ لأن هذين العنصرين هما الحلقة التي تدور فيهما كل القصة الدرامية، ويتنوع الزمان حسب

طوله وقصره فقد يكون يوما أو يكون عصرا من العصور، وكذلك المكان فقد يكون بقعة صغيرة وقد يخرج إلى نطاق أكبر من ذلك.

وتبرز بلاغة السينارست في التوظيف الفعَّال لكل مكونات العمل الدرامي لتتناسب مع هذين الركنين، فإن كانت الدراما بوليسية مثلا فعلى السينارست أن يهتم بالدقيقة والساعة، بل وبكل شبر تدور فيه الأحداث لا سيما وإن كان مسرحا للجريمة، حتى يتعين عليه الوصول إلى الحل بعدما أثار العقد الكثيرة وجعل المتلقي يذهب معه في الروحة والرجعة بكل نشاط وتيقظ ذهن.

ثم إنك قد تلحظ الأمر مختلفا في عمل آخر فترى السينارست في الدراما التاريخية ينهج نهجا مخالفا، بحيث يتخطى الزمان والمكان فيقفز معه ذهن المتلقي من عصر إلى عصر ومن دولة إلى أخرى بل وحتى من أمة إلى أمة، ولا يتشتت إذا أبدع الكاتب ببلاغته وقدرته على هذا الانتقال، بتوظيف العناصر الأخرى، وتغيير اللغة واللباس والديكور بما يتناسب مع الوقت والمكان الذي يريد، ففي الحلقة الأولى تجد العرب مثلا جاهليين يعبدون الأصنام، ويلبسون هيئة تناسبهم، ثم في الحلقة الثانية يتعلقون بالله ويتلون القرآن ولهم هيئاتهم المناسبة، ثم في الثالثة تجد الرخاء والجواري الحسان واللغة البعيدة قليلا عن الفصيحة والمنازل المختلفة، تناسبًا بديعًا يجعلك تنتقل بكل حواسك بين العصور المختلفة في تداخل بين الأحداث، بدون أي تشويش على كل منها، وقد شربت من مشاربها من حسن الإبداع وبلاغة الكاتب.

سادسا: النهاية (الحل) (The end)(solution):

يجب ألا يطغى اهتمام البداية على النهاية؛ لأنها " التي تبقى في ذهن المشاهد، والتي يخرج من خلالها بانطباعه الأخير ... وكثيراً ما أفسدت النهايات

أعمالاً عظيمة، وكثيراً أيضاً ما رفعتها إلى عنان السماء"[٣٩]، فالفيصل في العمل الدرامي يكون مع نهايته، وبعد ذلك يُصدِر المشاهد أحكامه تجاه هذا العمل.

وتختلف النهايات حسب رؤية الكاتب وحسب فئة المشاهدين، فأحياناً يلجأ الكتّاب إلى النهايات المنطقية كموت الشر وانتصار الخير إذا كان العمل موجهً للناس العاديين، الذين يشكلون أغلب فئات المجتمع، وإذا كان المشاهدون أكثر ثقافةً وخيالاً وإبداعاً فإنَّ "هناك بعض الأعمال التي تحتوي على نهايات مفتوحة أو تترك مساحات فارغة كبيرة على المشاهد أن يستكملها بخياله"[٤٠]، فتظل الأحداث متراقصة أمام المشاهد ونهايتها لم تصل به إلى توقعه المطلوب، بل جعلته يشعل فتيل خياله ليسرح به إلى خلق إبداعات تتناسب مع العمل ومحتواه، مستعملاً الحيثيات نفسها التي استعملها الكاتب في عمله؛ حتى يكتب في داخله نهاية مناسبة له ولأركان العمل، وليس معنى ذلك أنَّ النهايات قد تكون مجانبة للصواب بل على العكس جعلت المشاهد يتفاعل مع العمل؛ لأنّ الفن عادة يعد مجالا رحبًا لتعدد الرؤى، التي لا تصنع فجوة في بناء العمل بل تكون منسجمة مع كيان العمل؛ حتى لا يفقد العمل ترابطه ورونقه وأثره المطلوب في المشاهد، وبالتالي يقلل من متعته الفنية به.

ومما ينبغي الانتباه له "بعد الذروة يجب أن تنتهي قصتك"[٤١]، حتى لا تفسد جمالها ومتعتها، وقمة انصياع المشاهد لأحداثها؛ لأنّ أي زيادة بعد الذروة تعد فضول مشاهد تُدخل العمل في المنحدر الذي يصرف المشاهد عن جماله وقمة تأثيره، فينتهي الحكم عليه بعدم الجودة والمتعة.

الفصل الثاني
المشهد وثلاثية (الصورة والصوت واللغة)

يتميز السيناريو دون غيره من سائر الأجناس الفنية بتركيزه على ثلاثية (الصورة والصوت واللغة)، مما يجعله أكثر تأثيرا وإبداعا وتميزا عن سائر الكتابات الأخرى، ولعل هذه الثلاثية تبرز في المشهد (المكون الرئيس للسيناريو):

المشهد (The scene):

يعد المشهد المكوّن الأساسي لأي عمل درامي، فكل عمل يتكون من عدد من الفصول، وكل فصل يتكون من عدد من المشاهد، وكل مشهد يتكون من عدد من اللقطات، و"يتكون المشهد من وحدة المكان والزمان، فإذا حدث تغيير في المكان أو الزمان يبدأ مشهد جديد ويتغير رقم المشهد "[٤٢]، وبالطبع لا بد "أن يكون زمن المشهد مناسباً، فلا يطول بشكلٍ يثير الملل، أو يقصر بشكلٍ يجعل الأحداث مبهمة"[٤٣]، فيكون وسط بين حديّ البلاغة: " الإيجاز والإطناب "[٤٤]، فلا يقع في العي ويضيع المضمون على المشاهد، ولا يقع في الخلل فلا يصل المراد للمشاهد، وبالتالي يفقد العمل تأثيره وجاذبيته، ويخسر كاتب السيناريو.

كل مشهد له أربع احتمالات: ليل داخلي، ليل خارجي، نهار داخلي، نهار خارجي[٤٥]. وهنا تأتي البلاغة وحنكة السينارست في العمل على تناسب المشاهد مع محتواها ووقتها وتطبيق القاعدة البلاغية (مطابقة الكلام لمقتضى الحال)، فإذا كان المشهد ليلاً فلا ينبغي تناول الإفطار فيه أو أن يظهر فيه نور أشعة الشمس، وإن كان صباحاً فلا ينبغي أن تكون الأحداث ليلية مثل الخلود إلى النوم، وإن كان صيفاً فلا ينبغي لبس الشتاء وهكذا.

سمات المشهد البلاغي الجيد:

١/ التوازن (Balance):

لا بد أن يخلق الكاتب جو من التناغم والتوازن داخل المشهد فـ "مساحات الاهتمام يجب أن تكون موزعة بمقادير مضبوطة، وأن المواقف الأهم والأكثر تأثيراً يجب أن تشغل المساحات الأكبر "[٤٦]، وهذا يجعل المشهد موزوناً داخل ذهن المشاهد فيعطي كل أمر الاهتمام المناسب له، فهو بدوره يطّوع المشاهد لفكرته ويجعله يهتم بالأمر الذي يريده أن يهتم به حسب المساحة التي وهبه إياها في ذلك المشهد، وهذا يعد من بلاغة "التكرار"[٤٧] لدى البلاغيين، فإذا ألحيت على فكرة معينة بمنحها مساحة أكبر تكررت في ذهن المشاهد وعلقت به، فمثلاً تكرار مشاهد البطل ودوران أغلب وقت المشهد عليه يجعل المشاهد يفهم أنه محور العمل الدرامي ويركز ذهنه عليه من بداية المشهد الأول.

٢/ التنويع (Diversification):

على السينارست أن يبتعد عن الرتابة والملل عن المشاهد فلا بد أن تكون مشاهده منوعة بين الخفيف والثقيل والسريع والبطيء، ويلتزم كذلك "ضرورة التنويع بين المشاهد الداخلية والخارجية، ومشاهد الليل والنهار، والحوارات الطويلة والقصيرة لخلق إيقاع معين وحركية في المشاهدة "[٤٨]، فهذا التمازج بين العناصر المتضادة أو ما يسميه البلاغيين "المطابقة والتضاد"[٤٩] يمنح المشهد الحيوية والحركة وإنعاش المشاهد الذي يتنقل بذهنه كلما انتقل المشهد به من مكان إلى عكسه أو من زمان إلى ضده أو من طريقة عرض إلى ما يقابلها بكل انتعاش ورغبة في المتابعة دونما ملل، مع شعور بجريان الأحداث من ليل إلى نهار أو من صيف إلى شتاء، وكأنه يقرأ رواية سريعة الأحداث تمر أمامه بكل تفاصيلها.

٣/ بلاغة الصورة (Rhetoris of the image):

في المشاهد الخارجية "تمنح الصورة السينمائية في الغالب عمق مجالها وإبداع أكبر في مجال الصورة بكل ما تشمله من اتساع ومستويات "[٥٠]"، فالصورة الحقيقية في المشهد الخارجي تنافس الصورة البلاغية المجازية في النص المكتوب بما تمنحه للمتلقي من أبعاد كثيرة لن يصل إليها المشاهد إلا عن طريق تلك الصورة، فصورة البحر في المشاهد الخارجية إذا كان المشهد يتحدث عن الغدر تعمق معنى الخوف من المأمون، وصورة الشمس تحمل دلالة الحياة الجديدة لدى المخذول وهكذا كل صورة.

أما في المشاهد الداخلية فإنَّ "الديكور المصنوع بها والتحكم في الإكسسوارات ومحيط الصورة (أيضاً له) إمكانات مميزة "[٥١]"، فصورة الديكور الدال على الحياة القديمة يحمل معاني الضنك والعيش الصعب التي يريد إيصالها السينارست عن طريق المشهد،كما أنَّ الملابس الأنيقة والهندام الرفيع يدل على الحياة الكريمة والرفاهية التي تصل من خلالها المعلومة إلى المشاهد، فتلعب الصورة ببلاغتها دوراً في إيصال المعلومة بكل سلاسة إلى المشاهد.

٤/ الترابط والتماسك(Cohesion and coherence):

هو أهم العوامل البلاغية في العمل الفني، ففي السيناريو يجب أن تكون جميع المشاهد متصلة ببعضها البعض، ولا بد أن يكون هذا الاتصال مدروساً وتابعاً للمنطق، فمرة "يتصل كل مشهد بالآخر بطريقة السبب والنتيجة "[٥٢]"، فيكون المشهد الأول سبباً للمشهد الثاني، وهذا فيه بلاغة لتوصيل الفكرة للمشاهد كما في بلاغة الفنون البلاغية المعتمدة على الأسباب والنتائج مثل "المجاز العقلي والمجاز المرسل"[٥٣] بحيث يمنحنا السبب ويجعلنا نستنتج النتيجة أو العكس، مما يجعل المشهد أكثر تأثيراً، لا سيما أنه جمع بين الاثنين، فجعل المشاهد يربط بينهما، ومرة

"يجب أن يتطور من المشهد الذي سبقه ويؤدي إلى المشهد الـذي يليـه "[٥٤]؛ فيحكم الربط بين أركان العمل الدرامي ويبدو كأنه قطعة فنية متماسكة الأجزاء.

وتبلغ قوة التماسك بإنشاء السينارست لمشاهد متتابعة تعبر عـن حـدث محدد وفكرة محددة وموضوع محدد، تحافظ على المضمون الواحد، ومن جهة أخرى يجب أن يهتم بقوة الربط بين المشاهد وتماسكها وفي ذات الوقت محافظـا علـى الإيقاع؛ فيكون العمل الدرامي مزيجاً متماسكاً من المضـامين والإيقاعـات ذات ترانيم متجانسة، وهذا يذكرنا بـ"المحسنات البلاغية المعنوية واللفظية" [٥٥]، التي تضفي الجمال على القطعة الفنية وتجعلها مثل السبيكة الواحدة فتصل الفكـرة إلى المتلقي بكل ما تحمله من معاني وأنغام، فإذا كان المشهد الأول يحمل نصف المعـنى فنجد المشهد الثاني يحمل النصف الآخر، وإذا كان المشهد الأول ذا إيقاع معين نجد المشهد الثاني يحمل نفس الإيقاع، فتكون الوحدة الفنية التي تلـم شـتات ذهـن المُشاهد.

من أدوات الربط بين المشاهد:

١ـ المشاهد الثانوية (Secondary scenes):

وهي مشاهد أقل أهمية من المشاهد الرئيسية، و" تكمن قيمتها الحقيقية في المساعدة على استيعاب وتطوير تدفق الحركة لمدة طويلة في المشهد "[٥٦]، فهـذا النوع من المشاهد يسمح بانسيابية الأفكار وجريان القصة الدرامية مـع دوره في الربط بين المشاهد الرئيسية في العمل الدرامي، فقد يكون تهيئة لمشهد رئيسي آخر أو خاتمة لمشهد رئيسي سابق.

٢/ الزرع (Planting):

وهو مصطلح درامي يعني "شيء غير ذي دلالة مثل شخص أو معلومة يأتي في وقت مبكر من القصة لاستخدامه فيما بعد "[٥٧]، كأن يركز السينارست علـى

شخصيته في بداية العمل، ويعرض لشيء من حياتها، والمُشاهد لا يرى أنَّ لها أهمية في جريان الأحداث، وبعد ذلك يتبين أنه القاتل أو الملك المختبئ بين عامة الناس، فهذه الشخصية إذا استخدمت فيما بعد مرة أخرى عندما تتشابك خيوط العمل الدرامي فإنَّ المُشاهد سوف يرجع بذاكرته لذلك المشهد الأول الذي ظهرت فيه ظهورها الأول، ويبدأ يربط بين الأحداث، وإن كان مشاهداً ذكياً فإنه سيستنتج سيناريو خاص به يكمل به القصة، وسيبدو العمل الدرامي في قمة الذروة الانفعالية ثم يتحمس المشاهد لإكماله، وقريباً من ذلك إذا عُرض حدث من الماضي لم يكن ذا أهمية في بادئ الأمر ثم تبين للمشاهد دوره الجوهري في ربط المَشاهد، فهذا النوع من المشاهد يسهم بالرجوع بذاكرة المُشاهد لتلك الحقبة ثم الموازنة بينها وبين المشاهد الحالية، وينجم عن ذلك الارتباط القوي بين المشاهد وبين كل حركة من حركات القصة الدرامية، مثل بعض الشخصيات التي تبدأ بتذكر حدث قديم مرت به ثم العودة بالمشاهد للحدث التالي في مشهد آخر، فتجعل المشاهد يربط ويعقد الصلات ويصل إلى الجزء المفقود الشارد من ذهنه، وتكتمل لديه الصورة عبر المشاهد المترابطة، وليس هذا الترابط إلا سمةً من سمات البلاغة العربية في كل فن من فنونها.

٣/ صوت الراوي (Narrator,s voice):

إنَّ صوت الراوي الذي قد يكون صوت أحد الشخصيات من الوسائل الجيدة لربط الأحداث مع ما فيه من "اختزال المواقف والزمن "[٥٨]، بالإضافة إلى إضفاء جو آخر لعرض المشَاهد؛ حتى لا يمل المُشاهد من المشاهدة، فهو تنويع بين الصورة والصوت، وهي تقانة بلاغية مناسبة لكتَّاب السيناريو.

٤/ التوقع (Expectation):

ويعد من أهم أدوات الربط داخل العمل الدرامي، لأنه يعمل على جانبين: تشويق المشاهد وإمتاعه، "وهو من أكثر العوامل التي تجعله متفاعلاً مع الفيلم ومتيقظاً لكل تفاصيله"[٥٩]، بما يخلقه من تركيز للانتباه مع متابعة إلى النهاية؛ حتى يرى نتيجة توقعه هل هي مطابقة أو غير مطابقة، وفي كلا الحالين يتخلل الإمتاع.

النص الفرعي (Subtext):

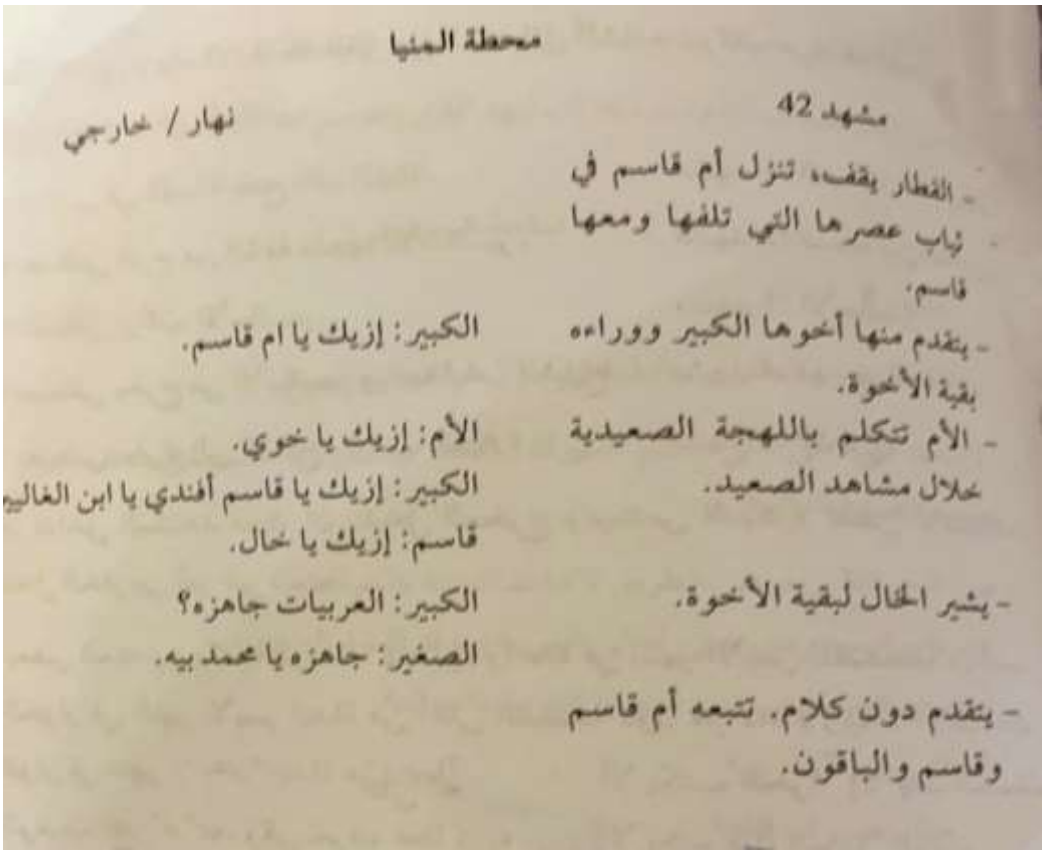
لا بد أن يكون التعبير في المشهد أحياناً ضمنياً غير مباشر، حتى يستطيع الممثل أن يعبِّر من خلاله عما يستطيعه بما يخدم فكرة المشهد، فـ "هناك دائماً الكثير مما يحدث في المشهد أكثر مما تراه العين، النص الفرعي والشعور العاطفي تحت الكلمات، إنها الحقيقة وراء ما يقال ويسمع "[٦٠]، وهذا يشير إلى المساحة التي تُمنح للممثل من السينارست وتجعله سهل الحركة بين عناصر المشهد، فيضيف ما يراه مناسباً إما بكلمة أو حركة أو حتى إيماءة، وهو قريب إلى حدٍ ما من بلاغة الحذف التي تسمح للمتلقي بالتجوال داخل المشهد بكل سلاسة وحسن تصرف، فيضيف ما يراه مناسباً خادماً للتأثير، ولعل كتابة السيناريو تزداد عمقاً بهذا النوع من الخفاء فـ "إذا كان بإمكانك استخدام نص فرعي في كل مشهد ، فستحقق أفضل نوع من الكتابة الدرامية التي يمكنك كتابتها "[٦١]، فهذا الفضاء الواسع يعطي المشهد رونقاً خاصاً به ويمنحه مشاركة من الممثل الذي تمتزج أفكاره مع أفكار السينارست؛ لتحمل للمتلقي (المشاهد) كمًا هائلاً من الخبرات والمعارف، دونما قيود لمهارات الممثل؛ فالفيلم المتميز مليء بمفردات النص الفرعي، الذي ينطبع بطابع الخفاء، خفاءً يبعث طاقة ذلك الممثل ويجعله يستنطق الكلمات، ويساعد المشاهد على النماء حتى يصل إلى قمة التأثير.

طريقة كتابة المشهد:

لكتابة المشهد **طريقتان:**

الأولى: الشكل المتوازي (Parallelogram):

وفي هذا الشكل يكون "تقسيم السيناريو عمودياً إلى قسمين: يخصص الجانب الأيمن منها لكتابة تفاصيل الصورة، ويخصص الجانب الأيسر لكتابة مكونات عنصر الصوت من حوار ومؤثرات صوتية وإشارات عامة لألوان الموسيقا المطلوبة "[٦٢].



محطة المنيا

مشهد 42 — نهار / خارجي

- القطار يقف، تنزل أم قاسم في ثياب عصرها التي تلفها ومعها قاسم.
- يتقدم منها أخوها الكبير ووراءه بقية الأخوة.
- الأم تتكلم باللهجة الصعيدية خلال مشاهد الصعيد.
- يشير الخال لبقية الأخوة.
- يتقدم دون كلام. تتبعه أم قاسم وقاسم والباقون.

الكبير: إزيك يا ام قاسم.

الأم: إزيك يا خوي.

الكبير: إزيك يا قاسم أفندي يا ابن الغالية

قاسم: إزيك يا خال.

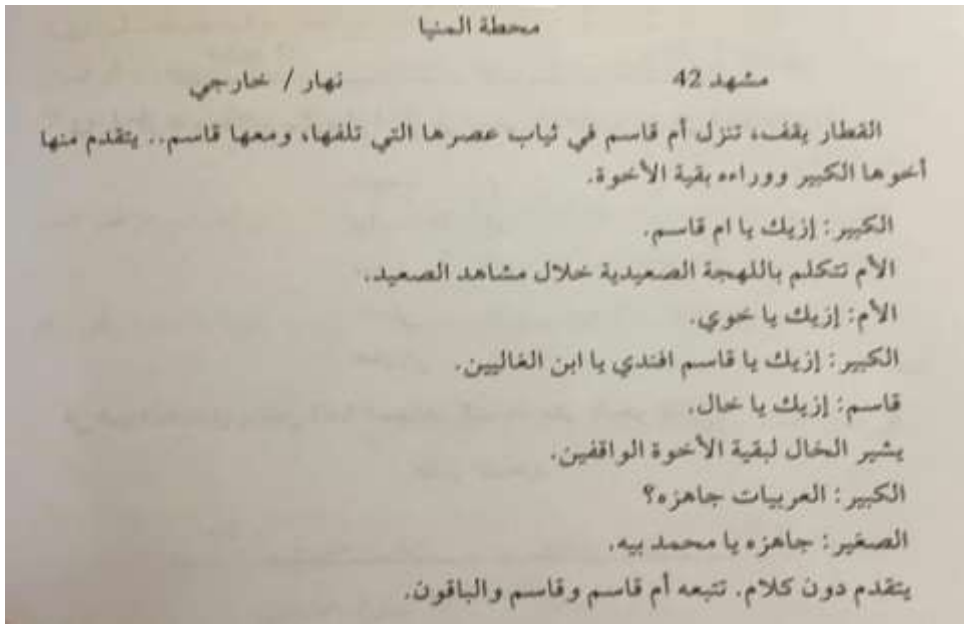
الكبير: العربيات جاهزه؟

الصغير: جاهزه يا محمد بيه.

وبلاغة هذه الطريقة أنها تنقل العمل تماماً للممثل الذي يعتبر هو المتلقي هنا، فمقابلة الجملة الوصفية بالحوار بلاغتها أنَّ الحوار هذا المقابل لها يقال في هذا الموطن، والجمل التي ليس أمامها حوار بل مجرد بياض تشير ألا حوار هنا، فيستطيع الممثل قراءة المشهد وتمثيله كما يريد السينارست بكل سهولة ووضوح، فـ "بعض المبتدئين يكتب الوصف كله مرة واحدة في النهر الأيمن للصفحة، ويكتب الحوار في النهر الأيسر ابتداءً من أعلى الصفحة دون مراعاة لارتباط الإشارات الوصفية بالجمل الحوارية وهذا خطأ "[63]، فادح يفوت عليه الكثير وينعكس على المتلقي وجودة التمثيل.

ثانياً : الشكل المتقاطع(Cross shape):

وفي هذه الطريقة لكتابة المشهد "يُعتمد الشكل الأفقي، حيث يُكتب ما يتعلق بوصف الصورة في فقرة يعقبها أو يأتي أسفلها الحوار الذي يرتبط بها، أي أن كتابة عنصري الصورة والصوت يتم في تقاطع متسلسل دون تقسيم الصفحة "[٦٤].



محطة المنيا

مشهد 42 نهار / خارجي

القطار يقف، تنزل أم قاسم في ثياب عصرها التي تلفها، ومعها قاسم.. يتقدم منها أخوها الكبير ووراءه بقية الأخوة.

الكبير: إزيك يا ام قاسم.

الأم تتكلم باللهجة الصعيدية خلال مشاهد الصعيد.

الأم: إزيك يا خوي.

الكبير: إزيك يا قاسم افندي يا ابن الغاليين.

قاسم: إزيك يا خال.

يشير الخال لبقية الأخوة الواقفين.

الكبير: العربيات جاهزه؟

الصغير: جاهزه يا محمد بيه.

يتقدم دون كلام. تتبعه أم قاسم وقاسم والباقون.

وبلاغة هذه الطريقة كامنة في الكتابة "بإحساس الامتزاج الكامل بين الصورة والصوت"[٦٥]، فيشعر المتلقي بأن الصوت والصورة يحدثان معاً دونما أدنى فواصل، وتكمن البلاغة والدقة في إيصال الفكرة للمتلقي في الوقت ذاته، مع وجود بعض الدلالات البلاغية من حيث لون الحروف وثقل اللون الذي تكتب به ونوع الخط في افتتاح ونهاية السيناريو وفي اختلاف المكان يمينا ويسارا ، فالحرف الكبير فيه دلالة على التركيز؛ لأنك في حالة ابتداء وشروق البداية لأنك لا تعرف شيئاً عن المكتوب، أما بعد أن اكتسبت الخبرات والمعارف فالسواد دليل على النهاية، وهذه مفارقة جميلة عند كتابة السيناريو تجعل المتلقي يعقد المقارنات بين البداية والنهاية بـ"المطابقة"[٦٦]، التي تخلق "حسن التقسيم" [٦٧]، وإرجاع الأمور إلى ما يناسبها من درجة الاهتمام والتركيز.

ولو تمعنا قليلاً في هذا المشهد المصور لوجدنا نكاتاً بلاغية كثيرة تستوقف المتلقي، ومنها (القطار يقف) بكل هدوء ولا حوادث، (في ثياب عصرها) إشارة للباس معين وبيئة معينة، (تلفها) بيان طريقة اللباس بدقة وفيه نوع من العشوائية، (يتقدم منها أخوها) إيحاء لتقاليد تلك البيئة المصرية وما فيها من احترام للكبير، (اللهجة الصعيدية) دقة في وصف الكلمات (يشير الخال .....) دلالة على قوة ملاحظة أهل الصعيد، (يتقدم دون .....) بيان تقاليد الصعيد وأن المرأة تتبع الرجل وبر الولد بأمه وهكذا، (إزيك) إيضاح للبيئة بكل تفاصيلها، (أفندي) تأثر الصعايدة بالمستعمر، (الكبير ..... الصغير .....) أيضاً احترام الصغير للكبير في أدق المواقف.

اللقطة (The shot):

تعد اللقطة الجزء أو الأجزاء المكونة للمشهد وهي "شريط صُور بدورة واحدة متصلة للكاميرا، وفي كل مرة نوقف الكاميرا نكون قد انتهينا من لقطة سينمائية" [٦٨]، ولو أردنا تحديد علاقتها بالمشهد بشكل أكبر فإنها تعد جزء من المشهد، وعدد من اللقطات يمثل المشهد كاملا، فالعناية ببلاغة اللقطة ودقتها وزاويتها يجعل المشهد مؤثراً ومؤديا لدوره في إيصال فكرة السينارست.

وصحيح أن تحديد اللقطات واتجاه الكاميرا وزواياها من صميم عمل المخرج، لكن كاتب السيناريو يكتب الخطوط العريضة لهذه اللقطات حتى وإن لم يلج في تفصيلاتها، فهو يحدد المعالم العامة التي ينبغي أن يسير عليها المخرج، ثم تنبثق رؤية الإخراج منها، فهو يكتب اللقطات التي تنبني عليها وجهة نظره تجاه فكرة معينة، ومن خلالها يبدأ المخرج عمله وفق الإطار الذي عمله كاتب السيناريو ، فالمتلقي هنا هو (المخرج)، ومن خلال كتابة السينارست ببلاغة في وصف طريقة اللقطة تصل الفكرة إلى المخرج، ويكمل العمل الدرامي بكل براعة وبلاغة حتى يصل للمشاهد في أجود صورة وأتقن إنتاج، ثم "بتوظيف بليغ للمونتاج أتاح لهذه اللقطات أن تلعب دورها في السياق الدرامي"[٦٩]، فنجده تارة يشير إلى ضرورة التركيز على بعض اللقطات بتكرارها، وهذا "التكرار"[٧٠] ليس بغريب على بقدرته على تأصيل المكرر في ذهن المتلقي، ولفت الانتباه إليه، فمع كل تكرار يعاود المتلقي النظر فيه مرة تلو الأخرى، فيغرس الفكرة المرادة منه في ذهنه فلا تشرد أبداً، وأحياناً تجد السينارست معززاً "بلقطات تأكيدية، تحضر فيها أشياء أو رموز أو عبارات أو حركات تكون ذات علاقة وطيدة بتطورات الأحداث "[٧١]، وهذا "التأكيد"[٧٢] أيضاً ليس بدعاً على البلاغة بل هو البلاغة ذاتها؛ لما له من الأثر

في تثبيت المعلومة أو المشهد في ذهن المتلقي؛ حتى يكون حاضراً إذا أراد الرجوع إليه عبر الأحداث وطريقاً لربطها وسيرورتها.

كما يجب أن تكون اللقطة متوازنة على ذهن المتلقي فلا هي "بالقصيرة مخافة أن لا تبلغ ما يكفي، ولا بالطويلة ويحصل الملل والتكرار"(٧٣) الذي لا طائل وراءه، فالبلاغة تكمن في الفائدة حسب الاحتياج، فلا إقلال يجلب الخلل في المشهد فيكون غير مفهوما بالنسبة للمتلقي ولا زائدا يصيب المتلقي بالملل وتضيع معه الفكرة الأساسية، ويصبح تائها بين تلك الزيادات التي لا جدوى منها.

القطع (Cut):

هو المساحة بين مشهدين، وتفصل بين المشاهد، ويكون ذلك القطع عندما يريد الكاتب الانتقال من مشهد إلى مشهد، وأسلوب القطع لا يكون إلا في العمل الدرامي، والبلاغة هنا تكمن في اختيار نوع القطع المناسب بعد المشهد المناسب، حسبما تطلبه طبيعة المشهد وفحواه، وحال الشخصيات والأحداث الدائرة فيه، وهذا نوع من أنواع مطابقة الكلام لمقتضى الحال، الذي يجعل من المشهد قطعة فنية متماسكة تصل دفعة واحدة إلى ذهن المتلقي، ولو تأملنا هذه الأنواع على حده لوصلنا إلى البلاغة في اختيار النوع.

إذا لم يكن هناك علاقة بين المشهد الأول والثاني فإنه يختتم بكلمة قطع (Cut)(٧٤)، فكلمة قطع فيها دلالة على عدم وجود أي تواصل بين المشهدين سوى التواصل العام، فالقطع هنا هو الأنسب تماماً مثل بلاغة "كمال الانقطاع"(٧٥) في باب الوصل والفصل في البلاغة العربية، مما يوحي للمتلقي ألا تواصل بين المشهدين، فوجب القطع حتى ينصرف ذهن المتلقي للمشهد الثاني، وهو متخلص تماماً من أي بقايا للمشهد الأول، فهو سيبدأ بموضوع جديد مثلاً.

"أما إذا كنت تود ربط المشهد بالمشهد التالي له فالأمر سيختلف، وبدلاً من كلمة قطع سنستخدم كلمة (مزج) Dissolve "[٧٦]، وهنا تظهر بلاغة الانتقال بين المشهدين من خلال المزج بينهما بطريقة جميلة تجعل المشهدين كأن لم ينقطعا عن بعضهما تماماً مثل بلاغة "كمال الاتصال أو شبه كمال الاتصال"[٧٧]، وتظهر بلاغة الكاتب في براعة الانتقال فيما بين هذا النوع من المشاهد المرتبطة مثل أن يضع الممثل يده على الكاميرا ثم يزيحها، وبعد الإزاحة يتغير المشهد إلى المشهد الآخر المرتبط به.

ومن جمال أسلوب القطع وبلاغته فهو "يتيح لكاتب السيناريو التركيز على بعض المعاني أو إضافة بعض الدلالات أو المقارنة بين شخصية أو حالة وأخرى من خلال التتابع العام للعمل"[٧٨]، فالقطع يعتبر أيضاً أداة ربط بين المشاهد وإن كانت تبدو عكس ذلك.

اللغة (The language):

لغة الدراما تختلف عن لغة الكتابات الأدبية وتتشابه معها في بعض العناصر المكونة لها، و"لا شك في أنَّ السينما لغة بصرية بالدرجة الأولى، يصاحبها التوظيف الخلاق لشريط الصوت الذي يساهم بشكل فعّال في حدقة الدراما"[٧٩]، وليس ذلك فحسب بل يحصل فيها أيضاً المزج مع الموسيقى الدرامية التي "تستخدم كخلفية للأحداث أو للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية، أو لتهيئة المشاهد لبعض المواقف الدرامية، أو للتركيز على معنى أو تفصيلة محددة"[٨٠]؛ فتسهم في إدراك المشاهد للمحتوى المطلوب بكل براعة وبلاغة لا سيما إذا امتزجت الأصوات (الحوار، والمؤثرات) فتجعل المشاهد يدرك تماماً الفكرة المطلوبة بكل أبعادها وزواياها.

والبلاغة في ذلك وراء تحريك حواس المتلقي كلها لاستشعار المشاهد التي أمامها مع تغيير لغتها حسب الموقف، فالكاتب (السينارست) المتميز هو المبدع في "التحكم في إنفعال الممثل إلى حد كبير وفي تقديمه بصورة جديدة معتمداً على تعبيرات الوجه والعينين في أبرز انفعالاته"[٨١]، جاعلاً منها لغةً مفهومة تنقل إحساسه للمشاهد، و"حسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان"[٨٢]، وإن من البلاغة والبراعة "مشاهدة الوجه وجعلها دليلاً على ما في النفوس"[٨٣] في بيان البلاغة والإفهام وإيصال المراد إلى المتلقي، والأبلغ من ذلك قول الجاحظ: "ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص"[٨٤]، إشارة منه إلى أن ذلك النوع من التعبير غير اللغوي يعد قمة الخصوصية في إيصال المراد.

وتكمن قوة السيناريو الحقيقية على قدرته على نقل المرئيات والمشاهدات؛ حتى تصل المشاعر للمتلقي دون الاعتماد الكلي على لغة الحوار، فـ "من المهم أن يترك الكاتب بعض المعلومات دون ذكر في الحوار ليترك استكمالها أو استنتاجها لذكاء المتفرج وخياله، أو لمواقف لاحقة تكشفيه أو لمساحات للتعبير بالصورة، تتيح للمشاهد استنتاج المعنى دون قول مباشر"[٨٥]، فهو يُشرك المتلقي في كل جزء من كتابة السيناريو حتى يتعايش معه ويتداخل في كل تفاصيله بكل حواسه المُلهِمة.

كما أنَّ الحوار في خِضم الصورة لا يفقد بلاغته وفاعليته في السير بعجلة الطرح الدرامي، بل له مكانته في إعطاء المعلومات التي تدفع بالعمل الدرامي للأمام وتكشف شخصياته، ويقوم بالدور الأساسي إذا عجزت الصورة والمؤثرات الأخرى عن فعلٍ معين، ففي بعض المواطن يكون هو الأساس "عندما لا تستطيع إظهار ما تريد من خلال الفعل"[٨٦]، شريطة أن يكون قريباً من "البيئات والشخصيات والثقافات والحالات النفسية والاجتماعية التي يعبر عنها"[٨٧]، فلا

يعد الفيلم ناجحاً إذا كان يصور الحياة المصرية، وهو بلهجة خليجية مثلاً، أو يمثل عصر الجاهلية ويكون حواره وعباراته كلها إسلامية قرآنية.

وفي أحيانٍ كثيرة "يكون الصمت أكثر تأثيراً وتعبيراً عاطفياً من حوار مطول"[٨٨]، فتكون البلاغة بالسكوت المصحوب ببعض التعبيرات التي تدل المتلقي وتقوده لفهم المراد دون الحديث بكلمة واحدة، وهذا من بلاغة "الحذف"[٨٩]، التي يشعر فيها المتلقي بالإفهام حيث لا كلام ، وبالبلاغة دون النطق بها، وبالصراخ دون سماعه، مثل حالة خيبة أم الشاب الذي أدمن الخمر وكان يومه نوماً وليله شراب وسكر وعندما يعود لمترله في ساعات متأخرة من الليل تقابله تلك الأم بنظرات الخيبة والخذلان دون الكلام.

وهناك بعض "التفاصيل الدقيقة في الحركة أو التعبير يصعب وصولها للمتفرج، والأفعال الدقيقة للشخصيات يعبر عنها بواسطة اللغة لا بالصورة"[٩٠]، وتكون لغة بليغة ذات سمات خاصة، ومن هذه السمات التي تميزها:

أ/ التعبير بالمضارع (Expression in the present tense):

فلا بد أن "يُكتب السيناريو بصيغة الفعل المضارع حصراً"[٩١]، والبلاغة في ذلك لأنَّ قارئ السيناريو لابد أن يستشعر ويرى بالضبط ما تراه الكاميرا، فتكون الصورة المشاهدة هي الحقيقة ذاتها، واختيار صيغة المضارع ذاتها لما تحمله من دلالة الحركة وعدم الثبات داخل المشهد فأجواء الصخب والحركة تجعل المتلقي يشعر بشعور الكاتب تماماً كما يراه المشاهد.

٢/ الأسلوب الخبري (News style):

يعمد إليه كاتب السيناريو لأنه يتضمن في طياته بعض المعلومات التي تضيف الجديد لمعرفة المشاهد وتصعد بالأحداث وتطورها نحو المرحلة الأخرى، وكل ذلك

حسب البلاغة في استعمال الأسلوب الخبري؛ "لأنَّ الخبر وجميع الكلام معان ينشئها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناجي بها قلبه، ويراجع فيها عقله، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض، وأعظمها شأنا الخبر، فهو الذي يتصور بالصور الكثيرة"[٩٢]، والذي يختلف حسب المواقف وحسب الشخصيات وحسب الأحداث وتشابكها.

٣/ الخروج غير المألوف(Out of the ordinary):

لعل ذلك من السمات البلاغية التي تُكسِب لغة السيناريو تأثيراً قوياً في المشاهد، لأنَّ الخروج دائماً "يُكسب العمل طزاجة وطرافة وجاذبية للمشاهد"[٩٣]، والسيناريو الجيد له وسائل كثيرة من خلالها "يتفنن في الخروج على القواعد ليؤسس قواعد جديدة"[٩٤]، والبلاغة في أصلها خروج على القواعد الأساسية للكلام، فبلاغة الاستفهام في خروجه إلى التعجب أو الاستنكار وبلاغة النداء في خروجه إلى الاستغاثة ونحوه وغير ذلك من فنون البلاغة التي تحسن بخروجها عن المألوف.

٤/ تمثيل الشخصية (Character representation):

فتكون اللغة معبرة عن الشخصية، فيبتعد الكاتب عن شخصيته بكل موضوعية ويقترب بلغته من شخصياته سواء الفصيحة أو العامية، بعيدة عن الصعوبة، قريبة من فهم القارئ والمتلقي؛ لأنَّ متلقي السينما أغلبهم بعيدون عن الثقافة، فيكون أسلوبه "معبراً ومتماسكاً متصلاً، وأن يتسلم الكلام الذي سبقه دون قفزات، وأن تتصف العبارات بالبلاغة والبساطة في حدود قدرات الشخصيات وثقافتها، وأن يبحث عن مذاق اللغة المنطوقة"[٩٥]، البعيدة عن اللغة الأدبية ذات التشبيهات والاستعارات، التي تتعارض مع جماليات لغة السيناريو

بإثقاله بما يشغل ذهن المتلقي، الذي يركز على الصورة واللغة البسيطة البعيدة عن التعقيد.

كما على كاتب السيناريو عند أداء شخصيته للجملة أن "يحدد الأسلوب الذي ستنطقها به الشخصية"[٩٦]، فيكون النطق ممثلاً للمعنى ، فجملة (مات خالد) يختلف نطقها حسب الوصف: فرحه بموت خالد، غضب لموت خالد، حزن لموت خالد، وهذا قمة البلاغة في التعبير عن المعنى "فيكون لك في كل واحد من هذه الأحوال غرض خاص وفائدة لا تكون في الباقي"[٩٧]، ويوضح ذلك الغرض في السيناريو جملة الوصف التي تشير إلى حال الشخصية وهي تتلفظ بمثل هذه العبارات.

٥/ المواءمة بين عدد صفحات الكتابة وزمن تنفيذ العمل الدرامي (Matching the number of writing pages with the time required to execute the dramatic work):

وهذه سمة بلاغية تجعل كاتب السيناريو يبدع في نطاق ضيق محدد يبرع فيه ببلاغته ومناسبته للمقام المحدد، فيتطلب منه جهداً آخر على جهد الكتابة والإبداع، فعند مراجعة العمل يحتاج السينارست إلى عدد متصاعد من القراءات ليخرج العمل بالشكل والبلاغة المطلوبين، وبتلك القراءات تتجمع لدى الكاتب ملحوظات مهمة ومعلومات جديدة تدفعه إلى إجراء تطوير للسيناريو وتعديل عليه لملء الفراغات وسد الثغرات وحذف مالا يلزم واختزال ما لا يجب أن يشغل جانبا أكبر مما يستحق؛ حتى ينسجم الإيقاع وتتناسب مساحات التفاصيل الدقيقة مع مدى أهميتها الدرامية وقيمتها في دفع عجلة الأحداث وتطويرها وتصاعدها ثم تحقيق الأثر المرجو منها، وهذا لن يتأتى له إلا إذا كان مُلماً بجل علوم البلاغة وفنونها من "بلاغة الحذف ولزوم ما لا يلزم"[٩٨] و"إيجاز وتناسب وتنسيق وحُسن

تجاور"[٩٩]، وهذه هي "الحاجة إلى الثقافة والحذق"[١٠٠]، التي أشار إليها أكابر البلاغة ومعلميها حتى يستقيم العمل ويحسن الأداء ويبلغ قمة التأثير.

الخاتمة

الحمد لله الذي أذن لنا بتمام هذا البحث، نحمده فإنه المحمود وحده سبحانه ربنا وإليه المصير، لقد تناولت كتابة السيناريو بالدراسة البلاغية من خلال (التمهيد وفصلين: الأول: مكونات السيناريو والثاني: المشهد وثلاثية (الصورة والصوت واللغة) وقد توصلت إلى النتائج التالية:

١- ضرورة تقيد كاتب السيناريو بالقواعد البلاغية عند كتابة السيناريو؛ حتى يتمكن من تحقيق الإثارة المطلوبة في عمله الفني.

٢- المتلقي للسيناريو ليس من طبقة واحدة فهو متعدد الأطياف (مشاهد، ممثل، مخرج، وغيرهم) ويجب مراعاة ذلك، ولن تكون إلا بالحس البلاغي.

٣- الصورة المميزة للعمل الدرامي لابد أن تكون بليغة حتى يحصل التأثير المطلوب، وبلاغتها كامنة في توظيف المحتوى لخدمة الغرض منها.

٤- لن تؤدي الشخصية دورها ببلاغة إلا إذا كانت لغتها بليغة تمثلها.

٥- بلاغة المشهد منظومة متكاملة تشمل المواءمة بين الزمان والمكان واللغة والصورة.

٦- الترابط والتماسك بين مكونات السيناريو ضرورة لبلاغته وقوة تأثيره.

التوصيات:

حتى يتمكن كتاب السيناريو من الظهور ومزاحمة المتفوقين في مجالهم لابد من:

١- فتح المجال للبلاغيين لكتابة السيناريو.

٢- تدريب كتاب السيناريو على أساسيات البلاغة للإبداع بشكل أكبر.

٣- مراجعة كتابة السيناريوهات من قبل بلاغيين مجيدين لكتابة السيناريو.

هذا ونحمد الله ونستعينه ونصلي على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

المراجع والمصادر

١- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت:د.أحمد الحوفي، د.بدوي طبانة، ط٢، الرياض، دار الرفاعي، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

٢- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، ت: محمد علي النجار، (د-ط)، بيروت، دار الكتاب العربي، (د-ت).

٣- أبو العباس عبدالله بن المعتز، البديع، ت: محمد عبدالمنعم خفاجي، ط٢، ببيروت، دار الجيل، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م.

٤- أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، (د-ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، (د-ت).

٥- الأهدل، وجدي، أخرج يدك من جيبك واكتب سيناريو (مبادئ كتابة السيناريو)، ط١، صنعاء، دار نشر عناوين، ٢٠٢١م.

٦- الباسوسي، محمد، حرفية كتابة السيناريو، ط١، القاهرة، دار العين للنشر، ١٤٤٢هـ/ ٢٠٢١م.

٧- البخاري، أبو عبدالله بن إسماعيل بن إبراهيم، صحيح البخاري، تقديم: أحمد محمد شاكر، (د-ط)، مصر، مكتبة عباد الرحمن، (د-ت).

٨- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ت: عبدالسلام هارون، (د-ط)، بيروت، دار الجبل، (د-ت).

٩- الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، ت: محمود محمد شاكر، ط٣، القاهرة وجدة، مطبعة المدني، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م،

١٠- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

١١- راتشيل بلّون، دليل كتابة السيناريو، ترجمة: د.طاهر علوان، (د-ط)، القاهرة، ترجمات إبداع، ٢٠٢٢م.

١٢- الرماني والخطابي والجرجاني، بيان إعجاز القرآن: ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، (د-ن)، (د-ط)، (د-ت).

١٣- السكاكي، محمد بن علي، مفتاح العلوم، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

١٤- د.عبدالعزيز عتيق، علم البديع، (د-ط)، بيروت، دار النهضة العربية، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

١٥- العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ت: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، ط١، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.

١٦- العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، ت: عبدالعزيز المانع، (د-ط)، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥م.

١٧- القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م.

١٨- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده: ت: النبوي عبدالواحد شعبان، ط١، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م .

١٩- محمد السيد عيد،كتابة السيناريو بين النظرية والتطبيق، ط٣، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٩ م.

٢٠- د. وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، (د-ط)، القاهرة، مؤسسة مجاز الثقافية للترجمة والنشر والتوزيع، ٢٠٢١م.

٢١- وليد قصاب، قضايا بلاغية ونقدية، (د-ط)، بيروت، دار الفكر المعاصر، ٢٠١٩م.

الهوامش والإحالات

١) د/ وليد سيف، ينظر فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، القاهرة، مؤسسة مجاز الثقافية للترجمة والنشر والتوزيع، ٢٠٢١ ص ٣٣ .

٢) محمد السيد عيد، كتابة السيناريو بين النظرية والتطبيق، ط٣، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٩، ص ١١ .

٣) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ٩ .

٤) المرجع نفسه، ص ٣٤.

٥) محمد الباسوسي، حرفية كتابة السيناريو، ط١، القاهرة، دار العين للنشر، ١٤٤٢-٢٠٢١ ، ص ١٩ .

٦) محمد السيد عيد،كتابة السيناريو بين النظرية والتطبيق، ص ١٦ .

٧) محمد الباسوسي،حرفية كتابة السيناريو، ص٣٥ .

٨) محمد الباسوسي، حرفية كتابة السيناريو، ص ٣٦ .

٩) د/ وليد سيف، ينظر فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٧ .

١٠) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٩ .

١١) راتشيل بلون، دليل كتابة السيناريو، ترجمة: د. طاهر علوان ترجمات إبداع، القاهرة، ٢٠٢٢ ، ص ٢١٨ .

١٢) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ٤٦ .

١٣) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو(النظرية والتطبيق، ص ٢١٤.

١٤) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٣٦ .

١٥) المرجع نفسه، ص ٢٣ .

١٦) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، ط٣، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م ، ص٤٤ .

١٧) راتشيل بلّون، دليل كتابة السيناريو، ص٧١ .
١٨) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ت: النبوي عبدالواحد شعبان، ط١، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، ١ / ٣٨٧ .
١٩) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ت: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل،ط١، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م ، ص ٤٠٣.
٢٠) راتشيل بلون، دليل كتابة السيناريو، ص ١٠٤.
٢١) راتشيل بلّون، دليل كتابة السيناريو، ص ٨٩ .
٢٢) د/ وليد سيف، فن كتاب السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ٨٩ .
٢٣) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص٣٥٨ .
٢٤) وجدي الأهدل، أخرج يدك من جيبك واكتب سيناريو (مبادئ كتابة السيناريو)، ط١، صنعاء، دار نشر عناوين، ٢٠٢١م، ص ٢٦ .
٢٥) راتشيل بلون، دليل كتابة السيناريو، ص ٢١٢.
٢٦) أرسطو ، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص١٢٣.
٢٧) وجدي الأهدل، أخرج يدك من جيبك واكتب سيناريو، ص ٢٩.
٢٨) راتشيل بلون، دليل كتابة السيناريو، ص ١١٣.
٢٩) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ٢٤ .
٣٠) أبو العباس عبدالله بن المعتز، البديع، ت: محمد عبدالمنعم خفاجي، ط٢، بيروت، دار الجيل، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ص١٢٤.
٣١) راتشيل بلون، دليل كتابة السيناريو، ص ١١٥.
٣٢) محمد السيد عيد، كتابة السيناريو بين النظرية والتطبيق، ص ٥٢.
٣٣) أبو الحسن حازم القرطاجني، ينظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٧.
٣٤) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ٩١ .
٣٥) راتشيل بلون، دليل كتابة السيناريو، ص ١٩٩.
٣٦) المرجع نفسه، ص ١٩٩.

٣٧) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٤٠.
٣٨) وليد قصاب، قضايا بلاغية ونقدية، بيروت، دار الفكر المعاصر، ٢٠١٩م، ص٤٥.
٣٩) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٦٣.
٤٠) المرجع نفسه، ص ٢٠ .
٤١) راتشيل بلون، دليل كتابة السيناريو، ص ٨٣ .
٤٢) وجدي الأهدل، أخرج يدك من جيبك واكتب سيناريو، ص ٣٥ .
٤٣) د/ وليد سيف ، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٣٣ .
٤٤) محمدبن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٣ه/١٩٨٣م، ص٢٧٦.
٤٥) محمد السيد عيد، انظر كتابة السيناريو بين النظرية والتطبيق، ص ١٢١.
٤٦) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٢٦.
٤٧) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص٦٩٨.
٤٨) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٢٥.
٤٩) أبو العباس عبدالله بن المعتز، البديع، ص١٢٤.
٥٠) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٢٥ .
٥١) المرجع نفسه، ص ١٢٥.
٥٢) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو(النظرية والتطبيق)، ص١٦٩.
٥٣) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٥ه/١٩٨٥م، ص ٧٥.
٥٤) راتشيل بلون، دليل كتابة السيناريو، ص ١٦٩.
٥٥) الدكتور عبدالعزيز عتيق، علم البديع ، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٥ه/١٩٨٥م، ص ٧٦.
٥٦) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٣٥.
٥٧) المرجع نفسه، ص ١٣٩.
٥٨) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٤٢.

٥٩) المرجع نفسه، ص ١٤٢.
٦٠) راتشيل بلون، دليل كتابة السيناريو، ص ٢٢٨.
٦١) المرجع نفسه، ص ٢٣٥.
٦٢) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١١٩.
٦٣) محمد السيد عيد، كتابة السيناريو النظرية والتطبيق ، ص ١٢٦.
٦٤) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٢١.
٦٥) المرجع نفسه، ص ١٢٢.
٦٦) العمدة في صناعة الشعر ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، ص٥٦٥.
٦٧) المرجع نفسه، ص٥٩٤.
٦٨) محمد السيد عيد، كتابة السيناريو النظرية والتطبيق، ص ١٢٦.
٦٩) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (بين النظرية والتطبيق)، ص ٤٧.
٧٠) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص٦٩٨.
٧١) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (بين النظرية والتطبيق)، ص ١٢٦.
٧٢) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٨٠.
٧٣) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (بين النظرية والتطبيق)، ص ١٢٦.
٧٤) محمد السيد عيد، ينظر كتابة السيناريو بين النظرية والتطبيق، ص ١٣٢.
٧٥) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٨٠.
٧٦) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (بين النظرية والتطبيق)، ص ١٣٢.
٧٧) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص٨٥.
٧٨) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ٩٣.
٧٩) المرجع نفسه، ص ٩٣.
٨٠) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو(النظرية والتطبيق)، ص ٩٣.
٨١) المرجع نفسه، ص ٢١٦.
٨٢) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ٢٥٦/١.

٨٣) أبو الفتح عثمان بن جنى، الخصائص ، ت: محمد علي النجار، بيروت، دار الكتاب العربي، ٢٠٨/١.

٨٤) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ت: عبدالسلام هارون، بيروت، دار الجيل، ٧٨/١.

٨٥) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو(النظرية والتطبيق)، ص ١٥٣.

٨٦) راتشيل بلون، دليل كتابة السيناريو، ص ٢٠٩.

٨٧) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ١٥٣.

٨٨) راتشيل بلون، دليل كتابة السيناريو، ص ٢١٠.

٨٩) ضياء الدين بن الأثير، انظر المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت: د. أحمد الحوفي،د. بدوي طبانة، ط٢، الرياض، دار الرفاعي، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، ٣٣٤/٢.

٩٠) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ٨٢.

٩١) وجدي الأهدل، أخرج يدك من جيبك واكتب السيناريو، ص ١٩.

٩٢) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت: محمود محمد شاكر، ط٣، القاهرة وجدة، مطبعة المدني، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م، ص٥٢٨.

٩٣) د / وليد سيف، فن كتابة السيناريو (النظرية والتطبيق)، ص ٩٦.

٩٤) المرجع نفسه، ص ٣٢.

٩٥) د/ وليد سيف، فن كتابة السيناريو(النظرية والتطبيق)، ص ١٥١.

٩٦) محمد الباسوسي، حرفية كتابة السيناريو، ص ١٤٥.

٩٧) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٢٠.

٩٨) أبو العباس عبدالله بن المعتز، البديع، ص١٧٥.

٩٩) ابن طباطبا العلوي، عبار الشعر ، ت: عبدالعزيز المانع، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥م، ص ١٢٩.

١٠٠) الرماني والخطابي والجرجاني ، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم ،ص٣٦.