الباب الأول

اختبار الماء (التجريب)

الفصل الأول

سهولة الأداء

نظرة عامة

سوف ندعوك في هذا الفصل إلى القيام بأداء تمرين لكي تتذكر كم من متعة ستشعر بها عندما تكون مبتكراً. ثم سنعرض عليك نظرة عامة مختصرة على ما تركز علية كتابة النصوص الدرامية التلفزيونية. وسوف نطرح عليك مسئولية الكاتب، وما يشتمل عليه النص الدرامي، وما يمكن تركه للآخرين بما لا يؤثر على النص. كما سنوضح لك "من يفعل وما الذي يفعله" بشأن التعامل مع النص الذي تكتبه، وما هو أكثر أهمية من ذلك كله هو أننا سنذكرك بأنك لا يجب أن تكون عبقرياً للقيام بذلك.

تذكر ما قلته لك في مقدمة الكتاب : لكي تستفيد أكثر من هذا الكتاب، لابد أن تقرأ كل فصل من فصوله وأن تقوم بأداء التمرينات المحددة فيه. ويجب أن تقوم بذلك بأسلوب مرن وهادي. فلا شيء يتضمن أي نوع من

الخطورة. ولا أحد يدرى بما تفعله إن كان خاطئا أو غير خاطئ سواك أنت أثناء هذه المرحلة. فكلما فكرت بحرية تامة، وكلما ابتعدت عن الحذر، وكلما وقعت في أخطاء، كلما كنت مبدعاً ومبتكراً في المرحلة الأولى. إذا فلابد أن تأخذ الأمر ببساطة وأن تستمتع بما تفعل.

اختبار بسيط لتبرهن على قدرتك

يرتكز هذا التمرين البسيط على مادة قرأتها في كتاب رائع حول من يعملون في المجال المسرحي، وهو كتاب يسمي " إمبرو" Impro كان قد كتبه كيث جونستون في عام ١٩٧٩. وقد استخدمت هذا التمرين لعدة سنوات وطبقته على دراسي الأعمال الدرامية عندما كنت أقوم بالتدريس في المدارس، وقد وجدت أنه يمكن تطبيقه أيضاً على كل من يريد إلى أن يصبح كاتباً دراماياً. فانظر ماذا يمكنك أن تستفيد من ذلك :

أ : أهلاً بك.

ب : أهلاً بك .

أ : هل انتظرت كثيراً؟

ب : نعم .. انتظرت مدة طويلة جداً .

أ : إذاً هل سوف ...؟

ب : لم لا ؟!

(ينصرفون)

هنا، لا تجد شيئا صعباً أو معقداً، على الأقل من الوهلة الأولى. فهذا

الموقف يمكن ببساطة أن يظهر صديقين أو أثنين من الأقارب العاديين يلتقيان عند موقف حافلات ويتبادلان أطراف حديث غير هام قبل ركوب الحافلة، ثم سينفعلان بعد ذلك كل إلى سبيله.

لقد شاهدنا الكثير من المسرحيات والأعمال الفكاهية التي تبدأ دائماً ذلك الحوار، وهي أعمال تحدد المكان في إحدى المدن، ثم تقوم بتقويم الشخصيات الرئيسية، ومع ذلك، فهذا النوع من الكتاب يعد نوعاً بطيئاً أو مملاً، كما يمكن أن يكون مهدراً لوقت الأعمال الدرامية التليفزيونية.

هنا رأيت مشهداً استغرق بضع ثوان فقط، ومع ذلك فربما يستغرق فترة انصباح كله في التصوير ورفع التكلفة المادية رغم أنه مشهد غير مؤثر بكل المقاييس. وبما أنك كاتب أو مؤلف جديد لابد أن تترك انطباعاً جيداً ، ولذا فإنك في حاجة إلى أن تكتب بأسلوب أفضل.

تذكر	• أثناء كتابة النص التليفزيوني، حاول أن تجعل كل كلمة يشمل عليها الحوار ذات معنى. • الأماكن الخارجية للتصوير باهظة الثمن ومكلفة جداً، لذلك لابد أن تعمل على استخدامها بشكل فعال.

اكتب هاتين الملاحظتين في مفكرتك الآن ، أو ضع تهتما خطين في هذا الكتاب. فهما ملاحظتان من الأهمية بمكان، وسوف تذكرهما في كتاب مرة أخرى.

في حقيقة الأمر، ليس من الصعوبة بالنسبة لك أن تجعل كلمات ذات معني،

وأن تستفيد أقصى استفادة من موقع التصوير. تخيل مثلاً أن الشخصيتين اللتين ظهرتا في المشهد السابق ليستا صديقين عاديين، ولكنهما غريبان تماماً ويلتقيان لأول مرة ولسبب هام. ثم أضف لكل شخصية منهما اتجاهاً (سلوكاً) نحو هذا الموقف. ربما تكون الشخصية (أ) حازمة والشخصية (ب) عصبية. أو العكس. وربما تكون الشخصيتان حازمتين أو جزوعتين، أو تكون كلتاهما عصبية ومترددة.

لقد رأيت بنفسك أننا بذلك قد ابتكرنا أربعة احتمالات مختلفة تماماً باستنباطها من هذا الحوار العادي والبسيط. ولأن، كل كلمة نطقت – بعيداً عن ذكر أية تحركات – سوف تنقل بعض المعاني ذات العمق الدراماتيكي. وهذا ما استطعنا أن نقوم به حتى قبل أن نحدد ما إذا كانت الشخصيتان لرجلين أم لامرأتين، وما إذا كانتا صغيرتين في السن أم لا، وما إذا تقابلتا في مكان غريب أو في مكتب جيد الإضاءة.

أؤكد لك أنه حتى الشخص الذي لا يتمتع بثقة كبيرة في ذاته يمكن أن يكون كاتباً دراميا، ويمكنه أن يفعل شيئاً من ذلك بدون مساعدة كبيرة. إذاً لماذا لا يجرب ذلك، سل نفسك تلك الأسئلة :

- من هما هذان الشخصان؟
- أين هما؟
- لماذا أتيا إلى ذلك المكان؟
- ما هو اتجاههما؟

عندما أعطيك الإشارة، أريد منك أن تغمض عينيك لبرهة وأن تدع عقلك

الباطن يتولى المهمة. دمج جميع الأفكار تدور بذهنك. لا تحاول أن تقوم بدفع أي شيء أو أن تتخذ أية قرارات واعية، ولا تحاول بكل قوة أن تتذكر أي شيء قرأته أو أن تتذكر الحوار بالنص الذي قرأته.

تذكر، هناك بالضبط شخصان يتقابلان ويقولان مجرد بضع كلمات افتتاحية. إذاً استرخ وحاو أن " ترى" و" تسمع " المشهد وكان يعرض على شاشة التليفزيون أمام عينيك – أو حتى يحدث في الواقع – وأنت مشاهد غير ظاهر. فقط استغرق دقيقة أو أكثر – ولكن لا تستغرق فترة طويلة – ثم عد إلى الكتاب مرة أخرى. هل أنت مستعد؟ إذا قم بذلك الآن!

كيف سارت الأمور معك؟ هل سارت الأمور بسهولة وبسرعة؟ هل اتخذت قرارك – بدون تردد – بأن كلاً من الشخصين كانا رجلين، وكانا حازمين، وأن كلاهما في منتصف الثلاثينيات من العمر، وأنهما تقابلا في إحدى الحارات للتخطيط لاتفاق على عملية قتل؟

هل قررت أن أحدهما كان رجلاً وكان الآخر امرأة، وأن كلاهما كانا في بداية الأربعينيات من العمر، وأنهما كانا خجولين ويتقابلان في مطعم جيد الإضاءة في أول لقاء مهما؟ هل تملكتك فكرة قوية بأن ثمة احتمالات لانهائية إلى درجة أنك شرعت في تغيير رأيك في الحال؟ ربما لم تتأكد بعد من سنهما وجنسهما، ومن المكان الذي تقابلا فيه،ولماذا تقابلا هناك في المقام الأول؟ لو فعلت ذلك، فأهلاً بك في منتدانا. مهما توصلت إلى شيء، فلن يهم ذلك. لقد وصلت إلى نقطة بداية التفكير كمؤلف للنصوص الدرامية. وكل يهم فعلاً هي الناتج النهائي، وهو ما يستغرق عشرة أسابيع من الطبيعي أن يكون بعضا " مخادعين لمدة ساعة واحدة " مثل ابنتي، وأن يكون البعض الآخر – مثلي أنا شخصاً – " مخادعين لمدة ستة

أسابيع ". سوف أوضح ما أعنيه بالتعبير الأخير فيما بعد ولكن دعنا نواصل التمرين أولاً.

في خلال لحظة واحدة، أريد منك أن تلتقط القلم الرصاص والمفكرة (الملزمة الورقية) وأن تكتب المشهد كما تخيله، أو أن تكتب مشهداً مختلفاً إذا أردت ذلك، ولكن يجب أن يدور المشهد حول شخصين يتقابلان وأن تستخدم نفس السطور في بداية الحوار. والآن – بما أنك تقوم بذلك فعلاً – أضف بضعة سطور أخرى، وأضف المزيد من الوسائل البصرية. صف المكان والموقف وأضف للشخصين أسماء وسناً معيناً واتجاهاً جديداً.

لا تفكر بعمق أكثر من اللازم، وإنما دع كل شيء يتدفق خلال قلمك كما لو أنك تمارس السحر. إذا كان ما تكتبه غير ذي معنى، فلا تتوقف عن الكتابة، بل استمر فيها. فيمكنك أن تقوم بتغييرها أو تعديلها فيما بعد. إن أسوأ شيء يمكن أن تقوم به هو أن تسعى إلى أن تؤدي هذا العمل بأسلوب " صحيح " من أول مرة. فربما تنظر للأبد إذا قمت بذلك فعلاً.

كما أشرت في مقدمة الكتاب، لا يساورك القلق من أن يكون عملك مماثلاً للنص الدرامي التليفزيوني في هذه اللحظة. فأنت الآن مجرد شخص يمارس أول تمرين إحمائي له، كما أنك مازلت تحاول أن توفر لعقلك الفرصة لأن يكون مبدعاً، لا تعمل على تغيير ما قمت به كثيراً قبل أن تعود إلى هذا الكتاب، فقط دع الأمور تسير كما هي، ولا تخشى من المفاجأة عند كتابتك لشيء غير متوقع تماماً.

لمجرد التذكرة : شخصان (الآن تم تحديد اسميهما وسنهما بالإضافة إلى اتجاههما نحو الموقف) يتقابلان لأول مرة. هنا نحتاج إلى أن نعرف أين يتقابلان، وليس من الضروري توضيح مبررات مقابلتهما. اترك الأمر لجمهور القراء للتخمين، بل

ولنفسك أيضاً حتى تفكر في الأمر.

اكتب فقط لمدة عشر دقائق أو أكثر قليلاً، ثم عد إلى الكتاب. سوف أقوم بذلك أيضاً وأرى ما يحدث. هل أنت مستعد؟ إذاً ، تم بذلك الآن. أهلاً بك مع الكتاب مرة أخرى. إليك الآن محاولتي التي قمت بها :

مكان لركون السيارات قريب من أثر للنباتات المتسلقة. تنحدر سيارة فارهة نحو مكان الانتظار، يقودها امرأة جذابة في أوائل الأربعينيات من العمر، وهي لو سيندا جراهام، حيث تخرج من السيارة. تبدو غريبة عن المكان تماماً، وترتدي حذاءً عالي الكعبين وملابس تبدو رائعة التصميم. وتظهر عليها علامات الإثارة والجزع. تقترب مجموعة من سائقي الدراجات البخارية من مرتفعات هيلز إنجل Hill`s Angel نحو الطريق. تنظر لو سيندا نحوهم، وتشعر بالارتياح عندما يمرون بجوارها. تلتفت لتنظر في اتجاه آخر. يباغتها صوت عال لدراجة تجارية تقترب منها. فتلتفت لترى شخصاً ذا لحية يركب الدراجة. إنه جاك ثورنتون في أوائل الأربعينيات من العمر. يوقف جاك الدراجة البخارية بجوار لوسيندا.

يخلع جاك نظارته الواقية. ليس هناك رد فعل من قبل لوسيندا. يخلع جاك اللحية المستعارة ويبتسم ابتسامة سافرة. إنه يرتدي ملابس غير متوافقة ولكن ليس شيء المظهر. لا تزال لوسيندا لا تبدي أي رد فعل .

جاك : أهلاً بك.

لوسيندا : أهلا بك.

جاك : هل انتظرت طويلاً؟

لوسيندا : نعم ... انتظرت مدة طويلة جداً.

جاك : إذاً هل سوف ...؟

يشير إلى المعقد الخالي على الدراجة خلفه ويناولها الخوذة الموضوعة أمامه فوق خزان الوقود. تنظر إلية باستغراب غير مصدقة ما يقوله لها، ثم تنظر إلى الملابس المبهرجة التي ترتديها. يظل هو مبتسماً كما لو كان يعرف أن ليس أمامها من خيار آخر. تسير هي جيئة وذهاباً كأنها تفكر فيما سوف تقرر إن كانت ستقله بيديها المجردتين أم لا! ثم تذهب إلى السيارة الفارهة وتفتح بابها بعنف، ولكن بدلاً من أن تركب السيارة، تلتفت إليه وتنظر إليه بتحدٍ .

لوسيندا : لم لا ؟!

تجذب لوسيندا تنورتها بشدة. تسقط التنورة بحركة سريعة وخفيفة. تحت تلك التنورة ترتدي بنطالاً قصيراً (شورت) رائعاً. في هذه اللحظة، تبتسم ابتسامة باردة تنم عن الانتظار وهي تحل أزرار قميصها العلوي. تحت هذا القميص، ترتدي "بلوزة" شفافة. تلقي بملابسها وحذائها ذي الكعب العالي داخل سيارتها، وتقوم بإخراج

الملابس الجلدية المخصصة لركوب الدراجات البخارية.

جاك : أنت أجمل " أشيك " مما كنت أتصور.

لوسيندا : آمل أن تكون أنت أكثر وسامة مما أنت عليه الآن ...

يبتسم جاك، وينتهي المشهد ولوسيندا تنظر إلى جاك نظرة عزم وتصميم.

في الواقع، ليست لدي أية فكرة لماذا كتبت ذلك النص. إن التناقض بين امرأة راقية تركب سيارة فارهة وبين رجل من راكبي دراجات هيلز إنجل يركب دراجة بخارية ضخمة يبدو شيئاً ممتعاً لعقلي الباطن. لقد تندمت لوسيندا عندما قالت إنها انتظرت لمدة طويلة، في حين أنها انتظرت لبضع ثواني فقط. ولكن عن شيء ذلك النص؟ هل يتم ابتزاز المرأة؟ هل تم اختطاف ابنتها، وتعاد المرأة إلى مكان ما لكي تراها؟ هل لوسيندا متدربة في عملية سرية بحيث ستبدأ اجتياز اختبار أولي؟ في الحقيقة لست أدري، ولا أهتم بذلك. لقد كان ذلك مجرد تدريب، ولن أتابع العمل به.

إن هذا العمل ليس هو أفضل أو أقصى ما لدي، ومع ذلك فإنه ليس الأسوأ. فإذا لم أكن قد قمت بابتكاره بمفردي، وأنني قد شاهدته على شاشة التليفزيون، اعتقد أن العمل أغراني لأن أقوم بذلك لبضع دقائق. إذاً كيف قمت بذلك أتت من خلال مجهودك؟ ربما يكون عملك أفضل من عملي! ولو كان الأمر كذلك. إذا فقد أحسنت عملاً. وإذا لم يكن الأمر غير ذلك بالنسبة لك، فإنني أعرب لك عن أسفي ... إننا مازلنا نتعلم.

تذكر	• لابد أن تضع في اعتبارك الأمور الجلية.. مثل التكلفة

	والفعالية. لابد أن تخصص لكل شخصية من الشخصيات اتجاها معينا نحو الموقف الدرامي (أي أجندة خاصة لكل شخصية).

لشرح تلك الملاحظات التي دونتها من قبل عن " الخداع "، أقول منذ بضع سنوات اشتريت لإحدى بناتي طقم كرات خداعية بمناسبة عيد الميلاد المجيد. وفي صباح عيد الميلاد رأيتها جالسة على السرير وهي تقوم بعمل الخدع بالكرات وهي في غاية السعادة. لقد أخبرتك أنني لم أك أدرك أنها تعرف كيف تقوم بعمل الخدع. قالت هي أيضاً إنها لم تك تعرف ذلك حتى قامت بفتح العلبة فوجدت نشرة التعليمات بداخلها. لم أصدق ذلك. لقد قرأت مجموعة من التوجيهات وتعلمت بمفردها كيف تصمم الخدع في خلال ساعة. قررت بأن أقوم بنفس بعمل مشابه فيما بعد، وبالفعل قمت بذلك. لقد استغرق ذلك من ستة أسابيع – أتدرب أثناء وقت الفراغ في كل يوم – لكي أنقذ ما فعلته ابنتي خلال ساعة واحدة. كنت اعتقد دائما أنني أتمتع بتناسق العضلات حيث كنت ملاكماً هاوياً وأعلم مدى أهمية سرعة استخدام اليدين، لذا فقد اندهشت عندما رأيت إحدى بناتي الصغيرات (كن في سن المراهقة) وهي تتعلم شيئاً بصورة أكثر يسراً مما تعلمت. ولكن الشيء الأكثر أهمية فعلاً هو أنني ظللت أواصل التدريب. والآن أصبحت ما هراً مثلها تماماً. آمل أن تكون قد وصلتك فكرتي. كنت مخادعاً خلال فترة ستة أسابيع. وكانت ابنتي مخادعة تعلمت لمدة ساعة واحدة. ولكن بالنسبة لأي فرد يمكن أن يشاهدنا نحن الاثنين، لأيهم أي شيء سوى النتيجة النهائية.ونفس الشيء ينطبق على كتابة النصوص التليفزيون. لن يهتم أي فرد تلك الصناعة بالفترة الزمنية التي استغرقتها لتعلم هذه " الحرفة " سواءً

كانت الفترة عشرة أسابيع أو عشرة أشهر أو حتى عشر سنوات طالما أنك تستطيع أن تزاولها الآن، وأن تزاولها بصورة جيدة وبشكل سريع يوائم أهداف المؤسسة التي تتعامل معها.

تذكر	* بالنسبة للآخرين، لا يوضع في الحسبان كم الوقت الذي استغرقته لتعلم شيء ما. * إن النتيجة النهائية هي التي توضع فعلاً في الاعتبار.

ما هو الفارق في كتابة الدراما التليفزيونية؟

دعنا نطلع على هذا الموجز ونفكر في الفرق بين الحوار والمشاهد المرئية، وهو دائما ما يكون كالتالي:

التليفزيون : ٥٠% حوار و ٥٠%مشاهد بصرية.

السينما : ٢٥% حوار و٧٥% مشاهد بصرية (إذ لابد أن يتم تغطية الشاشة بالكامل).

المسرح : ٧٥% حوار و ٢٥% للمشاهد المرئية (حسب قيود المكان الخالي والمؤثرات البصرية).

الإذاعة : ٩٥ % حوار صفر% مشاهد بصرية (بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والموسيقي).

يعتبر التليفزيون وسيلة ممتعة لأنه الوسيلة الوحيدة التي تعتمد التقسيم المتساوي بين كل من الحوار والمشاهد البصرية. إذا لابد أن تفكر في القسم البصري (المرئي)،

ومع ذلك لابد أن تهتم بالحوار.

مع ذلك، لابد أن تكون واعياً بأن ذلك لا تذكر بشكل واضح في النص الدرامي المكتوب. فبعض الصفحات يمكن أن تشمل على حوار بسيط بالإضافة إلى فقرات دسمة تحتوى على " توجيهات " إيضاحية وصفحات أخرى لا تشمل إلا على الحوار فقط. هذا كله لا يشمل فارقاً كبيراً لدى المشاهد لأنه – بغض النظر عما هو مكتوب خلال النص – يهتم بوجود شيء يراه وشيء يسمع إليه، حتى لو كان الأمر يخص فردين جالسين في حجرة صغيرة يتبادلان أطراف الحديث.

إن الكاتب في حاجة إلى أن يكون واعياً بذلك، حتى لو كتب صفحة واحدة تشمل على حوار، فسيبقى هناك شيء يراه المشاهد، وربما يكون في مثل أهمية، أو أكثر أهمية مما تقوله الشخصيتان. والأمر الذي يمكن أن يستنبطه المشاهدون لا ينبغي أن يذكر. بالنسبة للحوار، يعني القليل منه كثيراً لدى مشاهدي التلفزيون.

دعني أذكر لك بضعة أمثلة على ذلك. يمسك رجل بعض الخطابات التي وصلته مؤخراً ويقف في ردهة المنزل وهو يصيح : " لقد جاء ساعي البريد". بالطبع جار ساعي البريد لأن الخطابات قد وصلت إلى المنزل. يمكننا أن نرى ذلك بوضوح، لذا لا ينبغي أن يذكر ذلك في الحوار. فبدلاً من إهدار وقت الحوار، اجعل الرجل يقل شيئاً يمكن أن يضيف جديداً لما نراه بدلاً من تكراره.

على سبيل المثال، يمكن أن يقلب الخطابات بصورة عصبية في صمت ويهمس ببعض كلمات مثل كلمة " نعم " قبل أن يخبئ واحداً منها داخل قميصه ثم يصيح : " كالعادة يا عزيزتي ؛ فواتير وخطابات تافهة ". ثم يكون لدينا بعد ذلك شيء هام أو مشوق يمكن أن تفكر فيه. لماذا لا يخبئ هذا الخطابات بالذات عن أعين زوجته أو شريكته ؟ هل هو خطاب حب من امرأة أخرى ؟ أو أنه خطاب لعرض وظيفة

كان قد تقدم لها يمكن أن يؤدي إلى إنهاء العلاقة الزوجية، وأن يؤدي إلى بداية حياة جديدة؟

إليك مثالاً آخر، تناول امرأة كوباً من الشاي لامرأة أخرى قائلة : " شاي، أليس كذلك ؟". يبدو ذلك معقولاً، لكنه لا يخبرنا بشيء يجذب اهتمامنا. لكن افترض أن المرأة الذي تعرض كوب الشاي نحيفة ورشيقة، وأن المرأة الأخرى بدينة إلى حد ما وترتدي فستاناً أقل أناقة. لو أن امرأة الأولى قالت :" أعتقد أنه من الأفضل ألا نضع سكراً بالشاي يا عزيزتي..." وهي تنظر إلى بدنها نظرة ماكرة، فسوف نستنبط أن ثمة عداءً بين المرأتين وأن هناك حالة من الصراع الدرامي سوف تلي ذلك .

أحد الأشياء المملة التي يمكن أن تضيفها إلى الحوار هو أن تستخدمه لتدع شخصية تشرح لشخصية أخرى أمراً نعرفه بالفعل. فمثلاً يجادل شخص آخر ويقول لشخص ثالث يقابلانه الآن :" إنني أجادل الآن صديقك جون ". في الواقع، هما في جدال فعلاً. وكلنا قد شاهدنا ذلك. ومن الأسوأ أن يواصل الشخص حديثة ليكرر ما اشتمل عليه الحوار. فكل ذلك الحوار إذاً يضيع هباءً. وبذلك يستغرق الحوار وقتاً كان استخدمه بصورة فاعلة. فلا تفعل ذلك إذاً.

سوف تناقش الحوار بتفصيل أكثر فيما بعد، ولكن الآن تذكر فقط أنه إذا كان للجمهور أن يفهم شيئاً ما بدون إدراجه في الحوار، فلا داعي لأن تذكره.

تذكر	• إذا لم يك ثمة داع لذكر شيء ما في الحوار، فلا تذكره أبداً. • إن الأفعال أعلى صوتاً من الكلمات.

	• بالنسبة للحوار، فالقليل منه عادة ما يمثل كثيراً للتليفزيون. • ضع في اعتبارك ينقسم إلى نسبة ٥٠% إلى ٥٠ % بشأن ما نشاهده وما نسمعه على التوالي، حتى وإن اختلف ذلك عن النص المكتوب.

ولكي أطمئنك فقط هناك شيء واحد يخص التليفزيون وحده وهو أن أولئك الماهرين في الحوار وفي المشاهد المرئية ولكنهم ليسوا متميزين، يمكن أن ينجحوا أيضاً حتى الآن. إنه توازن رائع. فأنت ليس مضطراً إلى أن تبرع في شيء دون الآخر.

مسئولية صانعي العروض التليفزيونية

خلال صفحات الكتاب، سوف نعرض لجميع المسئولين المشاركين في عملية الإنتاج. وربما من الأفضل أن نذكر بإيجاز بعضاً منهم الآن لكي نتحاشى اللبس.

(المصحح) Script-reader

يستخدم هذا المصطلح – بصورة شاملة – في هذا الكتاب ليشير إلى أي شخص يقرأ النص الذي تكتبه. تقوم المؤسسات الكبرى مثل مؤسسة BBC بتعيين أفراد متخصصين، أما المؤسسات الصغرى فعادة ما يقرأ النص يعمل كمحرر للنص، وهو أحياناً ما يكون مساعد المنتج أو المنتج نفسه.

(المحرر) Script - aditor

هو الشخص الذي يعمل مع المؤلف عن كتب، فيقرأ النص سطراً بسطر قبل إعداده

كاملاً لتقديمه لأي شخص آخر كنص تجريبي " بروفة " Rehearsal script كامل. يظل النص يسمى نصاً تجريبياً (أو بروفة) حتى يضيف المخرج تعليماته حول زوايا الكاميرا وبعض التفاصيل الفنية الأخرى. ثم بعد ذلك يعاد طبعه من قبل سكرتيرة أو سكرتير حتى يصبح نصاً جاهزاً للتصوير shooting script ، ولا يتم اشتراك المؤلف في تلك العملية.

(المخرج) Director

هو الشخص الذي يقوم بتوجيه الممثلين والممثلات على أرض الواقع، كما يقوم بتوجيه الكاميرات وطاقم الصوت ويحول كلماتك المكتوبة على الصفحات إلى عرض تليفزيوني.

(المنتج) Producer

هو الشخص المسئول مسئولية كاملة عن العرض، وهو صاحب الكلمة الأخيرة عند كل الذين ذكرناهم سابقاً (بالإضافة إلى أشخاص آخرين). من الأفضل لك بالطبع أن تعتبر المنتج كالمدرس الأول في المدرسة، فهو الشخص المسئول عن كل شيء من النظافة إلى توفير المنهج الدراسي. في هذا السياق،يمكن أن تنظر إلى المخرج كمدرس، أي الشخص الذي يركز فقط على المهمة الرئيسية الموكلة إليه.

سوف نقوم بعرض المزيد من التفاصيل حول هذه المهام المتعددة فيما بعد (في الفصل الثاني عشر) ، ولكن تلك هي المعلومات المحدودة التي تحتاج إليها حتى هذه اللحظة.

ما يكتبه المؤلف بالفعل

تعتبر كتابة النص الدرامي التلفزيوني جزءاً كبيراً يتجزأ من عملية جماعية. إذا

كنت تهتم جداً بعملك الفني، فلابد أن تهتم بأية انتقادات بصفة شخصية، ولابد أن تخش من أية فكرة لدى أي فرد يسعى إلى تغيير ولو كلمة واحدة. لذا، فالأفضل ألا تكتب نصاً تليفزيونياً كاملاً بل احتفظ بمفكرة عنه عوضاً عن ذلك النص.

علاه على ذلك، إذا وصلت إلى مرحلة يتم فيها دعوتك للكتابة حلقة لمسلسل معروض، فسوف تتلقى تعليمات صارمة لأن حلقتك لابد أن تتناسب مع الحلقات التي سبقت إذاعتها من قبل بالإضافة إلى الحلقات القادمة. إذاً لابد أن تكون قد سبق لك مشاهدة العديد من الحلقات السابقة، ولكن يمكنك أن تتوقع الحلقات التي لم تكتب بعد. في تلك اللحظة، يبرز دور المحرر. وفي تلك الحالة، سوف يتأهب للتواصل معك، حيث يخبرك بوضوح بما يمكن أولا القيام به.

ولكن حتى في حالة إتمام نصك الدرامي بالكامل (أي نص الثلاثين الذي أشارت إليه بطاقة الدعوة) لابد أن تضع في اعتبارك أنه في لحظة معينة – إذا ما تم وضع تحت بند الإنتاج – سوف يطلب المسئولون بعض التغييرات. لن يقرأ أبداً أي فرد نصك الدرامي ثم يقول : " ممتاز! جهزوا منه عشرين نسخة أقوم بتجهيز الكاميرات في مكانها". إن الأمر ليس كذلك بالضبط. فلابد من اتخاذ الإجراءات والاستعدادات واتخاذ القرارات وأحد آراء محرري النصوص والمنتجين والمخرجين والممثلين في المقام الأول وقبل كل شيء. أما مدى الفائدة التي تعود على المؤلف جراء ذلك كله. فهو أمر قابل للجدال، ومع ذلك ينبغي أن تتأقلم معه.

اود أن أذكر شيئاً واحداً وهو أن محرر النص – وهو شخص جديد بالثقة – هو الذي يحدد ما إذا كان النص صالحاً ولا يحتاج إلى أي تغيير. وربما يستفسر الملتج من محرر النص عما سيفعله خلال الأيام أو الأسابيع القليلة القادمة. ولكنك – أنت كمؤلف – لا تعلم بما يعلمه المحرر عن الكثير عن بعض الأشياء التي يحتاجها

النص. وتلك الأشياء مثل :

- المبالغ المالية المتاحة للقيام بمشروع النص.
- عدد مواقع التصوير التي يتطلبها النص.
- كم موقعا للتصوير يمكن بناؤه داخل الاستديو.
- عدد الشخصيات التي ستشارك في الحوار بالإضافة إلى الشخصيات الثانوية.
- مدى ملاءمة أفكارك لتلك الموجودة في العمل فعلاً.

على أية حال، لسنا الآن في مرحلة التعامل مع المحررين والمخرجين والمنتجين. إذا ما الذي يكتب المؤلف في البداية؟ إننا نتحدث الآن عن النص المكتوب في المرحلة" بطاقة الاستدعاء"، وليس مرحلة نص تجريبي مخصص لاستعراض موجود فعلاً.

- يبتكر المؤلف القصة لتشتمل على البداية والمرحلة الوسيطة والنهاية.
- يبتكر المؤلف الشخصيات (ويصفهم باختصار شديد عند أول نقطة دخول إلى النص – وليس في قائمة فريق الممثلينcast list- ثم يتوسع في الوصف فيما بعد).
- يكتب المؤلف الحوار.
- يختار المؤلف الموقع - على الأقل في البداية - بالإضافة إلى النغمة الضرب الفني (النوع) مثل :

❖ هل المكان عبارة عن موقع في الشوارع الخلفية لمانشيستر، أو في

براري اسكتلندا؟

- ❖ هل النص أو الموقف فكاهي (كوميدي) أم مأساوي (تراجيدي)؟
- ❖ هل النص عبارة عن لغز لعملية قتل أو اغتيال أم أنه نص استعراضي؟

كل هذا العمل يبدأ أساساً من الكاتب، كما يقال في الإنجيل : "في البدء كان الكلمة". لا يوجد شيء قبل المؤلف سوى " كومة " من الأوراق البيضاء ومجموعة من أصحاب الأعمال الفنية الذين يستقطبون الباحثين عن فرص للعمل. حسناً ! أعلم أنني أبالغ إلى حد ما ... لكنى أعتقد أن الفكرة قد وصلتك، أليس كذلك؟ إن المؤلف يتخذ مكانة بالغة الأهمية، ولابد أن يكون مدركاً لذلك دائماً.

لذا فان كل ما تتضمنه القائمة السابقة منوطة بالمؤلف في البداية، ومع ذلك فإنها جميعها قابلة للتغيير وعادة ما يتم التغيير على يدي المؤلف بعد استشارته، ولكن أحياناً ما يتم التغيير من قبل أناس آخرين بدون استشارة المؤلف.

بالطبع لا يمكنك عمل الكثير إزاء ذلك. لقد قمت ببيع النص، ومن ثم، لم يعد النص ملكاً لك فهذا يشبه – إلى حد ما – بيع منزلك حيث تتوقع من المشتري أن يحتفظ بورق الحائط القرمزي والبرتقالي وأن يشتري أثاثاً يتضمن نفس الألوان.

أعتقد أنه من الممكن أن تكتب إلى كل مشاهد في وطنك لتخبره كم كان نصك الدرامي أكثر بلاغة ومتعة قبل أن تطرأ تغييرات عليه، وأن النسخة الأصلية للنص كانت أفضل بكثير من النسخة المعدلة، ولكن على أية حال لابد أن ترضى بالصالح والطالح وأن تلتزم الصمت إزاء كل ذلك. ولكن لك أن تطمئن أنك ستربح كثيراً عندما يكون العمل جيداً رغم أنك يمكن أن تنال الكثير من النقد إذا ما ساءت

الأمور. كما قلت لك من قبل :" إنه عمل قائم علي جهد جماعي ".

إن ثمة أسباب لا حصر لها وراء التغييرات التي يمكن أن تطرأ على النص، ولا يرتبط أي من تلك الأسباب بجودة النص أو عدم جودته. لذلك، لابد أن تتوقع بعض التغييرات أو التعديلات بصدد رحب حتى إن لم تك توافق أنت عليها، أو أن تعتقد ألا مبرر يذكر لتلك التعديلات.

ما لا يفترض أن يكتبه المؤلف

إليك بضعة أمور لا يعد المؤلف مسئولاً عنها :

- لا يخبر المؤلف مخرج النص عن أماكن توجيه كاميرات التصوير.
- لا يشرح المؤلف للممثلين كيف يلتقون السطر التي يحفظونها.
- لا يطرح المؤلف أية تفاصيل غير ضرورية حول ما يدور أو حول العاملين.
- على المؤلف ألا يضيف معلومات يصعب إيصالها إلى الجمهور.

ربما نحتاج إلى شيء من الإيضاح أو التفسير في هذا الصدد.

(توجيه الكاميرات)

يذكر المؤلف ما نشاهده وليس " كيف نشاهده ". لذا فإننا نري شخصين جالسين إلى مائدة يتجاذبان أطراف الحديث داخل مطعم، ويتم شرح الموقف بإيجاز شديد : " يجلس كل من توم وبات إلى إحدى الموائد ". ثم يأتي بعد ذلك الحوار مباشرة .

أما المخرج الماهر فيقوم بتنويع المشاهد أو المواقف البصرية، ربما باستخدام ثلاث كاميرات، وربما يبدأ بكلي الشخصين داخل " الكادر " ثم يظهر لنا منظرا لحجم

المكان وعينة من العملاء الآخرين بالإضافة إلى العاملين بالمطعم. بعد ذلك يمكن أن تذهب إلى الكاميرا الأخرى لتركز على شخص واحد يتحدث، ثم ننتقل إلى الكاميرا الثالثة لنشاهد لقطة للشخص الأخر وهي يستمع،أو ربما لا يستمع للشخص الأول. وبعد ذلك، نعود إلى الكاميرا الثانية مرة أخرى لنشاهد الشخص الأول حيث يبدو منارا قبل أن نتجه نحو الكاميرا الأولى – حيث اللقطة الأكثر طولاً – لنشاهد أناساً جالسين إلى المائدة المجاورة حيث يبدون اهتمامهم بالحوار هلم جرا.

لا يحتاج مثل ذلك المشهد إلى الكثير من الكتابة التي يمكن أن تدون بالنص. بل يمكن أن يقترح أثناء الكتابة. مثلاً : " بات لا تهتم بالأمر. إنما تواصل تناول الطعام فقط " أو " يختلس الجالسون إلى المائدة المجاورة النظر غليها " . ليست مهمة المؤلف أن يختار لقطات الكاميرا (أية كاميرا، أية عدسة أو عدد الشخصيات في الكادر .. الخ). إنها مهمة المخرج، وهو الذي يضف ذلك إلى النص في الوقت المناسب، وليس المؤلف.

كما ذكرت من قبل سوف تعاد طباعة النص أخرى من قبل المكرتارية. ثم يتم عمل نسج ضوئية للمخرج، والفنيين، وأحياناً للمثلين أنفسهم رغم أن الممثلين ربما يحتاجون أو لا يحتاجون إلى معرفة اتجاه الكاميرات.

تذكر	* يذكر المؤلف ما نشاهده، وليس " كيف نشاهد ذلك " بالضرورة.

(عدم إرشاد الممثلين نحو أسلوبهم في الأداء)

إذا كتبت سطراً كما يلي مثلاً :

مارتين : صديقي العزيز. ننام بجوار زوجتي. سوف أقتلك.

لا داعي لآن تضيف كلمة " بغضب " في بداية السطر. ولو فعلت ذلك، فإما أن يضحك الممثل الذي يفترض به أن يردد هذا السطر أو أنه يشعر بالإهانة. فمعظم الممثلين لديهم المهارة الكافية حتى يؤدوا دورهم بأنفسهم بحيث يعايشون مشاعر الشخصية في مثل هذا الموقف. عليك فقط أن تضيف أسلوباً توضيحياً حال كون المعني غامضاً أو ملتبساً، أو حتى غير متوقع. لذا يمكن أن تكتب مثلاً : مارتين : (غير سعيد بذلك إلى حد) ما صديقي العزيز. تنام بجوار زوجتي. سوف أقتلك.

ربما يكون ذلك الأسلوب ملائماً إذا كان مارتين قد رتب هذا الموقف من قبل حيث أنه قد تعب من زوجته وأراد أن يتخلص منها، وهو يشعر الآن بمزيج من الاقتصاد والكبرياء الجريح. ربما كان لديه " نصف الأمل " في ألا يقوم كل من صديقه وزوجته بخداعه؟ في هذه الحالة، فإن الممثل الذي يلعب الدور لن يستطيع أن يستنبط توقعات الكاتب.

بوجه عام، لابد أن تتحاشى توجيه الإرشادات والتعليمات للممثلين بقدر المستطاع. فالممثلون دائما ما يتمتعون بمهارة فهم طريقة إلقاء الكلمات، وهو شيء لا يدهشك لأنهم يعلمون من أجل كسب العيش. فهم يفسرون حوارات الآخرين ويضيفونها إلى الواقع بتغييرات انفعالية وأفعال مناسبة.

بناءً على كل ما تقدم لابد أن تتوخى الحذر عند استخدام الحوار الساخر. فلو كتبت شيئاً ما مثل " أتمنى لك يوماً ممتعاً في عملك يا عزيزي ؟" نعم، ممتع "، فالشخص الذي يرد يجب أن يعرف إذا كان السؤال استفساراً عادياً أو ساخراً. ربما نعلم أن هذا الشخص قد عانى من يوم شاق لأننا نراه ممسكاً بكيس النقود بعد أن ضبط وهو يسرق النقود من الدرج، لذا فإننا – ومعنا الممثل الذي يلعب الدور – نتوقع أن يكون السؤال ساخراً. ولكن الشخص ربما كان يقوم " ممتع " وهو يقصد بذلك نفس

المعنى للكلمة لأنه لا يود أن تسأله زوجته عند مصدر المال فيكتشف أمره.

في حالات مربكة نوعاً ما مثل تلك الحالة، من الأفضل أن تكتب كلمة " بسخرية " أو " وهو يكذب " في بداية السطر، ومن ثم لا يشعر أي فرد بالاشمئزاز أو الإهانة. إن الأمر يتعلق بالذوق العام لدى الجميع لابد أن تسعى إلى ان توضح الأمور للممثلين، لا أن تكون راعياً لهم. في حالات نادرة جداً يمكن أن تكتب سطراً بحيث يمكن أن يكون مقتضباً (غير كامل).وبما أن الممثل عليه أ، ينطق السطر المقتضب، وأحياناً ما يكون غير مطمئن لهذا السطر، ولا يفهم ما يمكن أن يقوله، ففي تلك الحالة من الأفضل أن تكتب تكملة هذا السطر بين قوسين كما في المثال التالي :

جون : مستعدة ؟

ويندي : ماذا؟ آه، ولكني كنت أظن ...(أننا كنا نقيم سوياً طوال الليل هنا) .

جون : (بنظرة تنم عن الحذر نوعاً ما) ماذا كنت تظنين يا عزيزتي؟

ويندي : آه، لاشيء. لم أكن أدرك أن الوقت تأخر .. هذا كل ما في الأمر (تبتسم بعصبية قليلاً وتلتقط معطفها).

إن الممثلة التي تلعب دور " ويندي " سوف تدرك أنها لن تقول الكلمات المدونة بين الأقواس. ومع ذلك فلن تجد صعوبة في فهم الجملة المقتضبة. كما أنها ستفهم أن " جون " قد غير رأيه وربما تكون لديه أسباب منطقية وراء الهدف من عدم

قول الجملة كاملة بشكل واضح أمام الحضور.

مرة أخرى أبنه إلى أنه ليس ثمة حاجة إلى أن تفعل ذلك إلا إذا كان الأمر ضرورياً. ولن يكون الأمر ضرورياً فعلاً إذا كنا قد شاهدنا جون ووينديي وهما يناقشان خطتها في المساء. ومع ذلك، بعد ذلك ضرورياً إذا كان في بداية المشهد. ومن ثم لن يستطع اي فرد أن يستنبط ما تنوي ويندي أن تقوله في تلك اللحظة، إذا ففي تلك الحالة، من الأفضل أن تكمل السطر المقتضب كما أو ضمت لك.

تذكر	* أضف توجيهاتك للممثلين عندما لا يكون معني الجملة واضحاً فقط.

(تجنب ذكر تفاصيل كثيرة) الشخصيات

افترض أنك تصف شخصية كما يلي : " يبلغ طول مايك خمس أقدام تقريباً، وهو في منتصف القمر. كما أنه أمريكي- إيطالي، ممتلئ الجسم، أصلع الرأس، وعدواني.يتحدث بسرعة وبقسوة، ويشير بإصبع ممتلئ وكأنه كلماته التي يتلقها طلقات نارية يوجهها نحو الناس".

ليس في ذلك أي نوع من الأخطاء كأسلوب خيالي وتصويري. وإذا كان " داني دوفيتو " Danny Devito موجوداً – أو يمكن أن يدفع له المنتج اجره الباهظ – ليكون نجم الحلقة التي تكتبها عن خطة للشرطة، ربما تصبح من الفائزين في هذا العمل. فليس ثمة ما يعيب الفكرة التي تفكر فيها – ولكنك بذلك تكون قد وضعت قيوداً حول معصم المسئولين عن إعداد واختيار فريق التمثيل ووضعت حدوداً لإمكانيتهم.إذا لا ينبغي أن تفعل ذلك. فلا تصف أية شخصين بالتفاصيل إلا إذا كان ذلك لازماً للحبكة الدرامية أو للفكرة العامة للنص بوجه عام. إنك لا تحتاج إلا إلى

ذكر ما إذا كانت الشخصية رجلاً أو امرأة، بالإضافة السن مع وصف مختصر للناحية البدائية، ومن الأفضل ألا يكون هذا الوصف مذكوراً بالمرة.

تذكر انه نادراً ما ترى أمريكياً يظهر في برنامج تليفزيوني محلي، أو أترى بريطانياً يلعب دور أمريكي هذا لا يحدث كثيراً لأسباب عديدة، ولكن تميز السينما الأمريكية يعني عدم قدرة خريجي الجامعة من تلامذتي على مقاومة التأثر بذلك. أما أنت – كمؤلف مبتدئ وخاصة إذا كنت صغيراً في السن – فعليك أن تجعل عملك يسيراً إلى أقصى درجة. دع اتخاذ القرارات الخطيرة للمتخصصين المحترفين.

لذا .. فمن الأفضل أن تذكر شيئاً مثل : " مايك في منتصف العمر، شاب قوي المظهر، ذو شخصية تشبه شخصية روتويلر الغاضب"، وهذا يكفي. طبق هذه القاعدة من البساطة على كل الشخصيات التي تبتكرها .. لا تقل : " امرأة مذهلة الجمال والجاذبية طولها خمس أقدام وست بوصات، عريضة الصدغين، ذات شعر اسود فاحم وعينين خضرا وبين وخصر نحيف"، ولكن قل : " امرأة جذابة في الخامسة والثلاثين من العمر " لأن وصف المرأة بأن طولها خمس أقدام وثلاث بوصات، ذات شعر أشعر وعينين زرقاوين، وذات تناسب جسدي معقول يمكن أن يكون وصفاً منطقياً ومتاحاً.

تذكر	• صف الشخصيات بإيجاز وبأسلوب سليم عند افتتاح النص الدرامي. • لا تضع حدوداً لاختيار فريق التمثيل من خلال الوصف الدقيق. • أحذر من إخفاء سمات الشخصية الأمريكية على الشخصيات

	البريطانية بأسلوب غير تصنع.

(تجنب ذكر تفاصيل كثيرة) الأشياء والأماكن

افترض أنك فعلاً تناول شيئاً من الرمزية وتبغي موقعاً معيناً يعكس نزاعاً بين الجيران وكأنه ليس محرر شيء شخص، ربما معركة أو شجار بين قوي الخير والشر.

ربما تقرر أن تحدث النص عن منطقة ريفية من " ميدلاندز "، وأن تصف – بالتفصيل – منزلاً ريفياً جميلاً على حافة حقل شامع مزروع بالذرة الناضج. يمكن أن يشتمل النص على صف من أشجار الكمثرى (الأنجاص) في حديقة المنزل الجميلة، وتود أن تقوم إن العصافير تزقزق في اعالي قمم الأشجار وعلى فروعها.

ثم ربما تستمر في وصف فروعة مجاورة بها منزل ريفي خرب. وفي حديقة ذلك المنزل تتجلي شجرة بلوط يبدو أن أصحابها إعصار في وقت مضى، وقد انشق جذعها إلى فلقتين، ونصف تلك الشجرة تتدلى منه أفرع ضاربة إلى السواد، وتبدو تلك الفلقة بضروعها وكأنها تصل إلى المنزل الأولى كما لو أنها ستهدمه. وعلى فروع تلك الشجرة يقف عدد من الغربان تبدو وكأنها تنظر بحقد نحو مزرعة " الخير ". وفي المزرعة الخربة توجد آلات ومعدات صدئة هنا وهناك بالإضافة إلى حقل قريب. ظل مهملاً بكل شئ كما لو كانت أحراثًا بها أشجار العليق- ونباتات القراص[1] اللاسعة، كلها تؤدي إلى طريق مظلم ينتهي إلى غابة كبيرة.

يعد كل ذلك شيئًا فاعلاً وناجحًا حين يكتب على صفحات رواية، أنه يمكن أن يجد طريق إلى النجاح أيضًا على الشاشة. ولكن من الذي سيبحث عن ذلك المكان ويجده

[1] نباتات القراص نوع من النباتات ذات وبر يلدغ عند لمسه (المترجم).

في منطقة تضم. المباني "المطلوبة" والنباتات والحيوانات؟ ربما يكون من السهولة إيجاد منزل ريفي جميل ذي حقل للذرة (في وقت إلى حين)، ولكن هل يمكن حقل مجاور لذلك المنزل أو الحقل الجميل، على أن يكون خربًا وبه شجرة بلوط ذات فروع وأوراق اسودت من اثر الدخان؟ وهل سيكون هناك غربان وعصافير مستعدة فعلا للزقزقة، أو أنها تنتظر بحقد نحو المنزل الأخر؟ نعم يمكن التعامل مع كل ذلك خاصة في الأفلام ذات الإنتاج الضخم. يمكن استخدام دعامة وتشكيلها كشجرة بلوط. ويمكن الحصول على الحيوانات بأية وسيلة ممكنة، بالنسبة لنصي مدته ثلاثون دقيقة وموجة إلى التلفزيون البريطاني، عليك أن تنسي ذلك الأمر.

يمكنك أن تكتب عن مزرعة جذابة ومزدهرة، أما أن تكتب عن تلك المزرعة بحيث تجاورها مزرعة خربة في مكان مثل"ميلا ندر" فهو أمر سلس وبسيط ، ولكنه مستحيل في الواقع.

تذكر	• لابد من أن يكون لديك وعي عند اختيار ووصف الأماكن. • تجنب كتابة تفاصيل من الصعب تنفيذها. • لا تتوقع سهولة إيجار الحيوانات المفترسة.

(عدم طرح معلومات لا يستسيغها الجمهور)

ليس ثمة هدف أو معنى في وصف سبب تصرف الشخصية بطريقة معينة إذا لم يستطع الجمهور الكشف عن ذلك السبب، خاصة إذا كنت تعمل على ذكر تفاصيل كثيرة. لذلك فإن عبارة " جيمس في سن الثانية والثلاثين، عصبي وليس في حالة مزاج معتدل، يأتي وهو يترنح" يمكن أن تكون وصفاً كافياً فلست مضطراً إلى أن

تقول إنه تم اغتصابه عندما كان طفلاً، وأن زوجته قد فرت مع البائع الذي يعمل في المحل المجاور لمنزله بعد شهر العسل مباشرة، وأنه أصبح مكتئباً جداً لدرجة أنه لا يستطيع العمل، وأنه قد فقد وظيفته. ولا حتى ينبغي أن تذكر أن منزله قد اشتره شخص ما ، وأن ثمة من أخبره بأنه على وشك التعرض لأزمة قلبية جراء شراهته في التدخين وتناول الكحوليات.

كل ذلك يمكن أن يكون ذا فائدة لك أنت عند ابتكارك للشخصية في المقام الأول، وعند مفاجئات القصة فيما بعد، لكن تكتب كل ذلك في محتوى النص كما لو أنك تتوقع من الممثل أن " يمثله ". بعض المنتجين يفضلون السير المختصرة عن الشخصيات، ومع ذلك فإنهم لا يفضلون تلك السير مختلطة بالنص. (سوف بشرح ذلك فيما بعد).

وبالمثل، فإن ما هو مهدر لكل من الوقت والجهد وصف المكان حال وجوده قبل أن ينقلب إلى " جراج " متعدد الطوابق حيث كان ثمة مبني آيل للسقوط، فقط يجب أن تذكر ما يجب أن يتم فعله مباشرة.

ربما تكون كبيراً بحيث يمكنك أن تتذكر بعض الأفلام الغربية الكلاسيكية مثل فليم "شين" Shane الذي عرض لأول مرة في عام ١٩٥٣. يأتي رجل على ظهر حصان ويظهر على الشاشة، فيملكنا الإحساس بالشغف والاهتمام. إننا هنا نود أن نعرف إلى أين يتجه، وماذا سيفعل عندما يصل إلى هناك. إننا لسنا في حاجة إلى أن نعرف من أين أتي، أو كم دفع من مال مقابل شراء أو استئجار ذلك الحصان.

تذكر	• لا تكتب معلومات لا يمكن للممثلين محاولة أدائها. • لاتصف الأشياء التي لا يمكن عرضها على الشاشة.

	• لابد أن تتذكر أن المشاهدين لا يمكنهم الاطلاع على النص الذي كتبته أو قراءة أفكارك.

كتابة الكثير من المعلومات

أحد مواطن الفشل الأكثر شيوعاً في النصوص الدرامية التي يقوم بكتابتها المؤلفون الجدد هو رغبتهم في ذكر معلومات كثيرة جداً في بداية النص. فغنت – كمؤلف مستجد – دائماً ما تخشى عدم استمرار القارئ في قراءة النص إذا تعرض جميع مهاراتك أمامه منذ البداية. ذلك خطأ كبير إذ أنه يربك القارئ، كما يبين مدى القلق الذي يمتلك.

لابد أن تبرهن على الثقة التي يتحلى بها المؤلف الناجح. فالمؤلف الناجح يعلم أن المزيد من المعلومات والأحداث أو لابد منه فيما بعد. ولذا فإن أمثال هؤلاء الناس يوزعون تلك المعلومات خلال مقاطع شيقة دون اللجوء إلى تركيز كم كبير منها في تقطع واحد. فهم غالباً ما يريدون من قارئ النص أن يتفكر ثم يقول : آه، هذا الكاتب يعرف ما يفعل. وإني لأتساءل ماذا سيحدث ذلك؟

تذكر	• لا تحاول أن ترهق قارئ النص بكتابة المزيد من المعلومات دفعة واحدة. • خير الكلام ما قل ودل في هذا الصدد بالذات. • برهن على الثقة في قدرتك على أن تجعل القارئ متشوقاً إلى اكتشاف المزيد.

الروابط المشتركة بين المسرحية والتمثيلية والمسلسل

تتلخص البديهية الأساسية لهذا الكتاب في أنه يمكنك أن تكتب نصاً لمدة ثلاثين دقيقة بناءً على بطاقة الدعوة بحيث يمكن أن يتأتى ذلك بطريق مختلفة كما يلي :

١. كتابة مسرحية من فصل واحد (وهو أمر لأتسم بوجود فرص كثيرة في الوقت الحالي، ولكن ربما تتغير الأمور فيما بعد).

٢. كتابة حلقه استطلاعية (أ ي حلقه افتتاحية) لتمثيلية جديدة، أو لمسلسل درامي يطلب منك تأليفها.

٣. تأليف نموذج يقدم لأحد منتجي المسلسلات التليفزيونية Soap opera.

٤. تأليف نموذج يقدم لأحد منتجي المسرحيات أو المسلسلات الدرامية.

إن معظم الذين يحلون بالكتابة للتليفزيون عادة ما يضعون في اعتبارهم واحداً أو غيره من المجالات التالية : المسرحيات أو التمثيليات أو المسلسلات – وربما يعلمون بالكتابة في المجالات الثلاثة – ولذا فما يطمئن القلب فعلاً هو أن تلك الضروب الفنية الثلاثة تشترك جميعها في بعض الخصائص. وحتى الأمر يسيراً بقدر الإمكان، وعنا نقل إن تلك الضروب الثلاثة تحتاج إلى :

- ❖ شخصية واحدة على الأقل يرغب الجمهور في متابعتها.
- ❖ قصة ذات بداية ووسط (حبكة) ونهاية.
- ❖ بنية جيدة للقصة تتميز بتنقل مميز بين المشاهد.
- ❖ فهم كيف تسير الأعمال الدرامية التليفزيونية بوجه عام (وهي

أعمال تسير عكس اتجاه الأعمال التي تكتب للإذاعة أو السينما أ، المسرح).

❖ الوعي بالتكلفة.

ومع ذلك، فان ثمة بعض الحدود التي يجب أن تضعها في اعتبار. أولاً : يمكن إرسال نص مدته ثلاثون دقيقة كحلقة افتتاحية لمنتج برامج أو حلقات أو كمنتج مسلسل درامي كنموذج لأعمالك. ولكن العكس ليس صحيحاً. فلا يستحب إرسال نص الثلاثين دقيقة كعمل درامي دائم لمنتج تمثيلية ذات حلقات. فهناك القليل من الحلقات البريطانية التي تخصص فريقاً من المؤلفين – على عكس الحلقات الأمريكية – التي يكتبها عدد من المؤلفين وليس مؤلفاً واحداً في بعض الأحيان. إن الحلقات أو المسلسلات الكوميدية التي تذاع مرات عديدة خلال الأسبوع هي التي تتطلب فريقاً من المؤلفين، وهذا ما ينطبق أيضاً على المسلسلات الدرامية. أما الحلقات أو المسلسلات الكوميدية (الترفيهية) فإنها أكثر صعوبة. فبالإضافة إلى أنها تحتاج إلى كل ما تحتاج إليه المسلسلات الدرامية، تحتاج أيضاً إلى شيء إضافي في غاية الأهمية. وهذا الشيء الإضافي بالطبع هو الدعابة، والجمل الكوميدية والمواقف الفكاهية والصور الفكاهية. أما العمل الدرامي الذي يتضمن القليل من السطور الكوميدية فلا يعد عملاً كوميدياً.

لذا، دعن أشرح الأمر تدريجياً مرة أخرى. إن النص المحدد بثلاثين دقيقة والذي يكتب كعمل درامي كامل يمكن أن يستخدم بأربع طرق مختلفة كما سبق الإشارة إليها، ومع ذلك فلا يجب أن يرسل إلى منتج المسلسل الكوميدي. إن ذلك النوع من النصوص (نص الثلاثين دقيقة) والذي يكتب لحلقة افتتاحية يمكن أن يستخدم خلال أربع طرق، ولكن الفارق الوحيد هو أنه لابد أن يكون كحلقة استطلاعية (افتتاحية)

لسلسلة من حلقات كوميدية وليس لسلسلة من الأعمال الدرامية الجادة.

تذكر	• يمكن أيضاً إرسال النص يكتب كتمثيلية كوميدية لمنتجي المسلسلات أو الأعمال الدرامية الجادة. • أما النص الذي يكتب كعمل درامي جاد لا ينبغي إرساله إلى منتجي التمثيليات الكوميدية.

إن نصيحتي لك أيضاً – كمؤلف مبتدئ – هي ألا تحاول أن تكتب حلقة افتتاحية لمسلسل تليفزيوني. إن ابتكار مسلسل تليفزيوني جديد يتعلق أساساً بعمل جماعي ومشترك لا يخلو من المخاطر المالية، وذلك على عكس تأليف نص لحلقة واحدة. كما انه لا يماثل تأليف أي عمل درامي آخر أو أي مسلسل كوميدي. فخلل المسلسلات الكوميدية، لابد من وجود عدد كبير من الأحداث والشخصيات والأدوار، ما يعني إنفاق مبالغ مالية كبيرة. إذا دع هذا الأمر للمتخصصين المحترفين وعساك أن تصبح واحداً منهم يوماً ما.

بعد كل ما قبل، إذا كانت لديك فكرة ممتازة عن مسلسل جديد، ولن تشعر بالارتياح إلا إذا قمت بمجادلة كتابته، إذا فعليك أن تقوم بذلك دون تردد. فأحياناً ما تحدث المعجزات. ولكن لا تتوقع أن تتعلم كل ما تحتاج إلى معرفته من هذا الكتاب فقط أو حتى من أي كتاب آخر

حسناً، تلك بعض الأمور الأساسية. وقبل أن تنتقل لتقرأ الفصل الثاني، أود أن تراجع الملاحظات التي قمت بتدوينها. هل قمت بتدوينها في مفكرتك؟ هل راجعتها مع كل ما قيل على صفحات هذا الكتاب؟ لماذا لا تفهم بهذين الأمرين؟ تعلم بالعمل. تعلم على المستوى البدني وليس على مستوى التفكير فقط.