الفصل السادس

خدع المهنة

نظرة عامة

في هذا الفصل سوف نركز على بعض العناصر الفنية والتقنية المساهمة في كتابة النص الدرامي. وسوف تطلع على الشكل النص الدرامي ولماذا يتخذ ذلك الشكل. وسوف نشرح لك الأنواع العديدة من مخططات النصوص بالتفصيل. سوف تعرف كل شئ عن "المشاهد داخل المشاهد". وسوف ترى أهمية عدم كفاية النص التلفزيوني الذي لا يقبل الهبوط أبدًا. سوف تعرف كيف ومتى وأين تصف الشخصيات في النص. وستعلم ماذا يقصد بمصطلح" تحويل العرض إلى ذخيرة". كما سنقترح عليك بعض الأفكار حول إيجاد لبعض الشخصيات. وسنخبرك كيف تعالج الانتقال بين المشاهد بسلاسة، وكيف تستهل وتنتهي المشاهد بطريقة اكثر فعالية. وسنشرح لك كيف يوفر عمل لقطات رخيصة وبسيطة ساعات عديدة من الجهد والنفقات. ولكنك ستتعلم أيضًا كيف يمثل الشيء"الخداعي" السهل- مثل إجراء مكالمة تلفزيونية على الشاشة- مشكلة للكاتب. ومرة أخرى، سنزيد شيئًا آخر على ديناميكيات

الحوار (العلاقة الفعالة للحوار) – خلال مشهد أكثر تعقيدًا في هذه المرة- وكيف يناسب النص بالكامل.

شكل النص

المشهد هو مقطع سجل يحدث في مكان واحد. ولا ينتهي المشهد عندما يغار الممثلون الذين نتابعهم ذلك المكان إلى مكان آخر ويدخل غيرهم بدلاً فهم، أو عندما يقول تركيز الكاميرا على مجموعة بعد أخرى، بل عندما تتوقف الكاميرا عن التصوير لتنتقل إلى مكان آخر، أو عندما توضع الكاميرات في مكان آخر وتبدأ التصوير (أنظر أمثلة مخطط النص بالملحق).

من السهل التركيز على بداية ونهاية المشهد على الشاشة عندما يتحول التصوير من المنظر الداخلي بالأستوديو إلى موقع خارجي ثم يعود مرة أخرى. وكما أشرت سابقًا، متأسس بعض المناظر بالأستوديو بطريقة تمكن الممثل من الانتقال من- الصالة مثلاً- إلى المطبخ ولا يزال في مجال الكاميرا من خلال مدخل معين أو فتحة خاصة. طبعًا لا يتطلب ذلك تغيرًا في المشهد.

إن العديد من المناظر ما هي إلا حجرات تؤدي إلى مناظر أخرى كبيرة تشبه المهجع، وكل حجرة لها ثلاث حوائط فقط (كما أوضحنا من قبل)، وتلك المناظر ليست بالضرورة منظمة كالتنظيم الواقعي للغرف. فيمكن أن تكون صالة منزل شخص ما مجاورة لمكتبه تمامًا، وهذا المكتب من المفترض أن يكون في مدينة أخرى. ويمكن أن تكون هناك شقة مبنية بجوار المكتب، رغم أنها من المفترض أن تكون بدور علوي داخل ناظمة سحاب. كل ذلك يمكن أن يكون مشيدًا بالدور الأرضي داخل الأستوديو.

لذا فالمشهد- بوجه عام- يبدأ في مكان وينتهي عندما تنتقل الكاميرات إلى مكنا أخر تمامًا وليس إلى قطة أخرى في نفس المنظر. لابد من أن تعي أن الكاميرا يمكن أن تنتقل أن تنتقل من مجموعة إلى أخرى خلال نفس المنظر، ولا يزال ذلك يعتبر نفس المشهد. فالكاميرا يمكن أن تبدأ بإظهار شخص يتحدث مع عامل البار"البارمان" ثم تنتقل لتصور مجموعة من الأشخاص جالسين إلى مائدة بجوار الباب، هذا يمكن اعتباره مشهدًا واحدًا، ينتهي المشهد فقط عندما ينتقل الحدث من ذلك البار إلى مكان آخر مختلف تمامًا.

قد يوحي لنا إحساسنا العام بأن المشهد ينتهي عندما تنتهي مجموعة من الأشخاص حدثيها، ثن تنتقل إلى مجموعة أخرى تشترك في حديث آخر، ولكن في الواقع ينقسم النص إلى عدد من المشاهد لصالح طاقم العاملين، وليس لصالح الممثلين أنفسهم. لهذا السبب، دائمًا ما يطالبك محررو النصوص والمنتجون والمخرجون بأن تستهل كل شهر جديد بكتابته في صفحة جديدة. وثم مبرر وجيه وراء ذلك وهو أن المشاهد غالبًا ما لا يتم تصويرها بالتسلسل. أي مشهدًا تلو الآخر بالترتيب – والصعوبة الحقيقية التي تواجه المؤلف المبتدئ هي محاولته أن يحدد ما إذا كانت المناظر ستكون متعددة أم لا، أو سيتم استخدام مبنى حقيقي يمكن للممثل من خلاله الانتقال من مكان إلى آخر. أعتقد أنه من الأفضل أن نفترض أن كل غرفة وكل ممر يعد منظرًا منفردًا وأن تكتب النص بناءً على ذلك.

عندما تقوم الشخصية التي نتابعها بفتح الباب وتخرج عن لقطة الكاميرا، فسوف تكتب مصطلح " قطع وانتقال إلى " Cut to ثم أكتب فاصل صفحات مستخدمًا مفتاحي Enter و Ctrl ثم ابدأ المشهد الجديد في صفحة جديدة.

مشاهد ضمن مشاهد

من الأفضل أحياناً استخدام مصطلح " قطع وانتقال " عندما ترغب في أن تنتقل بؤرة اهتمامك من مجموعة من الشخصيات إلى مجموعة أخرى في نفس الغرفة في الأماكن العامة مثل غرف البارات. وبدلاً من كتابة شئ آخر مثل " نركز الآن على مجموعة أخرى في نفس الغرفة "، من الأفضل أن تنهي ما تود أن تقوله بشأن مجموعة ما ثم تنزل مسافة أو اثنتين وتكتب " قطع وانتقال "، ثم تذكر ما نراه الآن مباشرة، ولكن دون أن تكتب عنواناً لمشهد جديد. ولتجنب أي لبس، أقترح ألا تضع خطاً تحت مجموعات " قطع وانتقال " الداخلية أو أن تكتبها بخط أسود ثقيل.

إذا أردت مثلاً أن تقدم مجموعة داخل أحد البارات وأن تصورهم وهم يتحدثون، ثم يفتح الباب ويدخل فردان آخران لينضما إلى نفس المجموعة، فليس ثمة حاجة إلى أن تكتب " قطع وانتقال "، فالمشهد الأصلي لا يزال متواصلاً. ولكن في التوجيهات، أكتب فقط أن الباب يفتح ويدخل فردان إلى الغرفة (واذكر اسميهما إن كنت ترغب في ذلك) وسوف يقوم المخرج بتوجيه زوايا الكاميرا وأخذ اللقطات.

المشاهد الخارجية

افترض أننا نشاهد مباراة كرة قدم بالمدرسة. ربما توضح عدة كاميرات حول الملعب لتصوير لقطات الأهداف وكاميرا أخرى لتسجيل حوادث وردأود أفعال جماهير المشاهدين، كما يحدث في المباريات " الحقيقية ". ولكن هل يكتب ذلك كمشهد واحد متواصل أم لا ؟ هنا – مرة أخرى – من الممكن أن نرى بعض اللحظات المثيرة أو المتضمنة تنقسم إلى مشاهد منفصلة مثل إحراز الهدف، والهتافات أو المجادلات التي تتم بين المشاهدين، أو اختصار الوقت للتركيز على هدف التعادل فقط وهكذا.

كل ذلك لابد من اعتباره مشهدًا واحد متصلاً لأن أية تغييرات في زوايا الكاميرا

يمكن أن تتم بسرعة وخفة وبدون توقف طول المدى.

من الواضح إذاً أن التصوير إذا ما انتقل من الملعب إلى داخل غرفة تغيير الملابس، ثم يعود مرة أخري فذلك يتطلب تغييرًا في المشهد. ولكن طالما أن الحدث يتم داخل حدود الكاميرات وفي نفس المكان، فلا وجود إذاً لتغيير يطرأ على المشهد. كل ذلك بالطبع يتطلب حدسًا قويًا لأن ملعب كرة القدم يختلف تمامًا عن المزرعة التي لا تعتبر " وحدة " واحدة حيث يمكن للمرتحلين بها التنقل في أماكن شاسعة.

هنا أن تتخذ قرارك. حاول أن تتصور نفسك مخرجاً خلال تلك الموقف. هل يمكن أن تتخيل وجود الكاميرات بطريقة معينة ولا تضطر إلى نقلها؟

لا تفرغ من ذلك، فحتى كبار الكتاب والمؤلفين صعوبة مع ذلك الأمر، وغالباً ما يعيدون كتابة بعض الأجزاء من نصوصهم، أو أنهم يلجأ ون إلى المخرج للتعرف. على أية حال، لا بد من القيام بالعدد من التغييرات.

تذكر	• تكتب النصوص الدرامية التليفزيونية من خلال مشاهد لأسباب تقنية وليس لأسباب فنية. • ينتهي المشهد عندما ينتقل الحدث وتنتقل معه الكاميرات لعدم قدرتها على متابعته في نفس المكان. • هذا ينطبق على كل من المشاهد الداخلية والمشاهد الخارجية. • يستخدم مصطلح " مقطع وانتقال " ليدل على نهاية المشهد، ولكن يمكن استخدامه ليدل على تغيير في بؤرة الاهتمام داخل المشهد

	الواحد.

المخطط الفعلي للمشهد

إن أول شيء قد تلاحظه في النص التليفزيوني هو أن الهامش الأمر العريض - غالباً ما يشغل نصف الصفحة – يترك فارغاً (انظر المثال على المخطط النموذجي بالمحق): هذا الهامش الخالي مخصص لاستخدام المخرج. ففي ذلك المكان يدون المخرج ملاحظاته حول زوايا الكاميرا لمسايرة الأحداث والحوار بين الشخصيات. ثم يعاد كتابة ما دونه المخرج وطباعته من قبل السكرتارية – كما أشرنا من قبل – لكي تصبح تلك الملاحظات جزءاً رسمياً من النص.

كل ذلك يبدو منطقياً، ولكن في الواقع لا يعتبر هذا الهامش ضرورياً في المرحلة الأولي، لأنه لم تم قبول النص فسوف تعاد طباعته ليتواءم مع أسلوب شركة الإنتاج أو العرض، ويبدو أن أسلوب كل شركة يختلف عن أسلوب الشركة الأخرى من حيث شكل الحروف والمسافات بين الطور وغيرها. وعلى أية حال، لابد أن يكون النص الذي تكتبه يعادل النص الرسمي في الشكل بقدر الإمكان.

عناوين المشهد

من الأهمية القصوى أن تبدأ كل مشهد بداية صحيحة. لذا فإليك على مشهد قصير جداً (بدون الهامش الصحيح في هذه المرة) مع بعض التوضيحات.

المشهد ٤ – خارجي – منزل ولا – يوم ٨/٢١ :

[تقف بالقرب من سيارتها، وباب السيارة الخلفي. يظهر طفلاها روس ولورين وهما جاهزان للذهاب إلى المدرسة.]

بولا : (بغضب) بسرعة من فضلكم .

[ينظر الطفلان إلى بعضهما البعض وهما يتلكأن عند ركوب السيارة]

قطع وانتقال :

تعتبر عنوان المشهد في غاية الأهمية. ففي كل مرة تستهل فيها مشهداً جديداً، لابد أن تكتب عنواناً مثل الذي ذكر آنفاً مع إضافة بعض المعلومات على شكل أوامر مثل :

١. رقم المشهد

٢. مشهد داخلي أو مشهد خارجي

٣. الموقع الرئيسي : ويظل هذا الموقع ثابتاً. لذلك فمنزل (بولا) يظل طوال المشهد كما هو. فلا يمكن أن تطلق علية مسمى آخر في المشاهد الأخرى. فإذا كانت تعيش مع شريك لها يدعى " بيل " فلا يسمى منزل " بيل ".

٤. ليل أو نهار.

٥. الوقت بالضبط. ولكن هذا يمكن أن يكون اختيارياً. وأقترح أن بالوقت حتى لا تنس أي شيء آخر

التوجيهات

من المعاد أن يستخدم مصطلح "توجيهات المسرح " لأن النصوص الدرامية كانت تكتب أساساً للمسرح. ولم أعرف أعد من المشتغلين بالمهنة حتى الآن قد قام بتغيير ذلك المصطلح. ولكن عموماً كلمة " توجيهات " فقط قد تسبب اللبس.

تحت عنوان المشهد مباشرة، دائماً ما تذكر بعض التوجيهات تخبرنا بوجود الشخصيات وماذا ستفعل، حتى ولو كان ذلك عن صالة كبيرة فيها شخص واحد فقط يتحدث في التليفون. فلا يمكن أن تبدأ المشهد بكتابة الحوار مباشرة. ولابد أن يكون النص سهلاً حتى يمكن فهمه. ولابد أن تتأكد من أنه ليس هناك لبس بين حدثين أو موقفين.

أسماء المشاركين في الحوار

ذكر أسماء المشاركين في الحوار أمر لابد منه. فإذا بدأت حوارك بالنداء على شخصية تسمى بولا: فلا بد أن تكون قد ذكرت ذلك الاسم تحت عنوان المشهد. ربما يطلق عليها بعض المشاركين في الحوار أسماءً أخرى مثل رئيسة الوزراء أو " مدام سميث " أو المومياء، ولكن لا تكتب أمام السطر المذكور في الحوار الاسم بولا.

لاحظ أنني لم أبدأ بكتابة مشهد ! في المثال السابق، والسبب وراء ذلك هو أنني كنت سأضطر إلى كتابة تفاصيل الشخصيات. وبما أنني سوف أسرح ذلك فيما بعد، فاعتبر أنني قد قمت فعلاً بتقديم الشخصيات في مشهد سابق.

تذكر	• ينقسم النص إلى عدة مشاهد كما يقسم الكتاب إلى عدة فصول. • يبدأ كل مشهد جديد في صفحة جديدة. • لابد دائماً من وجود" تعريف موجز " - أي تفاصيل عن الشخصيات – بعد عنوان المشهد. • يحتوي عنوان المشهد دائما على أربع معلومات على الأقل (كما

	ذكر سالفاً). • لابد أن تظهر تلك المعلومات بنفس الترتيب. • تلك البنود الأربعة كافية تماماً للنص، ومع ذلك من الممكن إضافة الوقت. • بمجرد اختيارك لإسم الموقع أو المكان، يظل ذلك الاسم ثابتاً في كل المشاهد. • لا تتغير أيضاً أسماء الشخصيات. • اترك هامشاً كبيراً على اليسار ولا تزيد عدد السطور في كل صفحة. • حاول ألا تشطر الحوار الواحد بحيث يكون جزء منه في صفحة والجزء الأخر في صفحة أخرى. • أنظر تعليمات كتابة مخطوط النص في الملحق.

أهمية الموقع الرئيسي

يميل معظم كبار مؤلفي النصوص الدرامية الى تبني وجهة النظر التي تقر بأنه من الممكن للأعمال الدرامية والكوميدية التي تكتب من أجل التليفزيون البريطاني أن يتم العمل بها في مواقع تليفزيونية غريبة وبعيدة عن موطن الكاتب أو مواقع غير محددة. ولكن لا بد أن ترتبك إذا ما وجدت بعض الشخصيات تتحدث عن الرصيف أو محطة الغاز أو عن إصابة الناس، وفجأة تكتشف أن ذلك المكان كان لابد أن يكون في شيكاغو وليس في مدينة إنجليزية كما كنت تتخيل.

ربما يغير ذلك الإحجام عن تحديد موقع رئيسي نوعاً من الارتداد إلى الماضي عندما كان معظم الممثلين والاستونيوهات تتركز في لندن، ولذا كان يسهل إيجاد مواقع هناك، وإيجاد ممثلين ذوي لهجة تتميز بها مدن لندن .. أو حتى بدون لهجة على الإطلاق.دعني أذكرك بشيء ذكرته من قبل. لابد أن يحدد النص الذي تكتبه مكاناً مألوفا، في بريطانيا مثلاً. لإضافة الأصالة الواقعية عليه، فعليك – كمؤلف – أن يكون فكرة واضحة عن المدينة التي تكتب عنها. لا يهم إن كان اسم تلك المدينة – أو القرية – سيتغير اسمها حتى تتحاشى أن يلتبس على السكان الأصليين الأمر. لابد أن تعرف أين هي، وكذلك لابد للممثلين وطاقم العاملين أن يلموا بتلك المعلومات.

إن جميعاً نعرف أن " وولفورد " غير موجودة فعلاً، ولكننا نتقبلها كمكان في أطراف لندن الشرقية. واسم مسلسل " القادمون من الشرق " Eastenders يوحي لنا بذلك. وبالمثل، نوافق على أن " ويذرفيلد " في مسلسل " شارع التتويج " Coronation street من المفترض أن تكون جزءاً من مانشستر. ورغم أنه المسلسل أحياناً ما كانت توجه الانتقادات إليه بأنه طراز قديم، إلا أنه مازال مقنعاً. ولم يك ذلك ليحدث إذا لم يكن لدى الكاتب فكرة واضحة عن افتراض وجود ذلك المكان وسكانه.

تذكر	• لابد أن يكون الموقع المذكور بالنص موقعاً صحيحاً (مضبوطاً) حتى لو اتخذ اسم زائفاً. • من الممكن أن تطلق على المكان اسماً خيالياً إذا لزم الأمر، ولكن لا بد أن تعرف أين يوجد.

• سيحتاج الممثلون والمنتج وغيرهم إلى أن يعلموا بذلك أيضاً. • لا تجد الأعمال الدرامية أو الكوميدية المقنعة مكاناً في الفراغ.	

متى وأين وكيف تصف الشخصيات

يجب أن تظهر أسماء الشخصيات الرئيسية في بداية النص خلال قائمة الشخصيات. وهنا لا بد من ذكر تفاصيل موجزة جداً مثل الاسم والسن فقط، أو الاسم والسن أو العلاقة بينها وبين الشخصيات الرئيسية الأخرى إذا كان الأمر ضرورياً (انظر النص النموذجي في الملحق).

يمكن أن تضيف في نهاية القائمة أموراً مثل " شخصيات لا تشارك في الحوار، ولكن الشخصيات الرئيسية المشاركة في الحوار تعتبر في غاية الأهمية في هذه المرحلة. ولكن أحياناً إذا كان لديك أكثر من ثماني شخصيات في نص مدته ثلاثون دقيقة، فإن المنتج أو محرر النص لن يتوانى عن قراءة المزيد، ولن يشعر بالضجر.

لابد أن تجعل بداية النص بسيطة وغير معقدة. فهدفك هو أن توفر الفرصة لشخص ما ليقرأ تلك المادة الخلاقة. لهذا السبب نادراً ما أتوانى عن إيقاف وصف المكان في بداية النص فكلما قلت، أريد إلى أن يقوم القارئ بقلب الصفحات وأن يجذب للمواد للشخصيات وللقصة. وإذا استطعت أن تشرك القارئ وتشغله بهذه الطريقة، فربما تلجأ إلى القيام ببعض التغييرات في فريق التمثيل وفي الموقع فيما بعد. لذلك، إذا لم تصف الشخصيات في بداية النص، فأين يمكن أن تضيف ذلك؟ فلابد أن تكتب وصف كل شخصية على انفراد عند بداية اشتراكها. تذكر ما قلته سالفاً : " مايك في منتصف العمر. رجل ذو مظهر قوي وله شخصية مثل شخصية روتويلر ". هذا الوصف يكفي طبقاً. وربما تجد بعض الشخصيات الأخرى التي يمكن وصفها بنفس

الصفحة.

تذكر	• اكتب قائمة بالشخصيات الرئيسية في بداية النص. • صف تلك الشخصيات بإيجاز بمجرد اشتراكها في الأحداث.

السيرة الذاتية للشخصيات : تحويل السيرة الذاتية إلى مرجع احتياطي

إذا كان لابد من وصف الشخصيات بإيجاز شديد خلال النص، إذاً فما الذي تفعله بالسيرة الذاتية لتلك الشخصيات، وهي السيرة طرحناها من مثل؟

أولاً : تستخدم تلك السير لمعلوماتك الشخصية. فلابد أن تكون على دراية بكل شيء يخصها تذكر العبارة التي قالها روبرت ماكي حول تحويل تقديم الشخصية إلى " ذخيرة " أو مرجع احتياطي. فكلما ازداد فهمك للشخصية كلما نظرت إليهم كأناس متجددين ومتطورين. فإذا ما قمت باستخدام الأخطاء الماضية لتلك الشخصيات واهتماماتها ومواقفها الناجحة لتنشيط أفكارها وأفعالها الحالية، فسوف يعين لك سلوكها بلا شك.

لا تحاول إرسال سير الشخصيات مع النص الذي يطلب منك. فمن الممثل ألا تلقى أي اهتمام. ومعظم الذين يأملون أن يصبحوا مؤلفين يكتبون مادة مكدسة عن الشخصيات. ولكن لا تلق بتلك السر في سلة المهملات أو تستبعدها تماماً. فأحياناً ما يطرح عليك المحرر أو المخرج بعض الأسئلة والاستفسارات حول الشخصيات أو يحاول كل منهما أن يختبر معلوماتك أو خلفيتك الثقافية عنها. لذا فحاول أن تحتفظ بها في مكان أمن على قرص مضغوط أو على الكمبيوتر.

تذكر	* احتفظ بالسير الذاتية للشخصيات في مكان أمن، لكن لا تحاول أن ترسل تلك المادة الهامة إلا إذا طلب منك ذلك.

عرض أسماء مناسبة للشخصيات

إذا كنت أحد الذين يعتقدون أن اختيار أسماء الشخصيات يحقق وجودها، فلاشك أنك على حق فأنا أحد الذين يهتمون بذلك.ومعظم المؤلفين يكافحون من أجل الوصول إلى الأسماء المناسبة. فيمكنني أن أقضي أياماً طويلة أفكر في أسم يظهر الرجل كشخصية هامة، وأحياناً ما ينتهي بي الأمر أن أطلق عليه اسم Strong (القوي).

لحسن الحظ لا تعتبر الأسماء شيئاً أهمية كبرى في النص. ولكن من الأفضل أن تبتكر أسماء مثل الأسماء التي يمكن أن تصف شخصاً أو شيئاً. وفي هذا الصدد يعجبني أسلوب تشارلز ديكنز في اختياره للأسماء مثل [1] Cheeryble Brothers وأيضاً [2] Mr M`choakumchild وهكذا. فقد استخدم أسماء توحي بصفات الشخصيات، أو أسماء توحي بوظيفتها أو عملها.

لاحظ اسم " برادلي" كاسم أول للشخصية، رغم أن هذا الاسم دائماً يستخدم كلقب. هذه طريقة أخرى يمكن أن تعرض من خلالها اسماً للشخصية. وربما يكون قد سمعنا بأسماء مثل واريين وبرادلي وتشاندلر كأسماء أولي، ولكن ما رأيك في اسم Walker (السائر) أو بنتلي أو كوبر؟ حاول أن تلقي نظرة سريعة على دليل التليفون لديك، وانظر بنفسك كيف يمكن التلاعب بالأسماء.

---

(1) اقتبس ديكنز هذا الاسم من كلمة cheery أي الفرح (المترجم).

(2) اقتبس أيضاً ديكز هذا الاسم من فحم " الكوك" وهو اسم يصف شخصية صناعية لا تهتم إلى بالعمل حتى ولو على حساب العمال في رائعته " أوقات عصبية" Hard times (المترجم).

أحد الكتاب المحدثين والمشاهير - وهو روي كلارك – كان يستخدم أسماء الأماكن ويتلاعب بها نوعاً ما ثم يطلقها على شخصيات، ففي أحد عروضه – وهو آخر النبيذ الصيفي Last of the summer wine – الذي قام فيه الممثل الراحل والشهير جداً بيل أويين بدور كومبو Compo الرجل الذي دائماً ما يدل مظهره على شخص كادح يعمل في موقع للبناء (ومصطلح كومبو يستخدم من عمال البناء لوصف من الرمل والأسمنت ويسمى الملاط).

وبما أننا قد قرأنا تلك الطور سوياً، فقد واتتني فكرة الجمع بين هاتين الفكرتين لابتكار مجموعة أخرى متنوعة، فقد فكرت في أن استخدم الاسم الذي يطلق على المكان كاسم أول، وأن استخدم الاسم الذي يدل على المهنة كلقب.

تذكر	• حاول أن تبتكر أسماء مشوقة من خلال : ○ التلاعب بالكلمة التي تدل على صفة أو خاصية. ○ استخدام أسماء الأماكن في البيئة المحيطة. ○ حاول الجمع بين هذين الأسلوبين.

معالجة التنقل بين المشاهد بسهولة

كما ذكرت لك من قبل، من الناحية التقنية لا يعد ذلك أمراً صعباً. للقيام بذلك، ينبغي أن تكتب ببساطه : قطع وانتقال عند نهاية المشهد، ثم تنتقل إلى صفحة جديدة وتكتب عنوان المشهد الجديد. أما من الناحية الفنية،فغن تحديد متى ينتهي المشهد ويبدأ آخر هو الذي ربما يعد من الصعوبة. فحتى المشاهد التي تبدو وكأنها قد وصلت إلى نقطة النهاية، ليس من البساطة التأكيد على أنها لا بد أن تتوقف.

[إنهاء المشهد بنجاح]

افترض أن رجلاً وامرأة يتجاوران، فتخرج المرأة وهي غاضبة بعد أن أهانها الرجل، وتضق الباب خلفها بقوة. تلك لحظة مناسبة جداً لإنهاء المشهد والانتقال إلى مشهد جديد ولكن لا تعجل بكتابة " قطع وانتقال " بعد أن تكتب توجيهاتك " تصفق الباب بشدة ". فليس صفق الباب سبباً وجيهاً إنهاء المشهد. بل الأكثر أهمية من ذلك هو الانطباع الذي يخلفه صفق الباب داخل الحجرة. مثلاً هل ابتسم الرجل بسخرية؟ أم هل صاح غاضباً ؟ أم أجهش بالبكاء وشرع يذرف الدموع؟

إذاً لا بد أن تفكر بغاية في الأثر أو الانطباع الذي تريد أن تخلفه لدى الجمهور، وهنا يمكن أن ينتهي المشهد ببساطة. فيمكن أن تكتب مثلاً :" يبدو ديف محطمًا" أو" وقف ديف ساكناً للحظة ثم انفجر صائحًا وهو يتحدث بلهجة الانتصار: لقد فزت".

[بدايات المشهد]

على عكس ذلك هو الصحيح عند التعامل مع بداية المشهد. يتجه المؤلفون الجدد إلى قول الكثير في بداية المشهد فيكتبونه كما لو كان موضوعًا جديدًا لابد أن يدركه الجمهور. افترض أننا ننتقل إلى مشهد حيث يتقابل شخصان في أحد البارات. لسنا في حاجة إلى أن نراهما وهما يدخلان البار ويطلبان مشروبًا وينتظران حتى يأتي النادل ليفرغ لهما من الزجاجة في كأسين.هذا ما يحدث فعلاً في الواقع، ولكن عليك أن تدخل في القصة مباشرة.

لذلك، عندما تسائل نفسك" كيف أبدأ هذا المشهد؟" لا تفكر في نفسك أو كيف تعرف أنت. فعلاً تسائل نفسك مثلاً :" كيف أدخل هذا البار؟" ولكن قل :" والآن ما الذي أحتاجه لأضيفه فتستمر الحبكة الدرامية؟" إذاً لابد أن تركز أكثر على احتياجات

القصة... وعلى القليل الذي يعبر عن الواقعية. فالجمهور يهب كل اهتمامه للشخصيات الرئيسية والانفعالات أكثر من الواقع أو أي شئ آخر.

[بدأ المشهد بشخصية مختلفة]

ثمة شئ آخر يجعل التنقل بين المشاهد بطيئاً وغير مناسب وهو عندما تنهي وتبدأ بعض المشاهد المتتابعة بنفس الشخصية. أحيان ما ينجح ذلك الأسلوب – حين تريد إلى إظهار مرور الزمن بأسلوب مصطنع – ولكن خلال الظروف العادية يضفي ذلك الأسلوب مظهرًا سيئاً وغير طبيعي على الأحداث، كما لو أنك شخص يقفز من مكان إلى آخر كمن يمارس الخدع أو الشعوذة.

يمكن أن تتبع انتقالاً سلسًا وطبيعيًا من الانتهاء بالشخصية الرئيسية وافتتاح مشهد جديد بشخصية أخرى. ربما تمثل تلك الشخصية ذلك الشخص التي تريد الشخصية الرئيسية مقابلته، أو حتى يمكن أن يكون ذلك الشخص غير مشارك في الحوار على أقل تقدير، مثل بواب يعمل بفندق، أو سكرتيرة تجلس في مكتبها، أو غير ذلك.

ثم نرى الشخصية الرئيسية بعد ذلك إما موجودة فعلاً داخل المكان أو أنها على وشك الوصول.

تذكر	• لا تنه المشاهد قبل وقتها المحدد ولو بثوان قليلة. • لا تستهل المشاهد الجديدة قبل وقتها المجدد ولو بثوان قليلة. • ضع القصة في اعتبارك أولاً (أي الخيال أولاً) ثم الواقع بعد ذلك. • لا تستهل ولا تنه المشاهد المتتابعة بنفس الشخصية.

[لقطة الإرتساء]

الشيء الثالث الذي يبدو غير مناسب هو قطع المنظر من حجرة في منزل معين – كالمطبخ مثلاً – والظهور في حجرة نوم كما لو كان الانتقال سهلاً وبسيطاً من حجرة إلى أخرى داخل نفس المنزل مع أنه من المفترض أن يتم الانتقال من ذلك المكان إلى مكان آخر في الخارج أو في أي مكان مختلف من العالم. وأفضل طريقة للقيام بذلك قم باستخدام ما يسمى " لقطة الإرتساء " establishing shot .

فبدلاً من الانتقال من منظر داخلي إلى آخر في نفس المكان، يمكن أن تقوم بإدخال لقطة خارجية بين هاتين اللقطتين، وذلك المنظر يمكن أن يكون لمبنى آخر فتختلف تماماً وذلك لإرساء موقع جديد قبل التصوير في المكان الداخلي المراد استخدامه، لهذا السبب يسمى ذلك بلقطة الإرتساء.

في الموقع، ليس ثمة بين المنظر الخارجي – للمبنى الذي قمت بتصويره – وبين المناظر الداخلية على الإطلاق. وحتى لو لم يحدث أي شيء خلال لقطة الإرتساء، وحتى لو كانت مجرد التقاط صورة ثابتة، فلابد أن تكتب اللقطة كمشهد منفصل وتحدد برقم في كل مرة تود أن تعرضها.

[المكالمات التليفونية]

أول مرة استخدمت فيها مكالمة تليفونية في أحد النصوص التي كتبتها، كنت أعتقد أنها أمر يسهل كتابته. فالحوار الثنائي الذي ذكرته تم كما يلي :"أهلاً .. إنه أنا "، "لقد تأخرت على كثيراً"، " أعرف ذلك ... آسف كنت مشغولاً جداً "، وقد كتبت أربعة مشاهد انتقل بينها جيئة وذهاباً. وعندما بدأ الحوار يصل إلى نهايته، كنت قد كتبت إحدى عشر شهر الحوار متتابع لا يستغرق سوى دقيقة واحدة. طبعًا لم يكن ذلك مملاً في كتابته فقط، بل كان إهدارًا للأوراق أيضًا! لقد أقسمت ألا أفضل أفعل

ذلك مرة أخرى، والآن أقوم بتعليم تلاميذي كيف يتجنبون ذلك الأمر.

هناك أربع طرق مختلفة لكتابة المكالمة التليفونية في النص الدرامي:

١. نسمع ونشاهد طرفًا واحدًا من الشخصيتين، ويترك الطرف الثاني للجمهور.

٢. نشاهد طرفا واحدًا ونستمع إلى الطرف الآخر في التليفون.

٣. نسمع ونرى الطرفين...و" نطير" مهما من موقع إلى الموقع الآخر.

٤. نسمع ونرى الطرفين في نفس الوقت باستخدام شاشة منقسمة إلى قسمين بحيث الطرفان على الشاشة في آن واحد.

يعتبر أول اختيار هو الأكثر بساطة، لأنك تقوم بوصف ما يفعله وما يقوله شخص واحد فقط. وهذه الطريقة مناسبة جدًا للحوار الموجز.

الخيار الثاني يعتبر بسيطاً أيضًا، إذا أنك تصف ما يفعله ويقوله شخص واحد، ولكن يشمل الحوار الشخص الثاني الذي لا يظهر على الشاشة. وهنا تكتب الحوار كحوار عادي، ولكن تضيف أن الشخص الثاني لابد أن يكون مختفيًا عن أعين الجمهور. فيمكنك مثلاً أن تكتب: جون : (لا يظهر على الشاشة) أهلاً.. وهكذا.

أما الخيارات الثالث والرابع فيمكن كتابتهما بشكل متماثل. تبدأ بشخص يطلب المكالمة في المكان الذي يحدده عنوان المشهد ثم تكتب" قطع وانتقال" إلى مشهد آخر، وتكتب عنوان المشهد ثم تصف الشخص الذي يرد على المكالمة. وبدلاً من تحديد المشهد ووصفه وكتابة عنوانه في كل مرة- كما فعلت أنا شخصيًا في المرحلة الأولى من كتابتي- يمكن أن تكتب ببساطة(ننتقل الآن من تلك الشخصية إلى الشخصية الأخرى كما في أي وقت مناسب لذلك). والشيء المريح هنا هو أنك إذا

أردت ا،"تطير" من مشهد إلى آخر- كما أفعل أنا شخصيًا- فلن تحتاج إلى كتابة أكثر من عشرة مشاهد.

تذكر	• إرساء اللقطاء مفيد جدًا وغير مكلف. • تلك اللقطات يمكن ترأب الصرع بين أحد المشاهد الداخلية والآخر. • يمكن استخدامها لتحديد المواقع العامة عند بدأ أية متابعة للحوار. • تحتسب كل لقطة إرسائية مشهدًا منفصلاً، وينبغي أن تكتب كذلك. • تحتاج المكالمات التليفونية إلى اهتمام خاص، ويمكن التعامل معها بأربع طرق، ويمكن استخدام كل طريقة منها. ولكن ليس خلال كتابة نفس الحوار.

حركيات (ديناميكيات) المشهد

معظم المشاهد – إن لم يكن جميعها – لابد أن يقف وراء كتابتها سبب،-وليس مجرد سد الفجوة بين مشهد " هام " وبين مشهد أخر. فالمشهد - مهما كان مختصرا - لابد إما أن يسير بالقصة قدماً،كرسم الشخصيات أو إضافة معلومات جديدة أو تضمين شيء ما بالنص الفرعي أو أنه ببساطة لمجرد التسلية. بمعني أخر، لابد أن يحقق المشهد شيئاً مما ذكرناه عن الحوار.

ولأن بما أن المشاهد أصبحت قصيرة وسريعة لم يعد ذلك ذا فائدة. فهناك بعض

المشاهد الآن التي تعمل على سد الفجوات حتى يبدو العمل مترابطاً. فيمكن لفردين التنقل من حجرة النوم ثم إلى المطبخ ثم إلى الصالة ثم العودة لمجرد إظهار التتابع أو التسلسل وإخفاء الرتابة.

ولكن ربما تتغير الأمور مرة أخرى لتبرهن بعض العروض التي أثبتت نجاحها في السنوات الأخيرة على أن المشاهد التي لا تستغرق أكثر من نصف دقيقة لن تسبب للمشاهد الملل أو الضجر. إذا ما الذي يمكن أن نقوله عن المشهد الذي يفيد المؤلف الجديد، كما تحدثنا أثناء طرحنا لموضوع الحوار، للأبد لأن يكون للمشهد بداية ووسط ونهاية مثل القصة تماماً ولكن داخل إطار محدود. فلابد أن يبدأ بفكرة معينة وينتقل إلى العقدة ونوع ما من الذروة، ثم ينتهي بحل. ولكن لن يكون ذلك الحل نهائياً.

في نص الصف ساعة، من الممكن أن تكون الشخصية الرئيسية هي ذاتها الشخصية المحورية في معظم المشاهد، ولكن ربما يكون هناك بعض المشاهد التي قد لا تظهر فيها تلك الشخصية. تلك المشاهد لابد أن يكون بها شخصية محورية تركز أنت عليها. لا ينبغي أن يكون اتخاذك لمثل ذلك القرار من الصعوبة، وعادة ما تجد ذلك يسير لديك بطريقة تلقائية قل لنفسك :" من الذي يقوم ذلك المشهد؟ ما هي الشخصية التي يجب أن نتبعها في تلك اللحظة؟ " لا بد أنك ستجد الإجابة على هذين السؤالين في غاية الأهمية.

تخيل مثلاً لأسرة بسيطة تخبر فيه الابنة والديها الفقيرين بأنها ترغب في أن تترك الجامعة وأن تعمل بسوبر ماركت لكي تستطيع أن تحصل على المال بمجرد أن تبدأ العلم. من وجهة نظر الابنة، يعتبر هذا الاقتراح تضحية ليست هينة. وهو شيء لا تفضله فعلاً وستندم عليه، ولكنه يمثل غاية الولاء والوفاء لسرتها. من ناحية أخرى،

ربما يشعر الأب بالأسى ويحس بالفشل الذريع من جهته.

من الممكن أن تركز اهتمامك على شخصية واحدة من الشخصيات الثلاث في الأسرة مع تحقيق ثلاث نتائج مختلفة. افترض أن القضية تدور أصلاً حول الابنة، ففي محاولتك لإظهار حكاية " الانتصار على الشدائد، تتولى القناة إدارة السوبر ماركت، وتجد نفسها في موقع يؤهلها لتوظيف بعض الذين يعملون شهادات جامعية. بجانب ذلك يلعب الأب دوراً كبيراً أيضاً ولكن لا تنتهي القصة بانتهاء دوره. وبذلك تظل الفتاة هي الشخصية المحورية للقصة.

تذكر	• تستخدم بعض المشاهد القصيرة لتساعد على التشويق البصري، كما تساعد على انسياب العمل الدرامي بسلاسة. • لابد أن يكون لمعظم المشاهد شخصيات محورية. • يشمل المشهد الناجح بداية ووسطا ونهاية.