

صانع الأفلام

طلال سيف

طلال سيف: صانع الأفلام

الحضارة للنشر

٧ شارع أبو السعود - الدقي ١٢٣١١ - القاهرة

Al-Hadara Publishing

7 Abou El-Seoud Street
Dokki 12311, Cairo, Egypt

Tel.: (20-2) 3761 94 39
Mobile: (20-12) 316 48 67

E-mail: ask@alhadara.com
E-mail: hadara@idsc.net.eg
www.alhadara.com

الطبعة الثانية: أكتوبر ٢٠١٠
رقم الإيداع بدار الكتب ٢١٠١٩ / ٢٠١٠
I.S.B.N. 978-977-476-084-6

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم

صانع الأفلام

قراءة

فى إخراج الفيلم الوثائقى

طلال سيف

obeikandi.com

إهداء

إلى

أُمى- زوجتى

ابنئ

(محمد وفرح)

obeikandi.com

مدخل

لا يزال الفيلم الوثائقي الذي انتقل من عالم السينما إلى عالم التلفزيون مادة ثرية للقنوات الفضائية إضافة إلى عالم (الإنترنت) خاصة بعدما استطاعت شركات إنتاج المعدات التلفزيونية إصدار كاميرات عالية الجودة، فكاميرات "full hd" المستخدمة حاليا في التصوير التلفزيوني تمنحنا درجة عالية من الجودة في الصورة بحيث لا يمكن معرفة ما إذا كانت المادة المقدمة قد تم تصويرها على أشرطة سيللويد أو أشرطة ممغنطة.

فالتطورات التقنية الهائلة في معدات التصوير التلفزيوني والمونتاج والإضاءة والصوت، دعت الكثيرين من أصحاب المواهب الولوج إلى عالم الفيلم الوثائقي الذي لم تعد تكلفة إنتاجه معضلة كما كان من قبل.

أظهرت التطورات التقنية مصطلحا جديدا وهو (صانع الأفلام).. هذا المصطلح الذي ينظر إليه البعض على أنه مخرج العمل، لكن الأمر يختلف إذا ما نظرنا إلى تاريخ السينما الوثائقية.

فلا يمكننا النظر إلى مخرج فيلم (أرض إسبانيا) ١٩٣٧ للمخرج (جوريس إيفن) على أنه صانع أفلام،

فالسيناريو كتبه مجموعة من المثقفين الأمريكيين، أما كتابة التعليق فكانت للأديب (إرنست همنجواي) أى أن كاتب السيناريو يختلف عن المخرج يختلف عن كاتب التعليق، على عكس مايقوم به المخرج الأمريكى (مايكل مور) الذى يعد واحدا ممن يشملهم مصطلح (صانع الأفلام) لكونه القائم بعملية ما قبل الكتابة، والتى سنتناولها بالتفصيل فى متن الكتاب، علاوة على أنه أيضا القائم بكتابة السيناريو والتعليق والحوارات داخل أفلامه، كما يعمد (مايكل مور) دائما إلى تصوير أفلامه بنفسه، فصانع الأفلام إذا ما نظرنا إليه من هذه الزاوية يمكننا تعريفه على أنه ذلك الشخص المؤسس للفكرة (ما قبل الكتابة) والذى يصيغها فى شكل سيناريو يشتمل على الصورة وكتابة التعليق والحوارات والمداخلات، والقائم بعملية التصوير والإخراج النهائى، كما فعل (مايكل مور) فى فيلم فهرنهايت ٩/١١.

يمكننا أيضا أن نضيف إلى تلك المهام السابقة فى عمل صانع الأفلام عدة وظائف مرتبطة بإنتاج الفيلم، كسائق وفنى كاميرا وفنى وخبير صوت ومونتير وفنى إضاءة، لكن تلك الوظائف إذا ما قام بها أشخاص آخرون لا تؤثر على كون (الكاتب - المصور - المخرج) صانعا للأفلام، فالوظائف السابقة تمارس كمهن لا تحتاج إلى الموهبة كالكتابة والتصوير والإخراج، أى أن عمل صانع الأفلام يعتبر عملا

مخططا منذ البداية وحتى انتهاء العمل، أما الرفضون لعملية التخطيط لاعتمادهم على الكاميرا الارتجالية، فلا يمكننا اعتبار عملهم اعتباطيا، بل هو عمل مخطط منذ البداية. أيضا بناء على تصور ذهنى لدى صانع الأفلام عن فكرة ما يبدأ بتصويرها، ثم يعتمد بعد تفريغ الأشرطة (capture) وقراءتها قراءة واعية الى التخطيط لعملية الكتابة ثم إتمام إخراج العمل بالتوليف (المونتاج) إلا أننا لا نؤيد هذه الطريقة فى صناعة الفيلم الوثائقي، وننصح صانع الأفلام المبتدئ إلى اعتماد الطريقة الأولى، فكل فيلم يقدمه صانع الأفلام لابد وأن تسبقه فكرة ما وتصور ذهنى عن الموضوع محل الدراسة، محكوم بمعتقد (أيديولوجيا) صانع الفيلم، فمثلا لا يمكننا اعتبار الحملة الفرنسية على مصر من قبيل التنوير والتقدم كما ادعى الفرنسيون، بل كانت احتلالا أراق دماء المصريين المحاربين والعزل كما سيرد فى سيناريو (كابوس فى يقظة بونابرت)، وأيضا نرى معتقد (أيديولوجيا) مايكل مور فى فيلمه (فهرنهايت ٩/١١) واضحة فى إظهار الرئيس الأمريكى (جورج دبليو بوش) كمجرم حرب، فقناعات صانع الأفلام تظهر جليا من خلال النص المكتوب، وأيضا فى لغة الصورة التى تنقل لنا رؤية صانع الأفلام فى الموضوع محل التصوير، فالصورة بكل مكوناتها من (الديكور - الإكسسوار - الأشياء - الإضاءة - العنصر البشرى) تقدم مادة معلوماتية

وتأثيرات نفسية لا يمكن إغفالها، فالصورة لا تقدم الجمالى فقط، بل تقدم أيضا الاعتقادى (الأيديولوجى)، أما عملية التوليف (المونتاج) فهى المحصلة النهائية لرؤية صانع الأفلام، فهذه العملية لها من الأهمية ما يجعلنا نطرح تساؤلا مهما:

هل ينبغى على صانع الأفلام تنفيذ هذه العملية التقنية بيده؟ وللإجابة على هذا التساؤل لابد وأن نحدد توصيفا لعملية (المونتاج)، يدفعنا ذلك التوصيف إلى فرض سؤالين آخرين:

هل القائم بعملية المونتاج (المونتير) يخضع إلى حرفة التقنية أم أنه يندرج تحت مسميات الإبداع الفنى؟

بالطبع يسهل على المخرج المحترف الإجابة على تلك الأسئلة التى تندرج تحت مسمى (احتراف التقنية)، فمنفذ المونتاج والذى يطلق عليه (مونتير) يخضع لرؤية وتعليمات المخرج القائم بالعمل، لذلك رأينا أنه كى يتمكن المخرج من التفرغ للعملية الإبداعية أن يتخذ (منفذا محترفا) حتى يصبح تركيز صانع الأفلام بنسبة ١٠٠% فى العملية الإبداعية، وكى لا ينشغل بالعملية التقنية ولا يعنى ذلك بأى حال من الأحوال ألا يكون المخرج ملما بتقنية المونتاج وإمكانات البرنامج الذى يعمل عليه المنفذ (المونتير) فربما يرى المخرج فى لقطات تم الانتهاء من تصويرها ولا يمكنه إعادة التصوير أنه لو استخدم إضاءة خافتة مثلا لكان المشهد أكثر

تأثيراً فيمكنه فى هذه الحالة اللجوء إلى المونتاج لتصحيح الإضاءة.

إن مصطلح صانع الأفلام يمنحنا مساحة من التفرقة ما بين الإبداع الفنى والممارسة التقنية، فصانع الأفلام هو ذلك الشخص الذى يحمل المواهب الثلاث (الكتابة - التصوير - الإخراج) حتى وإن كان الإخراج يشمل ضمن مفرداته الإشراف على الكتابة والتصوير والإضاءة والصوت، وغيرها من مفردات صناعة الفيلم بوصفها مفردات يقوم بكل جزئية منها متخصص بذاته، لكن فى هذه الحالة لا يعتبر المخرج صانعاً للأفلام إلا إذا قام بالمواهب الثلاث، وهى تلك المفردات التى ستأخذ الحيز الأكبر فى تلك الدراسة بمشيئة الله تعالى.

والله ولى التوفيق

طلال سيف
فى منية سمنود
٢٠١٠/٥/١٤

المحتويات

الفصل الأول

- ٧ - مدخل
- ١٥ - ما قبل الكتابة
- ١٨ - العملية البحثية
- ٢٤ - تحديد شخوص المداخلات
- ٢٥ - التصوير الفوتوغرافى
- ٢٦ - الرؤية البصرية
- ٢٧ - إختيار المسمى
- ٢٧ - المحتوى
- ٢٩ - نموذج
- ٣٤ - كتابة السيناريو

العناصر المرئية:

- ٤١ - الصورة والصوت
- ٤٢ - الديكور
- ٤٣ - الإكسسوار
- ٤٥ - الأشياء
- ٤٥ - العنصر البشرى

- عناصر الأحياء ٤٦
- الإضاءة ٤٧

العناصر الصوتية:

- لغة النص وأسلوب الكتابة ٤٩
- كتابة التعليق ٥٠
- الصوت الواحد ٥٣
- الأصوات الحية ٥٥
- الحوار ٥٥
- الموسيقى التصويرية ٥٧
- الضوضاء ٥٨
- اللقطات المتعارف عليها ٥٨
- طرق الانتقال من مشهد إلى آخر ٦٢
- تصميم صفحات السيناريو ٦٣
- نموذج تطبيقي ٦٧

الفصل الثانى

التصوير:

- التعريف والمدلول ١٠٩
- الصورة والمعتقد (الأيدولوجى) ١١١

- ١١٣ - الصورة والتأثير
- ١١٥ - الصورة والتثبيت الذهني
- ١١٧ - تقنية الكاميرا
- ١١٩ - ملحقات الكاميرا
- ١٢١ - زوايا التصوير

الفصل الثالث

- ١٢٥ - الإضاءة
- ١٣١ - التوليف (المونتاج)
- ١٤٠ - ختام

ما قبل الكتابة

لا تقتصر محددات (ما قبل الكتابة) على الفيلم الوثائقي بذاته، بل تنطوى تلك العملية على كافة المستويات الإبداعية، لتصبح عملية (ما قبل الكتابة) فى مفهومها الأعم (ما قبل الإبداع).

فالفيلم الوثائقي الذى يتماس مع الشعر والرواية فى القدرة على خلق الصورة، والقصة القصيرة من حيث تكثيف (النص الصوتي) ونقصد بالنص الصوتي هنا (كتابة التعليق) يقع فى خانة واحدة مع جميع الفنون من حيث ضرورة امتلاك (صانع الأفلام) للموهبة اللازمة لإخراج الفيلم فى شكله النهائى، وحالة الموهبة تلك حالة بديهية، ينبغى تجاوزها فى حال مناقشة قضايا الفنون.

حالة (ما قبل الكتابة)

كثيرا ماتداولها الفلاسفة والمبدعون وإن كانت غالبية الآراء تطرقت إلى حالة الإبداع ذاتها، وليس ما قبل الإبداع، بطرح سؤال دائما ما يتكرر ذكره عند مناقشة قضايا الفنون، والسؤال هو: هل حالة الإبداع حالة واعية أم أنها لا واعية أم مزيج من الحالتين؟

لكن قبل الإجابة على هذا التساؤل ينبغى وضع تعريف لحالة (ما قبل الكتابة) كى ننتقل منها إلى الحالة ككل.

ما قبل الكتابة

هى حالة ورود أو استيراد فكرة ما، سواء بطريقة آلية دون تخطيط مسبق، أو بطريقة التنبيه المقصود.

الفكرة الآنية:

وهى فكرة تأتى كومضة دون التخطيط المسبق لها، وغالبا ما تكون نتاج اللغة البصرية الثرية أو القراءة المستدامة أو الاستدعاء من المخزون الثقافى من ذاكرة المبدع، كأن ترى على سبيل المثال أثناء سيرك لافتات المحلات التجارية باللغة الأجنبية فتتشاغل بالفكرة وتبدأ بتطويرها فى متابعة أى لافتات تقابلك أثناء المسير، سواء على وسيلة نقل أو عيادة طبيب أو مكتب محام أو تأييد لسياسى ما، وتنشغل بفكرة اللافتات هذه حتى تهتدى إلى نقطة البدء فى العمل، وربما تأتىك فكرة ما أثناء قراءتك لكتاب أو جريدة أو خبر على شريط أخبار قناة تليفزيونية، وكل هذه الأشكال من التداعيات الفكرية تأتى بلا قصد أو تخطيط مسبق، لكن غالبا ما تأتى بنتائج فعالة فى حالة الإبداع.

الفكرة المخططة مسبقا:

وهى الفكرة التى تأتى من خارج الذات المبدعة، كأن

تمنحك الفكرة مؤسسة ما، تعمل فى مجال بيع الأفكار، أو يمنحها إياك صديق يعرف ماهية عملك كصانع أفلام، أو أن تكلف بفيلم لصالح هيئة بذاتها، لديها أفكارها الجاهزة.

لكن حالة الأفكار المخططة مسبقا، دوما ما تكون أقل حظا من الحالة الآنية والآتية بطريقة الورود، حيث تعمل كل ميكانيزمات الإدراك على تطوير الحالة، أى تعتبر حالة نشاط ذهنى تتفوق على نظيرتها التى تتهم بالكسل ذهنى، فربما تكون الحالة المستوردة (المخططة) حالة تبدو عظيمة ومهمة بالمقارنة بالحالة الواردة (الآنية).

لكننى مؤمن إيمانا كاملا بمقولة أن أبسط المقدمات (الواردة) ربما تؤدى إلى أخطر النتائج (المنتج النهائى..الفيلم)، وأن أخطر المقدمات قد تؤدى إلى أبسط النتائج.

يمكننا الآن الإجابة على التساؤل السابق: بأن حالة (ما قبل الكتابة) مزيج من حالة الوعى واللاوعى، ولأن السؤال يبدو فلسفيا أكثر منه إنتاجيا، فلا بد من تجاوز مثل تلك الأسئلة، فما يهمنا فى حالة (ما قبل الكتابة) بشكل عملى، هو وصول الفكرة لذهن المبدع وتلك هى الشرارة الأولى لعملية إنتاج الفيلم الوثائقى.

العملية البحثية

تعد العملية البحثية الخطوة الأولى لبدء تنفيذ الفكرة (الفيلم)، ويعتبر البحث العلمى أهم المراحل البنائية لكتابة نص جيد فالفيلم الوثائقى لابد وأن يكون مدعوما بمادة علمية صحيحة، وذلك لضمان دقة المعلومات الواردة فى النص، وتأتى عملية البحث كتابع لعملية (ما قبل الكتابة) وعلى وجه الدقة (الأفكار الواردة) وليست الأفكار المستوردة (المخططة مسبقا) حيث تأتى الأفكار المخططة مدعومة بمادتها العلمية.

للعلمية البحثية مرجعية ومنهج علمى يتبعه (صانع الأفلام) فى تجميع المادة، بوصف العلم بناء معرفيًا وطريقة منظمة للتفكير والبحث، لذلك ينبغى على (صانع الأفلام) أن يقوم بتصنيف وتنظيم معلوماته بأسلوب علمى، حتى يتجنب الوقوع فى الأخطاء أثناء تجميع المادة المعلوماتية عن الفكرة (الواردة).

تختلف طرق ومناهج العملية البحثية باختلاف حقول العلم (المعرفة) الذى نتناوله فتتعدد ما بين "النظري - التطبيقى - الوصفى - التاريخى - التجريبي - الاستنباطى - الاستقرائى..."، وبالطبع لا نفرض على الباحث (صانع الأفلام) منهجا معيناً، بل يفرض الموضوع محل البحث والآتى عبر فكرة (واردة) نوعية المنهج المستخدم.

فإذا ما كان صانع الأفلام يتعرض لموضوع تاريخي، كما سيرد في نموذج فيلم (كابوس في يقظة بونابرت) في تلك الحالة يفرض المنهج التاريخي نفسه، ولأننا نتعامل في المقام الأول مع (الفيلم الوثائقي) المدرج تحت قائمة الفنون، فلن يلتزم صانع الأفلام بحرفية المنهج التاريخي والجمود المعلوماتي والبنائي للمنهج، بل يمكنه تجاوز معلومات تاريخية يراها الباحث العلمي مهمة للغاية وينصب تركيز صانع الأفلام على معلومات تبدو للعيان غير مهمة لكن تناوله لتلك المعلومات تمنح (الفيلم) قيمة فنية عالية، ولا يعنى ذلك المساس بالوثيقة "المعلومات التاريخية" المؤكدة، بل يكون صانع الأفلام حراً في تدوين ما يراه مناسباً من المعلومات التي سيوظفها داخل النص، وله الحق الكامل في تجاهل ما يراه لا يخدم (الفيلم)، وهناك مجموعة من الخطوات المتعارف عليها في طريقة إعداد البحوث:

- ١ - اختيار الموضوع
- ٢ - تكوين فكرة عامة
- ٣ - تحديد عناصر الموضوع
- ٤ - حصر مصادر المعرفة
- ٥ - جمع المعلومات وتنظيمها
- ٦ - كتابة البحث

ولأننا تطرقنا لكيفية إعداد البحوث فى دراسة سابقة بعنوان "فن الاعداد التليفزيونى" فقد رأيت أنه من الضرورى تناول كيفية إعداد البحوث للفيلم الوثائقى من خلال نموذج فيلم "كابوس فى يقظة بونابرت" وفى هذه الحالة نتناول فى طريقة البحث (المنهج التاريخى):

أولاً: اختيار الموضوع:

تحت عنوان (كابوس فى يقظة بونابرت) تم اختيار موضوع البحث عن فكرة (واردة) عن المناضل (الشيخ حسن طوبار) شيخ صيادى بحيرة المنزلة فى أواخر القرن الثامن عشر من الميلاد والذى أرهق بمقاومته الحملة الفرنسية على إقليم المنزلة ودمياط والمنصورة والبحر الصغير، لذلك كان لزاما علينا البحث فيما كتب عن الشيخ حسن طوبار، وأيضا ما كتب عن الحملة الفرنسية وظروف مصر السياسية والاقتصادية والاجتماعية... وغيرها من الوثائق فى ذلك التاريخ.

لأنه ينبغى على الباحث قراءة كل ما كتب عن موضوع بحثه قديما وحديثا، لأن عملية اختيار الموضوع مرهونة بوجود بيانات ومعلومات عن الموضوع محل البحث، وإلا تحول صانع الأفلام من الوثائقى إلى التخيلى نظرا لندرة البيانات والمعلومات، وعليه أيضا تحديد عنوان البحث

(المسمى) والذي يفترض أن يكون معبرا بصدق عن الموضوع محل البحث والدراسة.

ثانيا: الفكرة العامة:

تتطلب الفكرة العامة تكوين رؤية شاملة عن الجوانب المختلفة لموضوع "الفيلم"، مثلا ينبغي على صانع الأفلام أن يمتلك تصورا عاما عن موضوع الفيلم المطروح للتنفيذ، ففي حالة فيلم "كابوس فى يقظة بونايرت" عليه أن يكون قد كون فكرته عن الشخصية المحورية (حسن طوبار)، وأيضا الشخصيات الموازية والثانوية (نابليون بونايرت - الجنرال فيال - الجنرال داماس - الجنرال دوجا...) تخيل أماكن التصوير والديكور والإكسسوار... وغيرها من العناصر والمفردات التى تفيد فى كتابة النص، وأيضا تكوين فكرة عن الكتب والوثائق التى يمكنه الاستعانة بها.

ثالثا: تحديد عناصر الموضوع:

فى حالة تحديد عناصر الموضوع، يمكن لصانع الفيلم أن يتجاوز معلومات بعينها أثناء تدوين ما يراه مناسباً، فعلى سبيل المثال يمكنه تجاهل تاريخ ميلاد الشخصية المحورية: تعليمه... أو ماشابه من مفردات، ثم يعمد إلى ترتيب العناصر التى قام بتدوينها بشكل متسلسل ومرتب حسب

أهمية العناصر لصانع الفيلم، حيث إن هذه الطريقة تفيد فى تسهيل عملية الكتابة، لأنه يمكن لصانع الفيلم إضافة عناصر جديدة أو حذف عناصر قائمة، مما يجعل عملية الكتابة خاضعة لفكرة التركيز والتكثيف اعتمادا على عناصر محددة من قبل.

رابعاً: حصر مصادر المعرفة:

ينبغى تحديد الكتب والوثائق والمصادر التى درست الظاهرة محل الدراسة، بالبحث المكتبى أو الإلكترونى، ويفضل أن تكون المصادر لباحثين معروفين فى مجال الدراسة، ففى حالة النموذج المقترح يمكننا الاعتماد على:

١- تاريخ الحركة القومية وتطورات نظام الحكم "عبد الحمين الرافعى"

٢- تاريخ الحملة الفرنسية فى مصر للمؤرخ الفرنسى "ريبو"

٣- كفاح شعب مصر "د/ عز الدين فراج"

٤- جريدة "كورييه دليجيبيت" العدد ٧٥ الصادر فى ٢٨ يوليو ١٨٠٠ ميلادية

٥- تقارير المجمع العلمى الفرنسى ما بين عامى ١٧٩٨ وحتى ١٨٠٠ من الميلاد

٦- أعلام الدقهلية "إصدارات محافظة الدقهلية"

٧- المنزلة.. حضارة وتاريخ "عبد الحميد شلبى"

- ٨- تاريخ الحملة الفرنسية على مصر "عبد الرحمن الجبرتي"
٩- ذكر تملك جمهور فرنساوية للأراضى المصرية "يقولا
الترك"

خامسا: جمع المعلومات وتنظيمها:

على صانع الأفلام أثناء القراءة والبحث أن يعمل على تدوين الآراء والأفكار والموضوعات ذات الأهمية، والتي يراها مناسبة فى كتابة النص، ويفضل أن يقوم صانع الأفلام بزيارة ميدانية لأماكن البحث "بحيرة المنزلة ودمياط والعريش... وغيرهم" فى حالة النموذج المقترح، فالزيارة الميدانية تمنح الباحث "صانع الأفلام" معلومات إضافية وتمكنه من التعرف على أماكن التصوير المقترحة، لذا يجب على صانع الفيلم فى هذه الحالة القيام بتسجيل كل معلوماته سواء بشكل ورقى بإحدى طريقتين:

• البطاقات المستقلة

• الدوسيه

ويمكن للباحث أن يستعين بالتسجيل الإلكتروني فى جمع المعلومات وتنظيمها.

سادسا: كتابة البحث:

يتوقف صانع الأفلام عند عنصر جمع المعلومات وتنظيمها، ولا يتجاوز إلى كتابة البحث، لأنه بصدد كتابة "نص فنى" وليس بحث أكاديمى.

هذا النص الفنى ينقسم بدوره إلى شقين:

الأول:

الصورة بمكوناتها "الديكور - الإكسسوار - الأشياء - الإضاءة - العنصر البشرى"

الثانى:

الصوت بمشتملاته "التعليق - الحوار - الصوت الواحد - الضوضاء - الأصوات الحية - الموسيقى التصويرية" ملحوظة: لدراسة العناصر السابقة بالتفصيل "انظر فن الإعداد التلفزيونى"

تأتى كتابة النص بعد عدة مراحل يتجاوزها صانع الأفلام، ومن هذه المراحل:

١- تحديد شخوص المداخلات:

إن تحديد شخوص المداخلات يعتبر رؤية خاصة بصانع الأفلام، فإذا ما رأى ضرورة عمل عدة مداخلات من أشخاص بعينهم وأن ذلك سيخدم الفيلم، فعليه فى هذه الحالة اختيار الأشخاص المناسبين لعمل تلك المداخلات، وتحديد أسمائهم وصفاتهم كى يتمكن من محاولة إقناعهم بعمل تلك المداخلات فى تاريخ معين وقبل بدء كتابة النص، حتى لا يضطر بعد ذلك إلى الحذف والإضافة داخل النص. لكن صانع

الأفلام المحترف يمكنه تجاوز تلك العملية من خلال خبرة العمل التى تمنحه بدائل فورية للشخص ومقتضيات تنفيذ "السيناريو"، ولا تأتى تلك البدائل والحلول من خبرة العمل وحدها، بل يضاف إليها موهبة صانع الأفلام التى ذكرنا من قبل أنها من بديهيات العمل الفنى.

٢- التصوير الفوتوغرافى:

تأتى أهمية التصوير الفوتوغرافى من كونه مدعما للصورة الذهنية الآتية عبر المشاهدة والمعايشة والزيارة الميدانية للأماكن المقترحة لتصوير الفيلم، كما أنه يمكن الاعتماد عليه فى تخطيط المشاهد داخل النص، وأيضا يفيد فى تنظيم وإنجاز العمل بالسرعة والدقة المطلوبة، ويمكننا من خلاله تجاوز بعض المشاكل التقنية والتنفيذية أثناء التصوير، فقد تتفقت من الصورة الذهنية عن المكان محل التصوير بعض الأمور، كضرورة وجود مظلة مثلا أو قارب صيد لنقل المعدات، وصانع الأفلام وبعض المساعدين (الفنيين) إن وجدوا... أو غير ذلك من الأمور الخاصة بالتنفيذ، كما يفيد التصوير الفوتوغرافى فى إثراء الرؤية البصرية لصانع الأفلام، حتى ولو لم يكتب رؤيته هذه على الورق قبل بدء كتابة النص، لكنه مضطر فى بعض الأحيان إلى كتابة تلك الرؤية إذا ما رغب فى تسويق الفيلم كنص

مكتوب قبل بدأ التنفيذ، وذلك كى يتمكن صانع الأفلام من الحصول على تعاقد مناسب مع أى جهة معنية بنوعية الفيلم محل العمل، أو كى يتمكن القائمون على التسويق من عمل الدعاية المناسبة والمراسلات الكتابية المكتملة لجهات الشراء، وتتم تلك العملية قبل بدأ تصوير الفيلم.

٣- الرؤية البصرية:

ليس من الضروري على صانع الأفلام تسجيل رؤيته البصرية فى شكل نص منفرد، إذا ما كان صانع الفيلم هو المنتج، أو على أقل تقدير لا يرغب فى التسويق إلا بعد الانتهاء من الفيلم (بتتري) البداية والختام كمنتج بصرى جاهز للعرض، وتأتى عدم ضرورة تسجيل الرؤية البصرية إلى كون (السيناريو) عوضا عن تلك الرؤية، حيث يسجل صانع الأفلام تخيلة البصرى كاملا داخل (السيناريو) أما إذا اضطر صانع الفيلم لتسجيل تلك الرؤية، فعليه استعراض أماكن التصوير وعناصر ومفردات الصورة وأحجام اللقطات فى تصور مبدئى خاضع للتغيير والتطوير أثناء كتابة النص (السيناريو) أو أثناء عملية التصوير، وربما أثناء عملية التوليف (المونتاج)، فديناميكية الإبداع تفرض ضرورة التغيير والتطوير بشكل مستمر، فعملية الإبداع ليست ساكنة ولا تخضع للنمطية بأى شكل من الأشكال.

٤- اختيار المسمى:

بالضرورة لابد وأن يتناسب اسم الفيلم مع متنه، ولا يعنى ذلك الأسماء المباشرة والشارحة لفكرة الفيلم، كما يمكن استخدام الأسماء المفارقة، كأن يكون الاسم فى اتجاه والمتمن فى اتجاه آخر لكن هناك لحظة (تنوير) أو لحظة صادمة تجعل من الاسم المفارق اسما تماس بدقة مع متن (الفيلم المعروض)، ومن الوارد أيضا أن يغير صانع الأفلام المسمى بعد أو أثناء الكتابة، أو بعد الانتهاء من (المونتاج)، لذا يفضل أن يكتب صانع الأفلام (اسما مقترحًا) إلى جوار اسم الفيلم.

٥- المحتوى:

يستعرض المحتوى القراءة التى يقدمها الفيلم، تاريخية أو سياسية أو اقتصادية، أو غير ذلك حسب مضمون النص، وتعود أهمية المحتوى إلى أنه يقدم قراءة موازية أو إضافية للفكرة الأساسية، فمثلا إذا ما كنا نستعرض سيرة ذاتية لشخص ما فيمكننا فى هذه الحالة إلقاء الضوء على الحالة السياسية والاقتصادية للفترة التاريخية التى عاشت فيها الشخصية محل الدراسة، دون اللجوء إلى المباشرة أو إقحام نصوص بعينها تلقى الضوء على الحالة المضافة.

الفكرة:

تأتى كتابة فكرة الفيلم كنهاية لمرحلة سبقها العديد من العناصر والمحددات، وبداية لمرحلة جديدة (كتابة النص) حيث يسرد "صانع الأفلام" فكرته عن الفيلم بإحدى طريقتين:

الأولى: طريقة الاستفاضة:

ويعمد "صانع الأفلام" إلى شرح فكرته كاملة عن موضوع الفيلم برؤية عامة تشمل المفردات والعناصر التى قام بتدوينها وأهم النقاط من وجهة نظره، كما يمكنه التركيز على نقطة أو قصة بعينها باعتبارها محور العمل.

الثانية: طريقة التكثيف:

وفيها يلجأ صانع الأفلام إلى شرح الفكرة بطريقة مختصرة فى عدة أسطر، ثم يذيل النهاية بملحوظة "كما سيرد فى سيناريو الفيلم المرفق طيه"، وفى هذه الحالة لابد لصانع الفيلم أن يقدم الفكرة، يرافقها نص كامل من (السيناريو وكتابة التعليق).

نموذج

(كابوس فى يقظة بونابرت) اسم مقترح

الفكرة:

تدور أحداث الفيلم حول المعارك التى دارت فى العام ١٧٩٨ بمنطقة المنزلة وفارسكور والبحر الصغير بين القائد فيال (قائد قوات بونابرت بدمياط) يعاونه (القائد دوجا، قائد الحملة على المنصورة والجنرال داماس) فى مواجهة الشيخ حسن طوبار شيخ صيادى المنزلة الذى كون أسطولاً حربياً من مراكب الصيد خاصته وكان قوام مراكب الشيخ ٦٠٠ مركب صيد، حيث كان يملك أكبر أسطول صيد عرفته مصر فى تاريخها، كما ذكر المؤرخ ريبو فى كتابه (تاريخ الحملة الفرنسية فى مصر).

وبدت المعركة كأنها بين جيشين لا مقاومة شعبية، وذلك بفضل الشيخ حسن طوبار.

وهو زعيم إقليم المنزلة بالدقهلية وبطل من أشهر أبطالها وهو أكبر شيوخ المنطقة له مكانته فى نفوس أهالي الإقليم، وذكر الجنرال لوجييه فى تقرير قدمه إلى المجمع العلمى يقدر ثروة حسن طوبار (بخمسة ملايين فرنك) فرنسى، وقد قال عنه المؤرخ عبد الرحمن الرافعى فى كتابه

"تاريخ الحركة القومية وتطورات نظام الحكم": كان طوبار واسع الثروة والنفوذ محبوباً من سكان إقليمه من الصيادين، وكان في حالة من الرواج كقبيلة بأن تقعه عن اتخاذ أي موقف يمكن أن يهدد ثروته، إذ كان يملك أسطول صيد قدرته بعض المصادر الفرنسية بنحو (خمسة آلاف مركب)، وعدداً لا بأس به من مصانع نسج القطن، والمتاجر، ومساحات شاسعة من الأراضي الزراعية.

إلا أنه أبى إلا المقاومة، فأدار معركة دمياط الشهيرة التي خرج فيها ليلاً مع الثوار، واتجه من البحيرة إلى البحر المتوسط وفاجأ الجنرال فيال واستطاع حسن طوبار قتل الخط الأمامي من حراس الحملة، لكنه اضطر إلى الرجوع تحت تأثير نيران المدفعية الفرنسية، وفي محاولة بنيسة للجنرال فيال لرد الصاع إلى طوبار حاول فيال مهاجمة المنزلة عن طريق البحيرة لكنه فوجئ بأسطول الشيخ قد كمن له بين أحراش البحيرة وأمطر السفن الفرنسية بوابل من النيران.

فاضطر القائد فيال إلى التراجع، مما دعا بونابرت إلى محاولة رشوة الشيخ الصياد عندما أرسل له فيال سيفاً ذهبياً بالإضافة إلى مجموعة تحف من الذهب الخالص.. لحظتها قال الشيخ كلماته التي مازال يغنيها أهل المنزلة إلى الآن:

لا جميل القول يغرينا

ولا رنين المال يطوينا

ولا وعيد القوم يثنينا

وظلت المعارك مستمرة، وقد حقق حسن طوبار انتصارات متوالية، كان أشهرها معركة البحر الصغير الذى هزم فيها الجنرال داماس، فاضطر بونابرت إلى الإشراف بنفسه على خطة للقضاء على حسن طوبار.

نشرت جريدة "كورييه دليجيبيت" نبأ وفاته في العدد ٧٥ بتاريخ ٢٨ يوليو تموز ١٨٠٠، وكتبت عنه ما يلي:

"مات فجأة حسن طوبار كبير مشايخ إقليم المنزلة مصاباً بالسكتة القلبية، وكان هذا الرجل عظيم المكانة لأصله العريق وغناه الواسع، وقد هاجر من بلاده في الأشهر الأولى من الحملة وعاد إليها بعد الزحف على سوريا، وأذن له الجنرال بونابرت في الرجوع إلى مصر، فأذعن من يومئذ وأخذ للسكون، وقد خلفه في شياخة إقليم المنزلة أخوه شلبي طوبار".

لكن هل حقا أذعن حسن طوبار للسكون؟

تحول حسن طوبار إلى أسطورة لدى أبناء المنزلة يرددونها في فخر حتى اليوم.

تقول الأسطورة أن حسن طوبار سافر بأسطوله حين كان بحارا وصاحب أسطول كبير للصيد فى "اليابان"، وهناك خلال مقامه بها أعجبه طعام الأرز فأراد أن يأتى به كي يزرعه فى مصر، لكن اليابانيين الذين اعتبروا "الأرز" نباتا

مقدسا، على حد زعم الأسطورة، رفضوا أن يعطوه لحسن طوبار، لكنه قرر أن لا يعود إلى مصر إلا ومعه هذا النبات.

فلم يكن أمامه سوى أن يشتري آلاف الأزواج من الحمام وأطعمه الكثير من الأرز، وفي التو حمل الطيور إلى سفنه، وتم ذبح الحمام وأخرج الأرز بسرعة من حوصلته، وقام بتجفيفه وتعبئته فى أجولة وعاد به إلى مصر.

والفيلم يتناول العديد والعديد من المعارك والمفاوضات والكر والفر والخديعة، حتى انتهت بموت الشيخ حسن طوبار شيخ المقاومة المصرية فى بداية القرن التاسع عشر.

المحتوى:

يقدم الفيلم قراءة لمسيرة هذا البطل الشعبى الذى ربما لا يعرف عنه الكثيرون شيئا، كما يقدم أيضا قراءة لا بد منها لأحداث سياسية وحربية خلال سنتين مـذ عام ١٧٩٨ حتى عام ١٨٠٠، ويلقى الضوء على حالة اجتماعية وثقافية سادت هذه الحقبة التاريخية.

هل كان الأولى لأول مليونير فى تاريخ مصر أن يتجنب المقاومة حفاظا على ثروته؟
كيف كان العقد الاجتماعى فى هذه الحقبة متماسكا، وكيف سادت ثقافة المقاومة؟

المراجع

- ١- تاريخ الحركة القومية وتطورات نظام الحكم "عبد الحمين الرافعى"
- ٢- تاريخ الحملة الفرنسية فى مصر للمؤرخ الفرنسى "ريبو"
- ٣- كفاح شعب مصر "د/ عز الدين فراج"
- ٤- جريدة "كورييه دليجيبيت" العدد ٧٥ الصادر فى ٢٨ يوليو ١٨٠٠ ميلادية
- ٥- تقارير المجمع العلمى الفرنسى ما بين أعوام ١٧٩٨ وحتى ١٨٠٠ من الميلاد
- ٦- أعلام الدقهلية "إصدارات محافظة الدقهلية"
- ٧- المنزلة.. حضارة وتاريخ "عبد الحميد شلبى"
- ٨- تاريخ الحملة الفرنسية على مصر "عبد الرحمن الجبرتى"
- ٩- ذكر تملك جمهور فرنساوية للأراضى المصرية "تيقولا الترك"

شخصيات مقترحة:

- ١-
- ٢-

كتابة السيناريو

السيناريو:

تعددت تعريفات السيناريو بشكل عام، والسيناريو الوثائقي بشكل خاص، نستعرض بعض تلك التعريفات بشكل مختصر، فلنأخذ بصدد مناقشة المصطلح نظرياً، بقدر ما نرغب في التوصل إلى تعريف يمكننا الاتفاق عليه، ننطلق من خلاله إلى العملية التنفيذية "كتابة السيناريو".

فقد جاءت بعض التعريفات العامة تصف السيناريو:

بأنه موجز أو خطة لسلسلة من الأحداث والإجراءات الممكنة التنبؤ بها، أو هو وصف لأحداث مستقبلية ممكنة. "د. إبراهيم العيسوي"

وأيضاً جاءت بعض التعريفات الخاصة بالسيناريو الفني على أنها:

خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل، يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقدم إلى المخرج الذى يتولى تنفيذها، أى تحويلها إلى واقع مرئى "لويس هيرمان".

تعددت التعريفات بتعدد الباحثين فى هذا المجال، لكننى رأيت أن أضع تعريفاً ربما يفيد فى المراحل التنفيذية وهو:

السيناريو: تصور مخطط كتابيا للصورة والصوت
والمكانية والزمانية وأسلوب المونتاج — "قصة أو رواية أو
واقع ما".

بالطبع ربما يختلف معنى البعض لإدراج المكانية
والزمانية وأسلوب المونتاج داخل التعريف

لكننا:

أولاً: بصدد الحديث عن صانع الأفلام، المخرج القائم بكتابة
السيناريو، والذي يتولى العملية بأكملها.

ثانياً: لما فرضه التطور التقني من رؤى لم تكن موجودة من
قبل.

على سبيل المثال، إذا رأى صانع الأفلام أن يبدأ أول
مشهد من الفيلم بحركة عكسية للسيارات فى طريق مزدحم
وبسرعة ما داخل المشهد، يمكنه فى هذه الحالة تحديد
السرعة "speed" (200 مثلاً أو 300) كما يرغب، كما أنه
يمكن أن يرى داخل نفس المشهد أن تعتدل الحركة وتعود
لطبيعتها باستخدام (الشفوف) وكل تلك العناصر من مفردات
"المونتاج" ومن البديهي أيضاً فى كتابة السيناريو تحديد
عنصرى المكان والزمان وهما من محددات الانتقال من
مشهد إلى مشهد.

المكانية والزمانية عنصران مهمان فى السيناريو
الفنى بشكل خاص، لكنه على الرغم من تلك الأهمية إلا أننا
فى حالة الفيلم الوثائقى يفضل تحديد المكانية والزمانية فى
متن الصورة داخل السيناريو الوثائقى، خلافا لما هو متعارف
عليه فى سيناريو العمل الدرامى، حيث يحدد فى العمل
الدرامى الداخلى "د" والخارجى "خ" والزمن، ليل "ل" نهار "ن"
شروق "ش" غروب "غ"، أما فى السيناريو الوثائقى فتحدد
تلك العناصر فى المتن، وذلك لأن هناك أحداثاً بعينها لا يمكننا
رصدها زمنياً (ليل - نهار - شروق - غروب) على سبيل
المثال فى النموذج المقترح، لا نعرف ليلاً كان أم نهاراً حينما
مات المناضل الشيخ حسن طوبار، وفى هذه الحالة ينقل
صانع الفيلم مضمون وتأثير المشهد فى الإضاءة التى يراها
مناسبة كما أن الأماكن تعرض بنفس الطريقة، مثلاً "قطة
عامة لبحيرة المنزلة" أو فوتومونتاج لـ "الجنود الفرنسيين
على شاطئ دمياط - المدافع الفرنسية على الشاطئ".

بالتأكيد استطعنا تحديد الأماكن دون الإشارة إلى "د" أو
"خ" "ل" أو "ن" وذلك فى متن توصيف الصورة، كما يتم تحديد
رقم المشهد فى بداية الصفحة، ويبدأ الترقيم الجديد بعد
الانتهاء من المشهد بالقطع أو المزج أو الإظلام التدريجى...
أو غيرها من طرق الانتقال. كما يمكنه أيضاً طالما أنه الكاتب

والمخرج فى آن واحد ألا يسجل رقم المشهد، بل يعتمد على أن كل نقلة بمثابة مشهد جديد.

للسيناريو أهمية قصوى فى صناعة الفيلم، ويعلم الجميع أنه فى حالة عدم وجود سيناريو فإن ذلك يعنى بالضرورة عدم وجود فيلم، لكن بعض الباحثين قد عمدوا أثناء مناقشة الفيلم الوثائقى إلى أن يكون كتابة السيناريو بعد قيام صانع الأفلام بالتصوير وقبل القيام بعملية المونتاج، وذلك لأن الفيلم الوثائقى من وجهة نظرهم هو تصوير للواقع، لكن الفيلم الوثائقى بأى حال من الأحوال ليس تصويرا للواقع، بل مجرد محاولة لتصوير الواقع، والمحاولة دائما محفوفة بالفشل أو النجاح أو الفشل، وأيضا مهما كانت دقة صانع الأفلام فى محاولة تصوير الواقع، فلن يتمكن من المماثلة، فالواقع يحمل ملايين الحركات والسكنات والانفعالات والإشارات فى آن واحد، أى أننا نعمل من خلال المحاكاة وليس التطابق، فمشهد قتل الاحتلال اليهودى لطفل لم يبلغ ستة أشهر، لا يعنى القسوة المطلقة، فربما كانت تعبيرات القاتل أثناء عملية القتل أشد قسوة فى التعبير، وربما أيضا يوجد خلف الكاميرا مباشرة أو على مقربة سنتيمترات ما هو أقسى وأفظع، إننا بالطبع ننقل أجزاء من الواقع وليس الواقع حرفيا، فالتغيرات الواقعية آنية ولحظية ومستدامة، وإذا ما كان صانع الأفلام ناقلا للواقع فقط، فإن

هذا يعنى بالضرورة انتفاء الصفة الفنية عن صانع الأفلام، فالحيادية كما يدعى البعض ما هى إلا مصطلح مزيف كزيف مصطلح (الفارق مابين الصهيونية واليهودية تماما)، فالحيادية المزعومة قد تصلح لفيلم علمى عن ظاهرة مؤكدة، أما إذا لم تكن الظاهرة العلمية وعلى الرغم من علميتها غير مؤكدة، يمكن لصانع الفيلم أن يكون متحيزا لرأى ما يظهر معتقد "أيدولوجيا" صانع الفيلم فى كل مراحل العمل، فمثلا ظاهرة الاحتباس الحرارى مازالت ظاهرة يؤكدها البعض وينفيها البعض، وكلا الفريقين من العلماء الكبار، فى هذه الحالة يمكن لصانع الفيلم أن يرى الظاهرة عبثية ودعوة باطلة من الغرب الصناعى لأهداف خادمة لمصالحهم، فصانع الأفلام يقدم رؤيته الخاصة وقناعاته الذاتية "الأيدولوجيا"، وهو بذلك لا يقدم الواقع كما هو، بل يقدمه كما يراه، وتتوقف رؤيتنا للواقع على العديد من الأمور (القناعات الذاتية - الدين - الأعراف الاجتماعية - الإيمان بمشروع قومى... وغير ذلك من المحددات)، فالفيلم الوثائقى ليس تصويرا للواقع ولا يمكننى اعتماد هذا التصور عن الفيلم الوثائقى لذا فإن الارتجالية بهذا التصور تعد عملا اعتباطيا. أما الارتجالية المخططة فإنه يعتد بها إذا ما كان لصانع الأفلام رؤية معينة عن الموضوع الذى ينوى القيام به، مثلا إذا ما أراد صانع الفيلم السفر إلى العراق كى يرصد (ما بعد

الديمقراطية) على حد زعم المحتل والحكام الجدد، وأنه سيوظف كل ما تلتقطه الكاميرا ثم يشرع بعد الانتهاء من التصوير وقبل بدأ المونتاج فى كتابة السيناريو، فإن هذه الرؤيا لطريقة التنفيذ تدعو إلى السخرية، فأيهما صانع الأفلام - الكاميرا أم المخرج؟

لكن إذا ما حدد منذ البداية، ماذا تعنى ما بعد الديمقراطية؟ هل تعنى الفقر والدم والموت والشقاء؟ أم يقصد كذا أو كذا، فإنه فى حالة تحديد ما يرغب فى تصويره، فإنه بالضرورة سيوجه الكاميرا إلى تلك الزوايا، وسيبدأ بعد السفر مباشرة إلى البحث عن الأماكن التى تثرى فكرته إذا لم يكن فى الأصل قد حددها مسبقا فى ذهنه، وبذلك يكون الصانع الارتجالى قد بدأ فى تنفيذ سيناريو قد تصوره من قبل، لكنه لم يسجله على الورق، والدليل القاطع على تلك المسألة (مسألة التخطيط المسبق للعمل الارتجالى) إذا ما سألته، ماذا ستصور فى العراق؟

على الفور تسمع اجابات قاطعة بأنه قرأ عن موضوع كذا، وجماعة كذا، وعشيرة كذا، وتنظيم يدعى كذا وستكون إقامتى فى كذا... وتظل (الكذا - كذا) حتى تتبين أنه درس موضوع الفيلم باستفاضة وعمق وكون صورته الذهنية عن العمل، لذلك مازلنا نؤكد على أهمية كتابة السيناريو قبل بدء التصوير حتى لو اضطررنا إلى تغيير السيناريو بعد تفريغ

الأشرطة والمشاهدة، وبناء على صور تم نقلها عن الواقع
ورآها صانع الفيلم خادمة للعمل محل التنفيذ، وذلك لأن
العملية الإبداعية "ديناميكية" وليست ساكنة.

العناصر الصوتية

(الصورة والصوت)

فى سيناريو الفيلم الوثائقى

أولاً: الصورة

الصورة فى الفيلم الوثائقى هى اللغة الأم، وأداة التعبير الأولى التى يؤسس عليها صانع الفيلم العمل محل التنفيذ، فاللغة البصرية فى الفيلم الوثائقى تعد محور العمل والعمود الفقرى لبناء سيناريو متكامل، فالتعبير بالصورة أوقع وأثرى وأكثر ثباتاً وتأثيراً فى الوجدان عن المفردات والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية وغيرها من مفردات الصوت المكمل للصورة، وليست الشارحة لها.

فالصورة عنصر انطباعى، معلوماتى فى المقام الأول، أى أنها تمنح المتلقى معلومة أو توقعاً ما لحدث سيأتى فى مشهد لاحق أو تأثيراً نفسياً معيناً.

الصورة فى مضمونها البسيط تعرف بأنها: كل ما تلتقطه الكاميرا من ديكور - إكسسوار - أشياء - عنصر بشرى، وذلك فى إضاءة مناسبة، لذلك نرى أنه من الضرورى على كاتب السيناريو التعرف جيداً على عناصر

الصورة، فأى "كادر" لن يخلو من مفردة من تلك المفردات،
كما أن لكل مفردة وظيفة تؤديها داخل العمل.

الديكور:

لليكور أهمية قصوى فى صناعة الفيلم الروائى،
ويستحيل الاستغناء عن ذلك العنصر فى أى مشهد من
المشاهد، وهو فى الأعم ديكور مصطنع، لكن ماذا عن الفيلم
الوثائقى الذى يحاول تصوير الواقع؟

هل يمكننا الاستعانة بالديكور؟ وهل يؤدي وظيفة
معينة فى العمل الوثائقى؟

قبل أن نجيب على تلك التساؤلات نفترض أننا بصدد
كتابة سيناريو نموذج "كابوس فى يقظة بونابرت"، وأردنا
كتابة مشهد يصور جمال بحيرة المنزلة وبساطة الحياة فيها
والحراك الاقتصادى داخل البحيرة قبل وصول المحتل إلى
دمياط بزمان معين، ومن المعروف عن تلك البحيرة جمال
الطبيعة فيها، وأيضا يعرف عنها وجود أحراش ومنحنيات
وممرات مائية خطيرة، أى أن الجمالى والمرعب مختلطان فى
آن واحد، وافترضنا أيضا أن الأحراش تتوسط البحيرة،
وأردنا تقديم اللقطة الجمالية، فيمكننا فى هذه الحالة بدأ
التصوير بلقطة "بان شمال" بعد تجاوز نهاية الأحراش، أو
"بان يمين" بعد تجاوز بداية الأحراش، ثم نفترض أن هناك

مشهدًا لسفن "حسن طوبار" تكمن للمحتل داخل تلك الأحرار،
ففى هذه الحالة يمكننا استخدام "لقطة عامة" للأحرار أو
متوسطة لمركب داخل الأحرار، أو لقطة "اتجاه مباشر"
للمركب تسير فى اتجاه الكاميرا وبذلك نكون قد أسسنا
لديكور معين وبحرفية عالية من خلال الواقع فكل أماكن
التصوير فى الفيلم الوثائقى "ديكور طبيعى"، ولأننا ننتقى من
الواقع أجزاء معينة فيمكننا أن نختار الجزء "الديكور" الذى
يخدم الفكرة ونتجنب ما نراه عبثًا على الصورة.

الديكور يعنى أى نوع من المحيطات أو الخلفيات التى
تمنحنا قيمة انطباعية أو معلوماتية أو تأثيرية.

فى النموذج السابق، أظهرت الكاميرا الجمالى، ثم
أظهرت بعد ذلك القبيح، منحتنا الانطباع الطيب ثم منحتنا
الانطباع الشرير وكل ذلك فى مكان تصوير واحد.

فالديكور لا يمكن الاستغناء عنه فى الفيلم الوثائقى،
كما لا يمكن الاستغناء عنه فى الفيلم الروائى.

الإكسسوار:

قطعة الإكسسوار تعد هى الأخرى مفردة من مكونات
الصورة، وإن كنا قد أكدنا من قبل على ضرورة الديكور فى
الفيلم الوثائقى، فإننا أيضا نؤكد على ضرورة قطعة
الإكسسوار التى لها وظيفة بناءة وانطباعية وتأثيرية على

مستوى اكتمال عناصر "الكادر" أو انطباعيتها المكائبة أو تأثيراتها النفسية والإحساس بعنصر الزمن.

فالإكسسوار "جزء من الديكور أو جزء من العنصر البشرى محل التصوير". وتتميز قطعة الإكسسوار بأنها عنصر ثابت داخل الصورة، وكى نتعرف على أهمية ذلك العنصر نعود إلى النموذج المقترح ونفترض عدة فرضيات، منها: أن نبدأ الفيلم مثلاً "بفوتومونتاج" لمجاذيف مراكب صيد وشباك وأشرعة ملقاة على الأرض دون إظهار البحيرة أو الشاطئ، على الفور تمنحنا قطع الإكسسوار انطباعاً عن المكان الذى تدور فيه أحداث الفيلم بأنه "منطقة مائية" كما تعلن بندقية قديمة فى يد أحد المقاومين عن طراز كان متواجداً فى زمن معين، كما أن لقطة لطفل يمر على شاطئ البحر يتبعها لقطة لجندى فرنسى يعمل على تموين أحد المدافع بالبارود، ثم عودة إلى الطفل يلهو فرحاً، ثم لقطة قريبة جداً "cup" على فوهة المدفع، فتعنى تلك اللقطات التوقع بقتل الطفل أو إصابته أو ترويعه، مما يمنح المتلقى عن طريق المدفع "قطعة الإكسسوار" تأثيراً نفسياً معيناً (الخوف - الغضب..) أو غيرهما من الانفعالات والتأثيرات، فقطعة الإكسسوار فى العمل الوثائقى يفترض أنها جزء من ديكور طبيعى غير مفتعل، فصانع الأفلام الجيد هو الذى يحسن التعامل مع مفردات الواقع دون اللجوء إلى محاولة

إعادة التمثيل وعليه فى مثل هذه الحالات البحث عن البدائل والحلول التى تعينه على تقريب الواقع للمتلقى، وللأمانة العلمية لابد أن نعترف أنه من خلال خبرة الممارسة، وجدنا أن افتراض التعامل الواقعى البحث محض افتراض نظرى، فإعادة التمثيل واردة حتما طالما أننا نختار من الواقع ما نرغب فى عرضه، بمعنى أننا لا ننقل الواقع كما هو بل ننقله كما نراه، وهذا فى حد ذاته إعادة تمثيل.

الأشياء:

الشيء قطعة إكسسوار، لكن الفارق بينهما يكمن فى عنصر الحركة، فالإكسسوارات تتميز بعنصر الثبات، أما الأشياء فهى متحركة، فالشرع إذا ما أضيف إلى مركب صيد ورأيناه معاً بالهواء متحركاً، فقد تحول من إكسسوار إلى أشياء، وأيضاً المجداف فى حالة الحركة فهو من الأشياء... وهكذا، أى أن الأشياء تؤدى نفس وظائف الإكسسوار فى العمل ونفس التأثير.

العنصر البشرى:

هو إحدى مفردات الصورة، والتى تكشف عن سمات شخصية معينة كأن يكون الشخص طيباً أو شريراً، قوياً أو ضعيفاً كما يظهر العنصر البشرى من خلال الملامح بعض التأثيرات النفسية (الغضب - الألم - الحزن - الاستسلام...)

وغيرها من التأثيرات والانفعالات، فملاح الصيادين على المراكب مثلا تمنحنا انطباعا عن طبيعتهم وبساطتهم، أما إظهار عضلات أحدهم وهو يجمع الغزل تمنحنا انطباعا عن قوتهم.

الفيلم الوثائقي عادة لا يخلو من ذلك العنصر، سواء فى متن الفيلم، أو كمدخلات خبراء وعلماء وشهود عيان... لذلك ينبغى على صانع الأفلام أن يوظف العنصر البشرى داخل العمل بذكاء ومهارة لما له من أهمية فى منح الفيلم صيغة الحياة.

عناصر الأحياء

وهى كل العناصر الحية التى تظهر داخل "اللقطة" خلاف العنصر البشرى من حيوانات وطيور وزواحف... وغيرها من الأحياء غير الإنسانية.

فأحيانا يقدم صانع الأفلام عملا كاملا عن الحيوانات المفترسة مثلا أو عالم الثعابين القاتلة... أو غير ذلك من العناصر الحية، فعليه فى مثل هذه الحالات أن يدرس الحالة محل العمل قبل كتابة السيناريو من خلال العملية البحثية حتى يتمكن من تقديم تصور منطقى ومؤثر عن حالته، كما أن صانع الأفلام يمكنه أن يوظف هذه العناصر داخل الأفلام غير المختصة بهذا العالم، فطائر النورس الذى يحلق على ماء

البحيرة فى "النموذج المقترح" يعطى انطباعا طيبا خلاف ما يعطيه غراب يحلق على ماء البحيرة من انطباع.

وجود حية غاضبة داخل الأحرش يعطى تأثيرا مخالفا "فرخ البحر" راقدا على بيضه داخل الأحرش أيضا، فكل عنصر من هذه العناصر يمنحنا انطباعا أو تأثيرا أو انفعالا معنا أثناء المشاهدة.

الإضاءة:

أهمية الإضاءة فى الإخراج - ونقصد بالإخراج هنا قيام صانع الأفلام بعملية "التصوير" - تختلف عن أهميتها فى كتابة السيناريو من الناحية النظرية، حيث ترجع أهميتها فى حالة تصوير الفيلم إلى كونها ضرورة لتحقيق التوازن بين الدرجات اللونية كى تصبح الصورة الملتقطة عبر الكاميرا مشابهة لما تراه العين المجردة، أما فى حالة كتابة السيناريو فلإضاءة وظيفة تأثيرية مخالفة، حيث تمنحنا الإضاءة القدرة على توصيل حاجات نفسية معينة يرغب السينارست "صانع الفيلم" فى توصيلها للمتلقى فتوظيف الإضاءة فى السيناريو مقدمة طبيعية لتوظيفها أثناء التصوير فعندما نشاهد مركبا داخل البحيرة، يحمل عددا من المقاومين فى ظلمة الليل وفى أيديهم البنادق، نتوقع على الفور قيامهم بعملية فدائية، أما نفس المشهد فى وضح النهار فهو استعراض للقوة والجرأة،

أما فى حالة التصوير فعلى صانع الأفلام أن يقدم المشهد اللئلى أو النهارى فى إطار إضاءة مناسبة تشعر المتلقى بواقعية الصورة، وتوصلل الحالة المخطط لها من قبل فى السيناريو.

على الرغم من الاختلاف النظرى فيما بين الإضاءة فى حالة التصوير والإضاءة فى حالة السيناريو، إلا أن الحالتين متلازمتان فالمخطط على الورق من تأثيرات الإضاءة ووظائفها يعمل صانع الفيلم على احتوائها أثناء التصوير، فلا يمكننا من الناحية العملية فصل وظائف الإضاءة فى السيناريو عنها فى حالة التنفيذ فالعمليتان مكملتان لبعضهما البعض.

العناصر الصوتية

لغة النص وأسلوب الكتابة:

صيغة القوالب مرفوضة ومنعدمة ومستحيلة فى كتابة أى نص إبداعى، فليس هناك قوالب جاهزة لكتابة الرواية أو القصة القصيرة أو الشعر، وينصب ذلك أيضا على كتابة الفيلم الوثائقى فليس هناك نظريات أو أطر تحدد ماهية اللغة المستخدمة وأسلوب التناول وطريقة عرض المحتوى اللغوى، سواء على المستوى الاصطلاحى أو التنفيذى. لكن هناك فرضيات مشتركة لابد وأن تتوافر فى العمل الفنى المكتوب كسلامة اللغة وصحتها على مستوى النحو والبلاغة والصرف، وأيضا عملية التسلسل المنطقى لضمان حسن التواصل، وأيضا حسن استخدام المفردات... وغير ذلك من الفرضيات التى تتوج بالموهبة فى الكتابة.

السيناريو فن بذاته كغيره من الفنون التى تعتمد على اللغة وقد افترضت بعض النظريات المعنية بالكتابة أن تكون عملية الكتابة باللغة الفصحى القريبة من اللهجة العامية، أو الكتابة باللهجة العامية القريبة من الفصحى، لكن هذه النظرية الأسلوبية تدخل فى إطار صيغة القوالب المرفوضة، فصانع الأفلام حر تماما فى اختيار أسلوب عرض اللغة،

سواء بالفصحى أو العامية أو كلاهما معا، لأن ثقافة المبدع وحالته الإبداعية وقراءته للجمهور المتلقى جميعها تفرض الأسلوب الخاص بصانع الأفلام عند كتابة "النص الصوتى" المهم فى هذه الحالة أن يمتلك صانع الأفلام "ملكة الكتابة" الآتية عن طريق الموهبة والممارسة، وعليه أيضا أن يأتى اللغة من أبوابها "القرآن الكريم - الأحاديث النبوية الشريفة - الشعر منذ الجاهلية وإلى الآن - الآداب - الدراسات النقدية واللغوية" فليست الموهبة وحدها المانحة نصا جيدا، بل التواصل مع القديم ومتابعة الجديد فاللغة هى الأساس والركيزة الأولى للتواصل بين البشر، لذلك نؤكد فى عرضنا للغة النص وأسلوب الكتابة أن النظرية الوحيدة التى يمكن أن يطبقها صانع الأفلام هى نظرية "اللانظرية" فى لغة النص وأسلوب الكتابة.

كتابة التعليق:

تعتمد غالبية الأفلام الوثائقية على التعليق الصوتى، ويعد التعليق هو السمة الصوتية السائدة فى الفيلم الوثائقى، وترجع أهمية التعليق فى كونه مكملًا للصورة وليس شارحا لها، فالتعليق الجيد هو الذى يعمل على إكمال المعلومات التى لم تمنحنا الصورة إيها، فالعملية التكميلية تعد من مميزات التعليق، أما فى حالة ما إذا كان التعليق شارحا للصورة فتعد تلك الحالة من نواقص التعليق

المكتوب، وإذا ما مرت حالة السيناريو بضعفها يؤدي ذلك بالضرورة إلى ضعف فى الإخراج، وكما أكدنا من قبل على عدم وجود "قالب" معين فى الكتابة بشكل عام، فالحالة ذاتها تنطبق على كتابة التعليق أيضا، لكن هناك بديهيات يجب أخذها فى الاعتبار عند كتابة التعليق منها:

أولا: بساطة لغة التعليق كى لا يقع المتلقى فى حالة "إغلاق".

ثانيا: عدم استخدام مصطلحات أجنبية غير مفهومة لدى المتلقى، وإن كان ذلك ضروريا، فالتعريب هو الحل الأمثل، فبدلا من ذكر "الأنثربولوجيا" نستخدم "علم الإنسان" وبدلا من "الميتافيزيقا" نتدارك "بما وراء الطبيعة"... وهكذا.

ثالثا: عدم الاتجار وراء المصطلحات التافهة والتى ليست من اللغة فى شىء كالتى يستخدمها العباقرة الشيوعيون فى كتاباتهم إخفاء لضعف المتن أو ضعف اللغة، على سبيل المثال إذا ما أراد أحدهم كتابة "الحالة الإنسانية" نراه يستبدل المصطلح المفهوم بآخر شاذ فيقول "الحالة الإنسانية"، وبدلا من استخدام اصطلاح "الوحدة" المتعارف عليه عند المثقف والمتعلم والجاهل، نراه يكتب "الوحداوية" وكأنه تأثر

بالمثل المصرى الشهير "وشك للحيط... والباقي
ليه"!!!

وهكذا تستمر المصطلحات المبهمة والشاذة والمتخلفة
عن ركب الإدراك والبساطة.

تلك المصطلحات تؤدى بدورها لفصل المتلقى عن
المتابعة لعدم فهمها، وليس ذلك لجهل المتلقى بقدر ما هو
جهل كاتبها باللغة ومحاولة التحذلق الناتج عن الفراغ العقلى
والروحى واللغوى، لكن صانع الأفلام الجيد لا ينجبر وراء تلك
الاصطلاحات ويستعيز عنها بالسهل البسيط، فمثلا إذا ما
أراد صانع الأفلام الحديث عن "الحالة الإنسانية للخالة
سعدية" يمكنه أن يستعيز بكتابة أخرى عن "الحالة الإنسانية
للخالة سعدية ومهارتها فى طهى الملوخية"، فهذا أوقع
للمتلقي وأكثر ثراء فى العمل الفنى.

رابعا: "التكثيف والتركيز" فالماهر بالكتابة يعلم تماما أن
عملية التكثيف المرهقة تعد من مهارات الكاتب الجيد،
فكلما استطاع صانع الافلام أن يقدم معلومة بأقل عدد
من الكلمات، كان العمل جيدا والعكس تماما، لذلك
أدرك العرب قيمة التكثيف فقالوا "خير الكلام ما قل
ودل"، وأيضا تدارك المصريون البسطاء قيمة التكثيف
فقالوا مثلهم الشهير "كتر الكلام خيبة" ويمكن لصانع

الأفلام فى هذه الحالة أن يستفيد من فنون القصة القصيرة وهى الفصل الأدبى الأكثر شهرة فى عملية التكثيف والتركيز.

خامسا: التوافق بين الكلمات والجمل ومضمون الصورة.

سادسا: التزامن بين التعليق والصورة، على سبيل المثال إذا كان التعليق قصيرا والصورة أطول زمنيا، فعلى صانع الفيلم أن يضع الحلول المناسبة داخل السيناريو بإضافة عناصر صوتية أخرى كالموسيقى أو الضوضاء... أو غيرهما من العناصر الصوتية المناسبة، أو يمكنه إزالة جزء من الصورة إذا كان غير ضرورى.

الصوت الواحد:

تعد كافة المداخلات الشخصية داخل الفيلم من قبيل "الصوت الواحد"، وهى عادة إدلاء برأى أو شهادة أو تفسير ظاهرة أو نظرية، وهناك بعض الأفلام التى لا تستخدم التعليق ويعتمد فيها صانع الفيلم على "شخص ما" يظهر فى معظم مشاهد الفيلم "يحكى عن موضوع ما"، وأحيانا يكون الصوت ظاهرا أو صوتا داخليا "منولوج داخلى"، وفى هذه الحالة يعتمد صانع الفيلم على الصوت الواحد، كما يمكنه الاعتماد على الصوت الواحد أيضا حينما يعمد إلى طرح أسئلة من

خلال الكاميرا "الصورة" وتأتى الإجابات مباشرة من خلال شخص ما عن طريق المداخلة.

فمثلا يمكننا عرض مشاهد أو لقطات لأسلحة المحتل الفرنسى، يتبعها مشاهد أو لقطات لأسلحة المقاومة البدائية كتساؤل من خلال الصورة، يمكن الإجابة عليها من خلال مداخلة لمؤرخ يتحدث عن التقدم والثورة الصناعية الأوروبية فى ذلك التاريخ، أو أن يتحدث فى المقابل عن تخلف الشرق فى هذه المرحلة.

يمكننا تعريف الصوت الواحد على أنه:

كافة الأصوات الآدمية الصادرة عن شخص واحد، خلاف التعليق والحوار.

ويعتبر الصوت الواحد من أهم مصادر المعلومات الصوتية داخل العمل، ويعتبر أيضا مصدرا مهما فى حالات بعينها، كتأكيد ظاهرة علمية أو شهادة عيان من شخص مشهود له بالثقة، ويأتى توظيف الصوت الواحد كروية مستقلة لصانع الفيلم لا يفرض عليه أحد متى وأين وكيف يستخدمها، وهذا بالطبع لصانع الأفلام المحترف، أما بالنسبة للمبتدئين فيفضل اتباع الأسس العامة فى صناعة الفيلم حتى يتمكن بعد ذلك، ومن خلال الخبرة والممارسة، فرض أسلوبه

الخاص بعيدا عن أى أسس وضعها الغير ورآها هو مناسبة لعمله.

الأصوات الحية:

ويطلق عليها ضمنا (المؤثرات الصوتية) وهى كافة الأصوات غير الآدمية والصادرة عن الأحياء كالمواء والعواء والصهيل والهديل والحفيف... وغيرها من الأصوات غير الآدمية بالإضافة إلى الأصوات الآدمية غير المفهومة كالشخير والنخير والصفير والتصفيق... وغيرها.

يدرك صانع الأفلام والمتلقى على السواء أهمية ذلك العنصر الصوتى كعنصر معلوماتى يمكننا من خلاله رسم شخصية مكان ما (غابة مثلا) أو مزرعة خيل، بالإضافة إلى كونه عنصراً تأثيرياً كالانفعال مع شخص يتأوه أو يصرخ. كما يستخدم كعنصر من عناصر التوقع، فسماع صوت الشخير دون وجود الصورة يتوقع من خلاله أن شخصا يغط فى نوم عميق، فلأصوات الحية أهمية بحيث لايمكن لصانع الفيلم تجاهل قيمتها داخل العمل.

الحوار:

هو كلام دائر بين شخصين حول موضوع ما. فإذا ما كانوا ثلاثة أو أربعة أشخاص مثلا وتحدثوا جميعا فى آن

واحد فلا يعد ذلك حواراً، بل تحول إلى عنصر صوتى جديد وهو "الضوضاء" على الرغم من أن تعريف الضوضاء يخرج من متنه الأصوات الآدمية لكن المداخلات الإنسانية غير المفهومة تندرج مباشرة تحت ذلك العنصر لكونها انتهجت النهج غير الآدمى فى الحوار، أما إذا ما كان أكثر من شخص وتحدث أحدهم ومثل الآخرون للاستماع، ثم تبع ذلك الاستماع مداخله من أحدهم، فيعد ذلك حواراً لأنه دار بين شخصين فقط، لأنه فى هذه الحالة ورغم تعدد المستمعين، إلا أن كل مستمع ينفصل عن غيره فى الانتباه والتواصل والفهم، وكأن الحديث موجه إليه شخصياً.

للحوار أهمية فى الأعمال الدرامية كعنصر معلوماتى حتى وإن كان أبسط مصادر المعلومات فى العمل الفنى، ولا يفضل الارتكاز عليه دائماً، فالفيلم الوثائقى لا يعتمد بالحوار ولا يأخذه فى الحسبان وذلك لاعتماد صانع الأفلام على التعليق الصوتى أو الصوت الواحد فى أغلب الأحيان، لكن صانع الأفلام الجيد لا يمكنه إغفال الدور المعلوماتى للحوار، لذلك يستطيع أن يوظف ذلك العنصر داخل الفيلم إذا ما رغب فى ذلك، وربما يأتى المشاهد أكثر تأثراً منه إذا ما استخدم التعليق أو الصوت الواحد أو الموسيقى... أو غير ذلك من العناصر، ولأننا نؤكد على نظرية "اللانظرية" فى العمل الفنى،

فربما نرى فى أحد الأيام صانعا للأفلام الوثائقية يقدم فيلما كاملا باستخدام لغة الحوار.

الموسيقى التصويرية:

لا يمكن إغفال دور الموسيقى كعنصر من عناصر التأثير النفسى داخل الفيلم الوثائقى، بالإضافة إلى كونها أحد العناصر المعنية بتكوين توقع منطقى أثناء المشاهدة، فالموسيقى الحزينة تمنحنا إحساسا مناسباً لحالة حزن، وعلى النقيض تماماً فى حال استخدام موسيقى تعبر عن الفرح.

أحياناً يرغب صانع الأفلام فى إعمال ذهن المتلقى بإثارة الانتباه القسرى كمقدمة لرغبة صانع الفيلم فى تحويل ذلك الانتباه القسرى إلى انتباه إرادى، بالإضافة إلى خلق حالة الفضول عند المشاهد بالمشاركة الذهنية فى محاولة اكتشاف تفاصيل المشاهد المعروضة أو التوقع للمشهد الذى يليه، على سبيل المثال، إذا رجعنا إلى نموذج "كابوس فى يقظة بونايرت" وبدأنا أحد المشاهد التالية لمشهد ما بإظلام تدريجى "FADE IN" أو كان التصوير ليلياً، وتعتمد صانع الفيلم عدم إظهار مفردات الصورة، وتزامن مع حالة الإظلام موسيقى مفاجئة توحى بالرعب أو الخوف، على الفور يتوقع المشاهد أن حدثاً مخيفاً سوف يقع لا محالة، ويظل المتلقى مترقبا حتى وإن طالت فترة الإظلام إلى الحد الأقصى المقبول

فنيا فالموسيقى داخل الفيلم الوثائقي ليست ترفا فنيا، أو لشغل حيز وقتى داخل عناصر الصوت، بل هى عنصر مهم إذا ما وظفها صانع الفيلم بالطريقة الفنية الملائمة.

الضوضاء:

تعرف بأنها كافة الأصوات الصادرة عن جمادات، كالأجراس والأبواق والصافرات وأصوات الماكينات... وغيرها، ويطلق عليها أيضا "مؤثرات صوتية".

للضوضاء وظائف مهمة تشبه تماما وظائف الأصوات الحية، فصوت القطار المرتفع والذى تسمعه من خلال مشهد مصور فى أرض زراعية له دلالة الاقتراب من المحطة أو الشريط الحديدى وصوت صافرة شرطة النجدة تعنى للمتلقى توقعا بأن حدثا شريرا قد وقع أو فى طريقه للوقوع، فللضوضاء أهمية ينبغى أن يتعامل معها "السينارست" "صانع الفيلم" فى إطار من الوعى، نظرا لأهميتها التأثيرية والتوقعية والمعلوماتية، وحتى لايفقد ذلك العنصر الصوتى معناه عند المتلقى.

اللقطات المتعارف عليها

حول ضرورة توظيف أحجام اللقطات داخل السيناريو اختلفت وجهات نظر المبدعين من كتاب ومخرجين، فجاءت

الآراء بين مؤيد ومعارض، فبعض المخرجين يتضررون من قيام "السينارست" بكتابة حجم اللقطة داخل المشهد، ويرى ذلك تدخلا فى عمله، لكن مناقشة مثل هذه الأمور لا تغير من كون هذا الشخص أو ذاك "سينارست" جيدا والآخر مخرجا قويا "فالسينارست" حر تمام فيما يكتب والمخرج أيضا حر تماما فى حذف ما يراه مناسبا، ولأننا بصدد الكتابة عن صانع الأفلام بصفته كاتباً للسيناريو ومخرجا للعمل، فيفضل فى هذه الحالة أن يكتب رؤيته متكاملة على الورق بما فى ذلك أحجام اللقطات داخل المشاهد.

ترجع أهمية حجم اللقطة فى إصباغ صفة الواقعية على الصورة المقدمة للمتلقى، فمثلا إذا كانت الحالة التى يرغب صانع الفيلم فى تقديمها - مناقشة خطة بين ثلاثة مقاومين للمحتل الفرنسى ومعهم وإلى جوارهم بنادقهم - فالأوقع ظهور الثلاثة فى لقطة متوسطة (3ms) داخل الكادر من ظهور اثنين (2ms) والثالث خارج الكادر (out of cadre) وفقط نسمع صوته.

لا تقف وظيفة حجم اللقطة على إصباغ صفة الواقعية فقط بل يمكنها تقديم تأثيرات نفسية أهم وأوقع من الحوار والوصف فلقطة ضيقة "cup" على وجه بونابرت بعد معركة الجمالية تؤدى وظيفة التعليق فى كونه لم ينتصر.

كما تؤدي أحجام اللقطات وظائف إضافية كالمعلوماتية فمثلا لقطة "pan right" أو "pan left" للأسطول الفرنسي تظهر مدى قوته واستعداداته. هكذا تقدم أحجام اللقطات وظائف مهمة داخل الفيلم، ومن المفترض أن المبتدئين على دراية بها، وعودة إلى كتابنا الأول "فن الإعداد التلفزيوني" يمكن للقارئ إدراك قيمة حجم اللقطات وأهميتها، لكننا سنمر سريعا لاستعراض أحجام اللقطات كي يستطيع القارئ التواصل مع الرسالة.

أحجام بعض اللقطات المتعارف عليها:

أولاً: اللقطة العامة (ل - ع - total) أو التي يطلق عليها (ls) (long shot)

وهي اللقطة التي تظهر جميع عناصر الموضوع وتوضح المنظر بأكمله.

ثانياً: اللقطة المتوسطة (ل - م - ms) وهي لقطة تشمل الجزء الأعلى من الشخص (ما فوق الركبتين) كما يمكن استخدامها لغير الأشخاص، وفيها يظهر جزء من الموضوع وليس الكل، ومنها خرجت اللقطة المتوسطة الطويلة (mls) والتي يظهر فيها الشخص حتى أسفل الركبتين. وتتعدى اللقطة المتوسطة إلى لقطة لشخص

واحد (ms) أو لشخصين (2ms) أو لثلاثة (3ms) ولا تتعدى ذلك.

ثالثا: اللقطة القريبة (ل - ق - cup) وهى اللقطة التى تظهر جانبا محددا من الموضوع (وجه - كف - فوهة مدفع...).

رابعا: تلت أب (tilt up) وهى لقطة من أسفل إلى أعلى، بحيث تتحرك الكاميرا على محورها الرأسى من أسفل إلى أعلى وتستخدم تلك اللقطة فى إظهار عظمة الشئ محل التصوير.

خامسا: تلت دون (tilt down) وهى لقطة من أعلى إلى أسفل وخلالها تتحرك الكاميرا على محورها الرأسى من أعلى إلى أسفل وتستخدم فى إظهار وضاعة أو تحقيق الشئ محل التصوير.

سادسا: بان يمين (pan right) وخلالها تتحرك الكاميرا على محورها الأفقى من ناحية الشمال إلى ناحية اليمين، وهى فى الأغلب لقطة استعراضية لجوانب الموضوع محل التصوير.

سابعا: بان شمال (pan left) وخلالها تتحرك الكاميرا على محورها الأفقى من اليمين إلى الشمال.

ثامنا: لقطة الاتجاه المباشر، وخلالها يتحرك العنصر محل التصوير فى اتجاه الكاميرا مباشرة.

تاسعا: لقطات أخرى خرجت من اللقطات السابقة (mls) واللقطة الطويلة جدا (els) والخارجة من (total) أو (ls).

طرق الانتقال من مشهد إلى آخر

استطاعت التقنية الحديثة تقديم أساليب جديدة فى طرق الانتقال من مشهد إلى آخر باستخدام مجموعة تأثيرات (effects) لكن تظل الطرق المتعارف عليها هى الأهم والأوقع والأفضل بين هذه الطرق.

أولا: القطع (cut) وهو تغيير فوري وغير ملحوظ حال الانتقال من مشهد أو لقطة إلى أخرى. ونناقش أهمية تلك الطريقة فى الجزء الخاص بالتوليف (المونتاج).

ثانيا: المزج (mix) أو (dissolve) وهو تأثير بصرى يتم خلاله ظهور تدريجى لصورة تحل محل صورة أخرى باختفاء تدريجى.

ثالثا: (fade in - fade out) وهو إظلام تدريجى فى نهاية مشهد يتبعه خروج تدريجى للإظلام وظهور مشهد جديد.

رابعاً: الإزاحة: ويتم خلالها إزاحة صورة جديدة لصورة قائمة.

تصميم صفحات السيناريو

تعارف كتاب السيناريو على شكل ربما يكون الأهم والأشهر بين كتاب السيناريو فى العالم وأطلق عليه البعض النموذج الأمريكى.

يتميز هذا النموذج بالبساطة والوضوح واحتواء مفردات السيناريو كاملة دون اللجوء إلى عمل مرفقات توضح عنصراً ما وتعتمد هذه الطريقة على كتابة رقم المشهد على أقصى يمين الصفحة ويرمز لمفردة المشهد بالحرف "م" ثم يحدد التصوير الداخلى أو الخارجى ويرمز لهما "د - خ" وكذلك يحدد الزمان "ليل - نهار - شروق - غروب" وتأخذ الرموز "ل - ن - ش - غ" وذلك على أقصى يسار الصفحة، وكل ذلك فى أول سطر فى الورقة، ثم يأتى تحديد مكان التصوير على منتصف السطر الثانى، يلى ذلك تقسيم الصفحة إلى (٣/١ ، ٣/٢) الأول يكتب فيه رؤية السينارست للصورة كاملة، أما الثانى فهو لكتابة عناصر الصوت.

بحيرة المنزلة

موسيقى

لقطة عامة لبحيرة المنزلة

مناسبة

حيث حركة المراكب والعمل

على تجهيزها للمقاومة، بعض

صوت آذان

الشباب يصعد المراكب بالسلاح

العصر

والبعض يحمل على أكتافه صناديق ذخيرة

قطع

اعتمد كتاب السيناريو هذه الطريقة في الكتابة الدرامية سواء للسينما أو التلفزيون، وهى طريقة جائزة أيضا فى كتابة الفيلم الوثائقي، فهذه الطريقة بالفعل مثالية فى عرض الموضوع بشكل مبسط، حيث يأتى كل مشهد فى صفحة مستقلة بذاتها، وإذا ما كان المشهد طويلا بحيث يحتاج إلى صفحة ثانية أو ثالثة فيقوم السينارست بعمل ذلك باستخدام الحرف "ت" والذي يشير إلى كلمة "تكلمة" ويكتب الحرف على أقصى يمين الصفحة فى السطر الأول.

أما الطريقة الثانية، فهى طريقة خاصة بالبرامج التلفزيونية والخبرية والريبورتاج، وقد اعتمدها كتاب التلفزيون، إلى أن اعتمدوها فى كتابة الفيلم الوثائقي، وهى طريقة مهمة ودقيقة

وتتميز بالتدفق والتكثيف نظرا لأنها لا تستخدم صفحات مستقلة خاصة بكل مشهد على حدة، بل تكتب المشاهد أسفل بعضها البعض بالتتابع، ويتم معرفة بداية كل مشهد من ترقيم مقوس وصغير يسار ٣/١ الصورة، وخلال هذه الطريقة لا يتم تحديد الداخلى - الخارجى. الليلى - النهارى. الشروق - الغروب، وأيضا لا يتم تحديد مكان التصوير، لأنه طبقا لهذه الطريقة يتم تحديد كل هذه المفردات داخل الثلث الخاص بوصف الصورة، وقد أطلقنا على هذا الأسلوب: الطريقة الجدولية:

وخلالها يتم تقسيم الصفحة إلى ٣/١ للصورة، ٣/٢ للصوت وذلك على هيئة جدول

نموذج

صوت	صورة
موسيقى مناسبة "١"	لقطة عامة لبحيرة المنزللة حيث حركة المراكب والعمل على تجهيزها للمقاومة، بعض الشباب يصعد المراكب بالسلاح والبعض يحمل على أكتافه صناديق الذخيرة
صوت آذان العصر	قطع

قبل الانتقال من الفصل الأول رأيت أنه من الضروري تقديم نموذج كتابي لأحد سيناريوهات الأفلام الوثائقية، وهو نموذج "كابوس فى يقظة بونايرت"، وأتمنى أن أكون قد وفقت فى توصيل ولو معلومة واحدة تفيد القارئ، لكن قبل عرض النموذج ينبغى التنويه على أنه إذا كان كاتب السيناريو والتعليق شخصا مختلفا عن المخرج، يأخذ بداية السيناريو هذا الشكل

"كابوس فى يقظة بونايرت" وثائقى

سيناريو وكتابة تعليق /

إخراج /

صورة	صوت
------	-----

قطع

ولأننا بصدد الحديث عن "صانع الأفلام" القائم بالكتابة والإخراج فتأخذ بداية السيناريو هذا الشكل:
"كابوس فى يقظة بونايرت" وثائقى

ل /

صورة	صوت
------	-----

.....

.....

قطع

نموذج تطبيقي

”كابوس فى يقظة بونابرت” وثائقي

طلال سيف

نموذج

صوت	صورة
صوت صراخ لإمرأة اظلام تدريجي	pan lefit من بداية أحراش بحيرة المنزلة إنتهاءا بفضاء البحيرة ، مرورا بمجموعة سفن ومراكب تعمل فى الصيد ، وذلك وقت اكتمال البدر
اظلام تام نصف تتر البداية قطع موسيقى مناسبة	Ms لرجل عجوز يجلس القرفصاء. ينظر ناحية البحيرة، وكأنه يتذكر شياً ما

Cup لوجه الرجل

قطع

صوت بكاء مجموعه نساء

يت داخل

معه صوت بكاء أطفال

قطع

صوت الآذان

وثيقة " كورييه ديليجبت "

العدد ٧٥ فى ٢٨ يوليوسنة

١٨٠٠ . خبر وفاة حسن

طوبار

فوتومونتاج

"ثلت دون" للافقة ضريح

حسن طوبار

"بانورامية" للضريح

Total للضريح، حيث

يدخل رجل فى صحبته

طفل، فى يده وردة

Ms للأب يرفع يديه بالدعاء

Cup لوجه الطفل

Cup ليد الطفل الممسكة بالوردة

وهو يقربها ناحية الضريح ، ثم
يفتح أصابعه وتسقط الوردة ، فى
حركة بطيئة للغاية حتى تستقر
على الضريح

Total لصورة أرشييفية

لبونابرت

على فراش الموت وحوله

مجموعة

من الأصدقاء

حركة اتجاه مباشر من الكاميرا

ناحية بونابرت حتى يتوسط وحده

الكادر

Total للرجل العجوز يجلس

على احدى المراكب، وحوله

مجموعة أطفال فى شكل دائرة

Ms للعجوز يشير بيده ناحية

قطع

صوت الآذان

صوت رياح منخفض

قطع

ارتفاع صوت الرياح

"أغنية مناسبة"

Cup لأحد الأطفال يبدو مهما

Total للمجموعة ، حيث يشير

العجوز ناحية الشاطئ

فوتومونتاج

total للبحر المتوسط

حيث يظهر جزء من الشاطئ

" بانورامية " لكتبان و نباتات

الشاطئ

صوت طلقات مدافع

قطع

فى أوائل أغسطس عام الف

وسبعمئة وثمانية وتسعين.

شهدت مديرية المنصورة

وشواطئ

مدينة دمياط وإقليم بحيرة

المنزلة

أهم وأشرس المعارك ، بين

قوات

قوات نابليون بونابرت

النظامية

والمقاومة الشعبية للأهالى

بقيادة

الشيخ " حسن طوبار " شيخ

فوتومونتاج

Total للبحيرة

Total لمجموعة صيادين

فوتومونتاج

Ms لأستاذ تاريخ حديث

يجلس على احدى المراكب

المتحركة

"بانورامية" لجزر وأحراش

البحيرة

Ms لصورة الجنرال فيال

صيادين اقليم المنزل

قطع

مقاومة مازال يردددها أهالي

المنزلة إلى يومنا هذا

موسيقى مناسبة

قطع

"الحديث عن طبيعة الاقليم،

من ناحية هدوئه، وعدم توقع

بونابرت للمقاومة واعتقاد

"فيال" بأن السيطرة بمثابة

نزهة"

قطع

إعتقد الجنرال " فيال "

قومندان مديرية دمياط أن

مسألة السيطرة على اقليم

فوتومونتاج

إستعراض السفن والمدافع
وتجهيزات الأسطول الفرنسى
فى ذلك التاريخ

قطع

جاء ذلك الإعتقاد نظرا
للتباين الواضح ما بين قوة
لوجيستية منظمة ، تملك
ثانى أكبر أسطول بحرى فى
العالم ، بالاضافة إلى أدوات
القتال الحديثة ، وما بين لا
شئ على الإطلاق

قطع

فى أوائل شهر أغسطس
إتجه الجنرال " فيال " بفرقته
إلى مدينة المنصورة بناء
على الأمر الصادر من
نابليون لإحتلال مديرتى

Total لما تبقى من الطريق
الترابى القديم المؤدى الى
دمياط

خارطة الدلتا ، حيث تظهر
دائرة حول مدينة المنصورة

المنصورة ودمياط

قطع

تأكد إعتقاد الجنرال "فيال" بأن
إخضاع تلك المناطق بمثابة
نزهة عسكرية، فقد استسلمت
مدينة المنصورة دون مقاومة
تذكر

قطع

ترك الجنرال بالمدينة حامية
عسكرية تقدر بمائة وعشرين
جنديا ثم اتجه شمالا للسيطرة
على دمياط

قطع

"موسيقى مناسبة"

فوتومونتاج

لقطات لعسكر الفرنسيين
من أرشيف الحملة

Total لقرية مصرية قديمة

Ms لأستاذ التاريخ الحديث

بدت تقديرات الجنرال فيال
دقيقة للغاية فكل القرى
الواقعة على جانبي طريق
المنصورة دمياط ، لم تحرك
ساكنها
قطع
"كيف قدر فيال السكون
والاستسلام؟"
قطع

فى العاشر من أغسطس،
وبعد أقل من أسبوع على
فرض السيطرة
الفرنسية، كان يوم السوق
الرئيسى بمدينة المنصورة،
حيث أتى الأهالى من كل
أنحاء المديرية للتسوق.
وعلى غير المتوقع، اتخذ
الأهالى

فوتومونتاج
حركة أحد أسواق القرى بالدلتا
والذى يشبه الى حد ما الأسواق
القديمة

لقطات مصورة من أرشيف
المعركة
لقطات لنار مشتعلة

Mix ما بين النار وصور الجنود
الفرنسيين

Total لعدة مراكب تغادر
الشاطئ مبتعدة

صور أرشيفية للثوار بأدوات
قتالهم" من الفؤوس" "الشقارف
والشراشر"

فوتومونتاج

والوافدون قرارا لم يكن
مخططا على الإطلاق،
بمهاجمة الحامية الفرنسية

قطع
"موسيقى مناسبة"
قطع
"موسيقى مناسبة"

قطع
بعدها أشعل الثوار النار فى
معسكر
الحامية، إضطر الجنود إلى
الهرب ناحية النهر
قطع

حاولوا استغلال بعض
المراكب الراسية على
الشاطئ، لكن الثوار منعوهم

صور من أرشيف الحملة
لبعض الجنود القتلى والجرحى

Ms لأحد أحفاد السيدة
الفرنسية

صورة مناسبة لبونابرت

خارطة مدينة المنصورة
حيث تضاء فلاشة نور

من الهرب، فاضطروا جميعا
إلى اتخاذ الطريق
قطع

البرى ناحية دمياط ، لكن
الثوار كانوا قد قطعوا عليهم
جميع المسالك وأبادوهم عن
آخرهم، إلا ابنة أحد الضباط
وزوجته، التى اشتراها الشيخ
أبوقـــــورة

أحد أعيان قرية ميت العامل
قطع

موسيقى مناسبة

قطع

"الحديث عن كيفية الزواج
ومدى

على جنوب المدينة

نجاهه أو فشله"

قطع

أصدر نابليون أمرا بتعيين
الجنرال
"دوجا" قومنداناً لمديرية
المنصورة ولم يكن يعلم بعد
ما حل بجنوده فى تلك
المدينة

قطع

فى اليوم السابع عشر
والثامن عشر من أغسطس،
وصل الجنرال دوجا وجنوده
إلى جنوب مدينة المنصورة،
ولم يكن يعلم هو الآخر ما
حل بجنود الحامية.

إستعراض نص رسالة أعيان
المنصورة الى بونايرت

صورة لجندى فرنسى يحمل
رسالة فى يده

صورة لأهالى المنصورة
فى حالة ترقب

Ms لدماء تسيل على الأرض

قطع

Total لصورة بونابرت فى

قطع

إحدى الحفلات الراقصة

فوتومونتاج

"بانورامية" للأراضى الزراعية

لقطات لحركة الفلاحين وقت

قطع

الشروق والترتيب للعمل اليومى

على الفور أصدر الجنرال

دوجا أمرا

آلاف قطعة ذهبية

قطع

Ms لمؤرخ فرنسى

ثم أمر بقطع رقبة إثنين ممن

أثبتت

التحقيقات تورطهم فى

المجزرة.

قطع

"موسيقى مناسبة"

قطع

بانتهاى محاكمة الجنرال دوجا
لأهالى المنصورة، عادت
الحياة إلى سابق عهدها،
وكأن شيئاً لم يكن، وبدأ
الجنرالات الفرنسيون فى
الترويج لفكرة بونايرت عن
التنوير

قطع

"هل كانت الحملة الفرنسية
على

مصر تحمل معانى التنوير؟ "
"هل إقتنع المصريون بتلك
الفكرة؟"

Total لمجموعة فلاحين

يدخلون إلى مسجد

فوتومونتاج

E l s لمسجد وقت

خطبة الجمعة

Total للمصلين

Ms للمؤرخ الفرنسى

"تلت أب" لشجرة جميز
يقف عليها بعض الطيور

Total للبحر وقت الغروب
حيث يظهر فى الأفق أشعة
بعض المراكب

فوتومونتاج
مجموعة صور متلاحق
لبونابرت يبدو خلالها متجههم

Ms لأستاذ التاريخ الحديث

قطع

كان للمعتقد الدينى عند
المصريين
دورا رئيسيا فى رفض
الفرنسيين
بالكلية، حيث اعتبروهم
مجموعة من الكفرة ومن
الوجب الجهاد ضدهم
ومازالت تلك الفكرة تحيا فى
أوساط المصريين إلى يومنا
هذا

قطع

صوت الخطيب "عن فكرة
الجهاد"

قطع

"الحديث عن فكرة الجهاد
ضد الفرنسيين على الرغم
من أن ممارسات المماليك
كانت أشد
قسوة"

قطع

لم يدم هدوء مديرية
المنصورة سوى بضعة أيام

قطع

والأمر ذاته في مديرية دمياط
حيث وصل للجنرالين "دوجا"
و"فيال" مجموعة تقارير تفيد
بأن شخصا مهما بدأ في
العمل لمحاربة
الفرنسيين

Total لأحد أحفاد حسن طوبار،
وخلفه البحيرة

Ms لصورة حسن طوبار

Ms لأحد جامعى تراث
المنزلة

موسيقى صاخبة

قطع

الموسيقى الصاخبة السابقة

قطع

لكن السؤال المهم.. من هو
ذلك الشخص؟

قطع

يبدأ الحديث ب.. هو جدى،

الشيخ حسن طوبارالرجل
الذى يعتبره الناس إلى الآن
أسطورة المقاومة المصرية

قطع

Ms لصورة حسن طوبار

Total للافقة المجمع العلمى

لم يكن حسن طوبار أسطورة
المقاومة فحسب. بل جاءت
تقارير المجمع العلمي
الفرنسي كي تقدم لنا ما هو
أبعد من ذلك أما الموروث
الشعبي، فقد رأى الرجل
بطريقة البطل الخارق

قطع

"الحديث عن قصة إدخال
محصول الأرز إلى مصر عن
طريق حسن طوبار ومخادعته
لليابانيين"

قطع

وصلت الأخبار إلى الجنرال
فيال بأن
حسن طوبار يحرض الأهالي

عرض وثيقة المجمع
العلمي عن ثروة وقوة
حسن طوبار

Ms لأستاذ التاريخ الحديث

2ms لنابليون في مواجهة
فيال

Zoom out لصورة قصر
حسن طوبار

فى مديريتى المنصورة
ودمياط على الحرب ضد
الفرنسيين

قطع

جاءت التقارير التى أعدها
المجمع
العلمى الفرنسى، مزعجة
لبونابرت تقارير لا يستهان
بها على الاطلاق تحدثت
التقارير عن أول مليونير
عرفه التاريخ المصرى

قطع

"موسيقى مناسبة"

قطع

Ms لإحدى حفيدات حسن
طوبار

صورة للجنرال فيال
فى مواجهة صورة
للشيخ حسن طوبار

"من أين أتت قوة حسن
طوبار" وذكر مصانع القطن
والأراضي... وغيرهم
قطع

أرسل نابليون بونابرت إلى
الجنرال
فيال، ما يفيد بضرورة
استمالة حسن طوبار وعدم
الدخول في مواجهة معه

قطع

أرسل الجنرال فيال إلى شيخ
الصيادين سيفاً ذهبياً
ومجموعات من التحف
النادرة لكن الشيخ قابل تلك
الهدايا بالسخرية، وردد عدة
أبيات من الشعر، مازال
يذكرها أهل المنزل إلى

MS لصورة الجنرال

داماس

MS لأستاذ التاريخ الحديث

بان شمال لصورة بونابرت
يجلس على مقعد في إضاءة

خافّة

يومنا هذا

قطع

"ذكر أبيات الشعر"

لا جميل القول يغرينا
ولا رنين المال يطوينا
ولا وعيد القوم يثنيينا

قطع

إمتثالا لأمر بونا برت بعدم
الدخول
فى مواجهة مع حسن
طوبار. أبقى الجنرال فيال
على الشيخ ولم يثنه عن
مشيخة الاقليم

قطع

TOTAL للبحيرة والمراكب

تسير عكس اتجاه الكاميرا

Total لبوغاز الجميل

حيث تظهر بعض المراكب من

ناحية البحر فى إتجاه البوغاز
MS لإحدى المراكب تدخل
البوغاز

MS لأستاذ التاريخ الحديث

TOTAL لمجموعة مراكب
متراسة إلى جوار بعضها

حاول الجنرال داماس الذى
أرسله بونابرت لمعاونة
الجنرال فيال استمالة شيخ
الصيادين بطلب لقاء شخصى
بينهما. لكن الشيخ رفض
الطلب تماما.

قطع

"عن رفضه للمقابلة ومدى
صحة ما ذكره نيقولا الترك
فى كتابه -

تملك جمهور الفرنسية
للأقطار

المصرية - وعن صحة أقوال
الجبرتي فى رفض الهدايا من
فيال ومقابلة داماس

قطع

"موسيقى مناسبة"

قطع

نصف تتر البداية "المتبقى"
يسبق تكملة الأسماء إعادة
إسم الفيلم "كابوس فى يقظة
بونابرت"

قطع

فى أوائل سبتمبر عام ألف
وسبعمائة وثمانية وتسعين،
أرسل الشيخ حسن طوبار،
رسالة
إلى الجنرال داماس، تفيد تلك
الرسالة بعدم إعراضه على
دفع الضرائب ما لم يتعرض
الفرنسيون لمصالحه
الشخصية
مزج إلى

MS لمجموعة بنادق وصناديق
نخيرة على احدى المراكب

TOTAL لصيادين يعملون
بالشباك

Total لفلاحين يعملون
فى الأرض

فوتومونتاج

Total لشاطئ دمياط

Total لخميمة موقد أمامها نار

على الشاطئ

خارطة البحيرة واتصالها

بالبحر من ناحية دمياط

سهم يشير الى تحرك

مراكب المقاومة حتى

بلوغ شاطئ دمياط

Total لمجموعة مراكب

تسير ليلا

فى الوقت ذاته كان الشيخ

يستدعى بعض مراكبه

المنتشرة فى البحر المتوسط

والبالغ عددها ستمائة مركب،

كما ذكر المؤرخ ريبو فى

كتابه تاريخ الحملة الفرنسية

فى مصر كان استدعائه لتلك

المراكب إستعدادا للمقاومة

صوت تلاطم الأمواج

قطع

"الحديث عن الاختلاف فى

تقدير

عدد مراكب طوبار التى

ذكرها

المؤرخ عبد الرحمن الرافعى

معتمدا على بعض مصادر

الحملة

"ثلت أب" لغراب يقف على
شجرة يابسة

قطع

فى منتصف سبتمبر عام ألف
وسبعمائة وثمانية وتسعين
إكتملت تجهيزات أسطول
حسن طوبار والذى أعده
خصيصا لمواجهة الجنرال
فيال

بلغ عدد تلك المراكب
خمسین مركبا، جهزها شيخ
الصيادين على نفقته الخاصة

قطع

"موسيقى مناسبة"

نجح حسن طوبار فى تحفيز
أهالى دمياط والمنصورة

فوتومونتاج
لقطات لبعض المراكب
مسرعة فى البحيرة

فوتومونتاج
لقطات للطريق المؤدى
من المنصورة الى المنزلة
يظهر فى اللقطة جزء من
السيارة المستخدمة فى
التصوير

لقطات للافتات بعض قرى

المقاومة "ميت الخولى برنبال.
الجمالية.."

تتوقف السيارة عند لافتة

بلدة الشعراء

"بانورامية" لقريّة للشعراء

قطع

على إختلاف طوائفهم

وأعمارهم لمقاومة المحتل

قطع

"موسيقى مناسبة"

قطع

الليلة هادئة تماما، وليس

هناك أى مؤشر على وقوع

هجوم محتمل من قبل

المقاومين

قطع

هكذا كانت تسير الأمور على

شواطئ مدينة دمياط ليلة

السادس عشر من سبتمبر

فوتومونتاج

لقطات مصورة من أرشيف

الحملة

Ms لأستاذ التاريخ

الحديث

قطع

لم تكن الأمور بهذا الهدوء
داخل البحيرة أبحر أسطول
المقاومة من المنزل، قاصدا
شواطئ دمياط. ساعتها
.....

قطع

صوت طلقات رصاص متتابع
وكثيف
قطع

صوت الغراب
فى تلك الليلة إستطاع
المقاومون وعلى رأسهم شيخ
الصيادين من قتل حراس
الصفوف الأمامية للحامية
الفرنسية

قطع

صورة الجنرال دوجا
يبدو غاضبا

خارطة تشمل أماكن
المقاومة من المنصورة
إلى دمياط. تشير حركة
أسهم أو حركة مراكب
جرافيك " إلى تحركات
الفريقين

Total لأستاذ التاريخ

الحديث على أحد المراكب
يشير بيده وكأنه يشرح
تحركات السفن الفرنسية
وتحركات المقاومة

Total للبحيرة وقت
إكمال البدر

لكن فارق التجهيزات
اللوجيستية
أجبرت المقاومين على
الارتداد

قطع

صوت السيارات وآلات
التنبيه

شهدت تلك القرى التى نمر
بها الآن
أحداثا دامية، بعد ليلة الهجوم
المفاجئ على دمياط
قطع

تحصن الأهالى الذين شاركوا

"جرافيك" مجموعة مراكب
تمر فى بحر أشمون، ثم تتعثر
فى الطمى، نظرا لقلة المياه

أسطول المقاومة بتلك القرية،
التي زحفت إليها القوات
الفرنسية، وبعد مقاومة عنيفة

قطع

سقط خلالها خمسون شهيدا
وإثنا عشر قتيلا انسحبت
القوات الفرنسية

قطع

الحديث عن الدمار الذي لحق
بالشعراء، وسلب ممتلكات
الأهالي

قطع

اتفق الجنرالان دوجا وفيال

لقطات بانورامية للقرى
الواقعة على بحر أشمون

Cup ليد ترفع فأسا

عن الأرض

Cup ليد ترفع "شقرف"

عن "الحش"

Tota للمراكب الجرافيك

مشتعلة

على تكثيف جهودهما للقضاء
على حسن طوبار

قطع

إتفقا على أن يكون الهجوم
من ناحية الشمال بعدد من
السفن للهجوم على المنزلة
عبر البحيرة يقابلها عدد
آخر من السفن التى تسلك
مسار بحر أشمون ثم يضيقان
الخناق على شكل كماشة تقع
المنزلة بين فكيها

قطع

"الحديث عن تضاريس
البحيرة
وجزرها وأحراشها وتصوره
لسير المعركة ، وكيفية

Total لأستاذ التاريخ الحديث
بأحد حقول قرية ميت الخولى

Ms لأستاذ التاريخ
الحديث داخل السيارة

Total لأستاذ التاريخ
الحديث، ينزل من السيارة
ويشير ناحية الجمالية

Ms لصورة حسن طوبار

Ms لصورة بونابرت

" تلت أب " لمئذنة

Ms لصليب

كتابة تقرير "أندريوس"
عن قوة حسن طوبار

Ms للمؤرخ الفرنسي

Total لصور حرائق

مفاجأة الثوار للفرنسيين،
وكيفية إنسحابها عند المطرية

قطع

مرت المعركة بسلام على
المنزلة
وأهلها، لكن ماذا عن الفريق
الآخر؟

قطع

كان هدف الجنرال دوجا،
تأديب
الثوار المشاركين في
المقاومة
لكن خطط القدر جاءت منافية
تماما لخطط الجنرال.

تعثرت السفن الفرنسية داخل
بحر أشمون بسبب انخفاض

من أرشيف المعارك

منسوب المياه.

قطع

إنتهز أهالى القرى الواقعة
على جانبى بحر بحر أشمون،
فرصة تعثر السفن الفرنسية
وخرجوا جميعا لملاقاة
الكفرة، كما أسموهم من قبل

قطع

"موسيقى مناسبة"

قطع

"موسيقى مناسبة"

فوتومونتاج

Total لمجموعة من

طلبة الإبتدائى داخل

فصل دراسى

Total للمدرس أمام

السيورة

Ms لطالب منته

للشرح

Total للمدرس يكتب

على السيورة. يردد

المكتوب والطلبة تردد

بعده

فوتومونتاج

Total للمسلة المصرية

بباريس

Ms لحجر رشيد

لقطات للآثار المصرية

بمتحف اللوفر

Total لصورة بونابرت

مجتمعا ببعض القادة

قطع

"الحديث عما حدث بعد

احتراق

المراكب الفرنسية وشكل

المقاومة

والضحيا"

قطع

"الحديث عن أن كل القرى

الواقعة

على البحر الصغير "أشمون"

تعرضت لما تعرضت له ميت

الخولى، ويذكر أسماء تلك

القرى

قطع

صورة الجنرال داماس

"الحديث عن معركة الجمالية
وأهميتها"

قطع

موسيقى مناسبة

قطع

موسيقى مناسبة

قطع

"موسيقى مناسبة"

قطع

"موسيقى مناسبة"

قطع

"موسيقى مناسبة"

قطع

خارطة سير الحملة وأسهم
تشير إلى الطرق المستخدمة

Total للبحيرة

صورة مناسبة للشيخ حسن
طوبار

صور من أرشيف الحملة
لافتحام المنزل

"قدر الحيز الذى شغله طوبار
فى تفكير بونابرت"
قطع

على الرغم من الدمار الذى
خلفته
حاميتا دمياط والمنصورة، إلا
أن
ذلك لم يكن مقنعا لبونابرت
على
المستوى التنويرى، الذى
حمله
إلى مصر.

قطع

"يشرح المدرس الآثار
العلمية
والتنويرية للحملة
الفرنسية على

Total لقافلة رجال
على ظهور الجمال
تسير فى الصحراء
نهارا

Total للقافلة وقت الغروب

فوتومونتاج
لمجموعة خيام تشتعل
وسطها نار "ليلا"
Total للرجال حول النار

فوتومونتاج
لبعض أسوار قلاع

عكا القديمة من ناحية

البحر

صورة لأحمد باشا

الجزار

فوتومونتاج

Total لشواطئ غزة

ليلا مع ضوء القمر

Els للبحر المتوسط

حيث يظهر رجل يقود

قارب

بعض المراكب القديمة

إلى جوار الشاطئ "تهارا"

Ms لأستاذ التاريخ

الحديث

مصر"

١- فك رموز حجر رشيد

٢- إدخال الطباعة إلى

مصر

٣ -

"موسيقى مناسبة"

قطع

بعد فشل الحملة الأولى على

المنزلة قرر بونابرت وضع

خطة الهجوم بنفسه

قطع

أمر نابليون بإشراك الجنرال
داماس ووستنج والجنرال
أندريوس كقوة داعمة
للجنرالين دوجا وفيال

قطع

جاءت خطة بوناپرت للهجوم

على

على المنزلة، مشابهة للخطة

السابقة لكن الاختلاف بينهما

فى زيادة عدد الجنود والفرق

المهاجمة وإستخدام الطريق

البرى، عوضا عن بحر

أشمون

قطع

بالإضافة إلى زيادة عدد

السفن المهاجمة

قطع

Ms لصورة الشيخ حسن

إظلام تديرجى ببطئ حول

الصورة حتى يشملها تماما

كتابة جزء من خبر

وفاة الشيخ من جريدة

"كورييه ديليجيت"

لم يتوقع بونابرت أن تصل
أخبار الحملة إلى شيخ
الصيادين بسرعة فائقة.
قطع

أمر حسن طوبار بإخلاء
المدينة من المقاومين، وترك
الأطفال والشيوخ والنساء
قطع

في السادس من أكتوبر عام
ألف وسبعمائة وثمانية
وتسعين، دخلت القوات
الفرنسية مدينة المنزلة.
قطع

إتجه حسن طوبار ب رجاله
وأمواله التي رافقته المسير
إلى الصحراء الشرقية

Total لضريح حسن طوبار

بانورامية لأحفاد الشيخ

Ms لأحد أحفاد الشيخ

Total لحفاد الشيخ

مزج إلى

ومنها إلى العريش، حتى
استقر به المقام فى مدينة
غزة

مزج إلى

"موسيقى مناسبة"

قطع

مدينة عكا. إحدى تلك المدن
التي بدأت التجهيزات لملاقاة
الحملة المتوقعة من قبل
بونابرت على بلاد الشام التي
أصبحت خطرا على

تتر الختام

الفرنسيين بعد هروب إبراهيم
بك بجنوده المماليك إلى تلك
البلاد

قطع

بادر حسن طوبار بالتنسيق
مع أحمد باشا الجزائر، والى
عكا وإبراهيم بك لتوحيد
جهودهم فى مقاومة بونابرت
لم يركن شيخ الصيادين إلى
الراحة بل أرسل فى طلب
بعض مراكبه المنتشرة فى
مياه المتوسط إستعدادا
للإغارة على دمياط. لكن يبدو
أن الخطط ترتبط دوما بإرادة
القدر

قطع

"الحديث عن أسباب عدم
إكتمال الخطة وأمر نابليون

بالعفو عن الشيخ"

قطع

إستقر الشيخ حسن طوبار فى

مدينة

دمياط، بعد عودته من غزة

ويبدو أن ذلك المقام كان

تنفيذا لشروط العفو وكى

يأمن الفرنسيون عدم إتصاله

بأهل المنزلة. أصدر بونايرت

أمرا بوضع الشيخ تحت

المراقبة المستدام

قطع

يبدو أن الموت فى ظروف

غامضة وبعد فترة وجيزة من

رجوع الشيخ إلى دمياط قد

أراح بونايرت من إصدار

الأوامر والخطط والتعليمات

فى اليوم الثامن عشر من
يوليو عام ألف وثمانى مائة،
نعت جريدة كوريه ديليجبت
شيخ الصيادين واصفة موته
بالفجأة وبأن قلبه قد توقف
عن العمل
قطع

"موسيقى مناسبة"

قطع

موسيقى مناسبة

قطع

"الحديث عن عدم إقتناعهم
بما ذكرته كوريه ديليجبت
بأن سبب الوفاة بالسكتة
القلبية، وبأنهم جميعا

يطالبون الحكومة الفرنسية

بفتح تحقيق حول واقعة

الموت

المفاجئ

قطع

مقطع من أغنية مناسبة

قطع

إكمال الأغنية السابقة

قطع

الفصل الثانى

التصوير

التعريف والمداول:

اتخذ التصوير سواء الثابت كالفوتوغرافى أو الزيتى أو الجدارى، وأيضا التصوير المتحرك "سينما - تليفزيون" عدة تعريفات تدور جميعها حول معانٍ متشابهة.

التصوير الفوتوغرافى "الضوئى":

اتخذ التصوير الفوتوغرافى تعريفا مشتقا من اليونانية "graphi" وتعنى الرسم و"photo" وتعنى الضوء، لذا يعنى التصوير الفوتوغرافى "الرسم بالضوء"

التصوير الزيتى:

اشتق معنى التصوير الزيتى من المعنى العام للتصوير، وهو محاكاة الواقع أو النقل أو التقليد، لكن باستخدام الالوان الزيتية.

التصوير المتحرك:

كل ما تلتقطه الكاميرا من عناصر "ديكور - إكسسوار - أشياء - عنصر بشرى" وذلك من خلال إضاءة مناسبة.

التصوير من الناحية التعريفية أمر مبسط للغاية، لكن حينما يبدأ صانع الأفلام فى تشغيل الكاميرا (rec) فإن الأمر يختلف ما بين التعريفى والدلالى، فالعمل من خلال التعريف فقط يخرج عملية التصوير من العملية الإبداعية بشكل كامل، ويعد التصوير فى هذه الحالة عملية ميكانيكية، تعتمد على التقنى وحده، ولا نقلل من قيمة التقنية التى هى أساس العملية الآلية فى التصوير، لكن الدلالى أحد أهم المفردات الفنية فى الصورة المقدمة للمتلقى، ويعد خطوة مهمة فى إثراء الصورة شأنه شأن التأثيرى، فالتصوير البدائى على جدران الكهوف يمنحنا عدة دلالات عن حياة الأشخاص وطريقة تفكيرهم ومشاعرهم، وغيرها من الأمور الدلالية، وكذلك تصوير المصريين على جدران المعابد للآلهة والبطولات ونماذج الحياة لها دلالة هى الأخرى، وتنطوى تلك الرؤية أيضا على الصورة المتحركة التى تمنحنا دلالة معينة يرغب صانع الفيلم فى تقديمها للمتلقى فمثلا لقطة عامة (total) لجنازة الزعيم جمال عبد الناصر والتى ترصد الحضور الأسطورى والتدافع والاضطراب، له دلالة على أهمية الشخصية محل التصوير، فالمدلول فى الصورة هو أحد عناصر الحياة وإلا فقدت الصورة معناها، وعلى صانع الأفلام الجيد الانتباه إلى أهمية الدلالة التى تثير انتباه المتلقى، سواء تم ذلك الانتباه المقدم من خلال الصورة

بطريقة قسرية أو إرادية أو تلقائية، ويمكن لصانع الأفلام الدلالة عبر أحجام اللقطات المختلفة ولا يتوقف عند حجم بعينه، فلقطة - بان يمين - (pan right) أو شمال (pan left) بدأ بمئذنة مسجد انتهاء ببرج كنيسة، يمنحنا دلالة التعايش ولقطة ضيقة (cup) على وجه مضطرب أو كف مرتعش تمنحنا هي الأخرى دلالة عن حالة نفسية، لذلك يمكن استخدام جميع أحجام اللقطات فى التعبير الدلالى.

الصورة والمعتقد (الأيديولوجى):

الفن للفن وحيادية الفن اصطلاحات نظرية ودرب من دروب التعالى على الفن والجمهور فى آن واحد، فالإبداع وليد القضايا والهموم والأفكار، وطالما أن كل مبدع يسعى إلى تقديم رسالة من خلال عمله، فإنه قد حدد سلفا الهدف من إنتاج عمله الفنى.

فلم يعد الفن للفن، بل الفن لجمهور مستهدف، أما عن حيادية الفن فهذا هو المستحيل فى شكله ومتنه، فكل قضايا الفن ذاتية بحتة حتى القضايا العامة التى يطرحها المبدع هى جزء لا يتجزأ من همومه ومعتقداته.

المعتقد دوما ما يظهر فى العمل الفنى سواء بالضمنية أو المباشرة النوعية، ونظرة إلى السينما المصرية فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين سواء الدرامية أو

الوثائقية، نرى المعتقد واضحا فى دعم الثورة وتصوير الاحتلال والملك والأسرة الحاكمة بطريقة العداء للشعب، بينما الثورة هى المخلص والمنقذ، وعلى هذا الغرار كانت السينما الإيرانية بعد الثورة الإسلامية، وإذا ما نظرنا إلى صورة المسلم فى السينما الأمريكية وبالأخص الإنتاج اليهودى نعرف جيدا مدى ظهور العقائدية فى العمل المقدم، فمثلا إذا ما أردت تقديم فيلم عن رئيس الوزراء الأسبق للكيان اليهودى المحتل لفلسطين (شارون) فإن الجنون وحده الذى يدفعنى إلى الحيادية فمثل هذا الدموى القاتل تصفه الفنون العبرية بالبطل، أما إذا ما تناوله صانع أفلام عربى (مسلم أو مسيحى) ووصفه بأنه رجل سلام، فهذا يعنى عند المتلقى أن صانع الفيلم إما أن تهود أو أصبح عميلا مأجورا أو سافلا بالوراثنة....

الفن الذى لا يدعم قيمة محض عبث، وعلى صانع الأفلام الواعى عدم الاتجرار وراء المصطلحات العقيمة والسانجة التى صنعها اليهود وأتباعهم، فشرف لصانع الفيلم أن يتهم بمعاداة السامية ويلعنه العالم بأسره، من أن يخشى المصطلح ولا يواجه الظلم والتوحش، فالمعتقد يمكن أن يقدمه صانع الفيلم من خلال الديكور أو الإكسسوار أو الأشياء أو العنصر البشرى والإضاءة إضافة إلى إمكانية تقديم الاعتقاد من خلال الصوت، و أيضا من خلال أحجام

اللقطات وحركة الكاميرا، فلقطة متوسطة لآخام يهودى يقرأ فى كتابه ويتراقص أمام حائط البراق المغتصب يسمع خلال اللقطة صوت رصاص يتبعه (fade in) ثم يتبعه لقطة عامة لطفل فلسطينى مقتول، فى هذه الحالة يظهر المعتقد تجاه هذا الدين الذى يأمر بقتل "الغويم" من غير اليهود.

وهو ذات الدين الذى يأمر بسرقة المصريين (الإصحاح الثالث، سفر الخروج) وبالطبع هذا دين اليهود وليس دين الصهاينة كما يدعى دعاة التفرقة بين هذا الذى هو بعينه ذاك، فظهور المعتقد داخل الفيلم الوثائقى أمر طبيعى، لكن لايعنى ذلك الظهور المباشرة لأن ذلك يضعف العمل الفنى المقدم والذى يفترض فى هذه الحالة سذاجة الجمهور. فاحترامك كصانع أفلام لجمهورك هو البناء الحقيقى لفيلم جيد.

الصورة والتأثير:

الفيلم الوثائقى كغيره من الفنون الأخرى التى تتعامل فى المقام الأول مع وجدان المتلقى، حتى وإن كان العمل الوثائقى يقدم حقائق وأرقاماً وتواريخ، فنجاح صانع الأفلام فى هذه الحالة مرتبط بأن يحقق من خلال تلك المواد الجامدة تأثيراً وجدانياً، ولا بد وأن يدرك تماماً أنه يتعامل مع مجموعة من الانفعالات التى يرغب فى إثارة بعضها عند المتلقى

(الخوف - الغضب - السرور - الغيرة) والصانع المحترف هو الذى يدرك ماهية كل انفعال، فيمكنه فى إحدى الرسائل إثارة انفعال الخوف مثلاً كما فى النموذج المقترح وذلك بلقطة بانورامية أو عامة تظهر قوة المحتل واستعداداته، لكنه فى حالة تقديم ذلك الانفعال بشكل غير متوازن فربما يؤدى ذلك إلى فشل الغرض من المشهد، فإذا ما رأى صانع الفيلم تقديم لقطة لإثارة انفعال الخوف المؤدى إلى الحذر فلا بد من أن يتخذ لقطات موازية للقطة السابقة حتى لا يؤدى بالمتلقى إلى الخوف المفرع، فإثارة الخوف المؤدى إلى الحذر فى حالة تناول عدو أو محتل أمر وارد تماماً، لكن أن يؤدى الخوف إلى الذعر فهذا أمر غير مقبول، لأن الغرض من الرسالة هو تحفيز المواطنين على المقاومة والجهاد، لا إلى الذعر والارتكان والتراخى، فالإفراط فى إظهار قوة المحتل يصل بالمتلقى إلى القنوط والإحباط وبذلك تشوه الرسالة وينتفى غرضها بل تتحول إلى رسالة عكسية ضد الهدف منها، لذلك يجب على صانع الأفلام فى مثل هذه الحالة إبداع مشاهد موازية تدلل على مدى استعداد المقاومة والحالة المعنوية المرتفعة والإصرار على التحدى وإظهار العزيمة، وينطوى ذلك على كافة الانفعالات التى يتعامل معها صانع الأفلام، فالتوازنات التى يقدمها صانع الفيلم تعد إحدى دلالات نجاح الفيلم المقدم، فدراسة الانفعالات شىء مهم

للغاية، فالانفعالات نفسها تتغير من رسالة إلى أخرى، فانفعال الغضب المقدم مثلا خلال رسالة عن انهيار منظومة التعليم فى مصر، يختلف تماما إذا ما أراد صانع الفيلم إثارة انفعال الغضب فى فيلم عن المحتل اليهودى لفلسطين.

فى الحالة الأولى يمكنك إثارة انفعال الغضب بشكل هادئ يهدف فى النهاية إلى الحوار والمناقشة وتقديم الاقتراحات للخروج من هذا المأزق، لكن فى الحالة الثانية إذا ما كنت أنا القائم بتقديم مثل هذه الحالة، على الفور سأتأثر انفعال الغضب بحيث يخلق عند المشاهد حالة أشد عدائية ودموية من حالة المحتل، وأعتبر قمة نجاح العمل إذا ما خلقت عند المتلقى حالة استباحة لهؤلاء اليهود السفلة، وبالتوازى أيضا يمكنى محاولة تغيير وجهة نظر المتلقى وذلك بروية (أودلف هتلر) قديسا يستحق الاحترام.

الصورة التى لا تثير انفعالا وتترك تأثيرا عند المتلقى، صورة ضعيفة بكل المقاييس الفنية، حتى وإن كانت ناجحة على المستوى الجمالى.

الصورة والتثبيت ذهنى (البصمة الذهنية):

يعد الراديو من أهم وسائل إعمال الخيال وطرح الصور الذهنية عند المتلقى، وينطوى ذلك أيضا على المشاهد المقروءة داخل قصة قصيرة أو رواية أو سيناريو فيلم، ويعد

ذلك ميزة فنية أخفقت الصورة المتحركة فى تحقيقها، فالسينما والتلفزيون اعتمدا على تقديم الصورة الجاهزة على المستوى التشكيلى والتطبيقى والوظيفى، حتى وإن كانت حالة التشويق والإثارة يحاول صانع الأفلام إنتاجها من خلال الإضاءة والتوليف (المونتاج) إلا أن ذلك لا ينطوى على الصورة ذاتها، فمثلا فى قصة نبي الله يوسف، إذا ما قرأتها فى القرآن الكريم أو استمعت إليها كمادة صوتية، تلقائيا تتحرك داخلك صورة ذهنية كنت قد رسمتها عند أول قراءة أو سماع للقصة، وتظل تلك الصورة الذهنية الأولى حاضرة المخيلة عند قراءة أو سماع القصة فى أى وقت. وتختلف الصورة الذهنية التى كونتها أنت عن الصورة التى كونها غيرك... وهكذا تختلف الصور الذهنية المرسومة فى المخيلة على قدر عدد البشر، وأعتقد تمام الاعتقاد بأن هناك (بصمة ذهنية) تشبه تماما بصمة أصابع اليد، أى أن كل إنسان على وجه الأرض يختلف عن غيره فى تكوين الصورة الذهنية لموضوع واحد، هذا الاختلاف حتمى حتى وإن كانت وسائل التعبير عن الصورة الذهنية شبيهة من بعضها البعض أو حتى متماثلة فى العرض، فمثلا أنت تتخيل كيفية انتشار الأسباط (اليهود) حول نبي الله يعقوب وقت التخطيط للخيانة الكبرى بطريقة ما، ويراهها غيرك بطريقة أخرى، كما يمكن أن تراهم جلوسا وغيرك يراهم قياما وثالث يراهم بين هذا

وذاك، البعض يرى فى الشكل النبى يعقوب والآخر يرى نبى الله يوسف وثالث يرى أحد أطراف المؤامرة الحقيرة، البعض يلحظ الأرضية رمالا وآخرون يرونها نخيلا... وهكذا تتعدد الصور الذهنية حتى تصل إلى مليارات الصور لكن إذا ما قدمت نفس الصورة المقروءة أو المسموعة سينمائيا أو تليفزيونيا فتقدم الصورة بشكل واضح تماما من حيث حجم اللقطات وتوزيع مفردات الصورة وحالة الإضاءة والأصوات المستخدمة داخل المشهد ككل، ويتلقاها المشاهد فى وداعة واستسلام دون حوارات ذهنية كمسلمة أو حقيقة.

على الرغم من أن عدم خلق صورة ذهنية عند المتلقى يعد من نواقص الصورة المتحركة، إلا أن قدرة صانع الأفلام على تثبيت صورة ذهنية وجمع شتاتها فى مشهد واحد يعد من عبقرية الصورة المتحركة، والتي لم تستطع غيرها من الفنون تقديم تلك الميزة.

تقنية الكاميرا:

لأن التطورات التقنية فى عالم كاميرات الفيديو أصبح مذهلا، فلم يعد هناك حاجة من الناحية النظرية للدخول فى نظريات تفرق ما بين الأنالوج الذى يعمل بنظام الأسطر والديجيتال الذى يعمل بالنظام التشابكى والتصاعدى مادام عالم الأنالوج قد انتهى بحلول عصر الكاميرات الديجيتال،

وربما يأتى اليوم الذى تقضى فيه التقنية على عالم الديجيتال وإظهار أنظمة جديدة، لذلك ينبغى على صانع الأفلام التعرف الجيد على إمكانيات الكاميرات (الديجيتال) التى يتعامل معها، فاللغة التقنية فى كل كاميرات التصوير التلفزيونى تعتبر واحدة حتى وإن اختلفت جودة الصورة أو شكل الكاميرا.

العدسات:

وهى عدسات تختلف عن العدسات المستخدمة فى عالم السينما من حيث كونها عدسة ذات بعد بؤرى متغير، يمكن من خلالها أخذ أحجام لقطات مختلفة من وضع الثبات، والعدسة اصطلاحيا تطلق على مجموعة عدسات من ثلاث إلى أربع عدسات مثبتة داخل صمام الكاميرا.

عدسة الزوم:

وهى ذات البعد البؤرى المتغير، وتساعد فى اتخاذ أحجام لقطات مختلفة.

عدسة الفوكس:

وهى الأسطوانة التى تأخذ شكل درجات حول العدسة وتستخدم فى ضبط التركيز بالعدسة وذلك لتركيز البعد البؤرى كى تصبح الصورة واضحة تماما.

أما وظيفة حلقة الأيرس التى تتحكم فى كمية الضوء النافذ إلى العدسة، فهو التحكم فى عمق الرؤية، لذلك ينبغى

على صانع الأفلام التعرف على إمكانيات العدسة المستخدمة فى الكاميرا محل التصوير وما إذا كانت الكاميرا على المستوى التقنى تسمح بتغيير العدسات أم أنها مصممة بنمط من العدسات لا يسمح بتغييره، فمثلا إذا ما أردت الحصول على منظر طبيعى فإن ذلك يدفعك إلى استخدام عدسة بزوايا متسعة عن (٤٠ درجة) فإذا ما كانت الكاميرا التى بين يديك ذات عدسات بزوايا ضيقة ولا تستطيع تغيير العدسة فإن ذلك يؤدى إلى تشويه المنظر وذلك لخلل فى العلاقة النسبية بين الأحجام الواقعة فى عمق الصورة، لذلك كان ضروريا التعرف على صيغة العدسات المستخدمة، كما يفضل عمل اختبار صحة وسلامة للكاميرا قبل الخروج الميدانى، للتأكد من عدم وجود أعطال فنية، والتأكد أيضا من سلامة البطاريات ومدى الشحن، لأننا فى الأفلام الوثائقية نعتمد بنسبة تقارب ١٠٠% على البطاريات دون الحاجة إلى جهاز توصيل الطاقة (ac adaptor)، فأحيانا يهزأ صانع الأفلام المحترف من تلك الأمور البسيطة التى تكلفه بعد ذلك وقتا ومالا وجهدا دون قيمة مضافة فى العمل.

ملحقات الكاميرا:

هناك بعض الملحقات المهمة فى عملية التصوير والتى يستخدمها صانع الأفلام، وتختلف تلك الملحقات باختلاف

طريقة كل صانع أفلام وإمكاناته المادية وأماكن التصوير التى تفرض العمل بعنصر يتناسب مع جغرافية المكان.. وما إلى ذلك من الأمور.

الحامل الثابت:

لا غنى عن الحامل الثابت (tripod) كملحق مهم فى عملية التصوير، حيث يمنح الصورة ثباتا يشبه ثبات التقاط العين البشرية لصورة ما، ويستخدم كثيرا فى التصوير الميدانى والداخلى، حيث إن الحامل المتحرك لا يصلح على الإطلاق للأماكن غير الممهدة.

مانع الاهتزاز (stedicam):

وهو جهاز يثبت على جسد المصور يحمل عليه الكاميرا ويعمل على امتصاص الاهتزاز، ويمكن لصانع الأفلام أن يستخدمه كبديل للحامل الثابت وأيضا كبديل للشاريوه فى بعض اللقطات كاستخدامه فى الانتقال من لقطة عامة إلى لقطة ضيقة دون استخدام (الزوم) أى يتحرك المصور مباشرة تجاه موضوع التصوير، وهذا بالطبع أوقع فى عملية المشاهدة حيث تبدو الصورة أقرب ما تكون إلى الطبيعية، كما يمكن استخدام (الكرين) لاتخاذ لقطات (tilt up) ولقطات (tilt down) ولقطات بانورامية. وأيضا يمكننا استخدام (الشاريوه) لاتخاذ لقطات (pan right) و (pan left)

ولقطات (cup) لكن نظرا لضخامة تلك الأجهزة وحاجتها إلى
شخص مساعدة فإن ذلك يعتبر عبئاً على صانع الأفلام إلا
إذا كان هناك ضرورة حتمية لاستخدامها.

زوايا التصوير:

ويقصد بها وضع الكاميرا بالنسبة للموضوع محل
التصوير أما البعد البؤرى، فهو المسافة ما بين الكاميرا
(العدسة) والموضوع محل التصوير.

تستخدم زوايا التصوير للحصول فى النهاية على
صورة صحيحة وطبيعية قدر الإمكان عن الموضوع محل
التصوير، وهناك العديد من الزوايا التى يستخدمها صانع
الأفلام، إما زوايا مرتفعة أو منخفضة أو حركة نصف دائرية
بزوايا مختلفة أو زوايا جانبية، كل ذلك للحصول على صورة
مقنعة وصحيحة وغير منتقدة عند المتلقى، وللحصول على
أفضل النتائج دون ذكر أى توجيهات إلى صانع الأفلام ينبغى
أن نؤكد على ضرورة أن يكون صانع الأفلام ملماً بعناصر
الصورة فى الفن التشكيلى وكذلك أسس التصميم فى الفن
التطبيقى، فإذا ما كان لدى صانع الأفلام تلك الميزة التشكيلية
والتطبيقية فإنك ستكون بمنأى عن أى توجيهات لصانع الفيلم
أثناء اختيار موضوع التصوير والمفردات التى يشملها
(الكادر)، فالفن التشكيلى يعد أهم لغة بصرية تفيد فى إنتاج

صورة مبدعة، حيث يشمل التصوير الزيتى على جميع المفردات المتماصة مع الصورة المتحركة، فمن الضرورى التعرف على خصائص الأشكال ومميزات الأرضيات والفارق ما بين الشكل والأرضية والضوء والظل والمنظور وغيرها من المفردات المهمة فى لغة الصورة.

فمثلا تعد الأشكال فى لغة الفيلم الوثائقى هى بطل الموضوع أو اللقطة، أما الأرضية فهى عنصر خادم للشكل، فإذا ما حدث خلل وبرزت الأرضية وطغت على الشكل فقدت اللقطة معناها، بل وأصبحت مشوهة، وذلك لأن الشكل لا بد وأن يتميز:

أ- البروز وعدم الاطراد

ب- التحديد (يحدد الشكل دائما بحدود محيطه)

ج- الظهور فى المجال الإدراكى (بطولة اللقطة)

أما الأرضية فتتميز بأنها عكس ما سبق ذكره من اطراد وميوعة وعدم تحديد، فعلى الرغم من وجودها الموضوعى إلا أنها تختفى من المجال الإدراكى، ولا بد وأن يدرك صانع الأفلام أن الوحدات المتقاربة من بعضها البعض داخل اللقطة

(ديكور - إكسسوار - أشياء - عنصر بشرى) تكون مع بعضها البعض كليات

خاصة (ظاهرة القرب)، فالقرب فى الصورة من العوامل المهمة لتنظيم عملية الإدراك، وهو أحد مفردات الصورة التشكيلية والمتحركة معا، شأنه فى ذلك شأن ظواهر (الإغلاق - السياق "القرينة" - التشابه) وكل هذه الظواهر فى لغة الصورة تعد من العمليات المهمة فى تنظيم الإدراك، ولاحتواء وفهم هذا الموضوع أكثر "انظر فن الإعداد التليفزيونى. طبعة ٢٠٠٢ - ايداع ١٤١٠٦ / ٢٠٠٠". فإذا ما أخذ صانع الفيلم هذه المفردات فى الحسبان فإنه بالضرورة سيختار الزاوية المناسبة للتصوير وسيعمل على إظهار تلك العناصر فى إطار تطبيقى لا يشوبه الخل، كما أن صانع الفيلم الواعى بالعملية التشكيلية يختار وضع وزاوية الكاميرا بحيث يحقق العمق المطلوب فى الصورة، فالعمق إحدى ظواهر تنظيم الإدراك ويعد أيضا عنصرا من عناصر ثبات الإدراك، ولا يتم ذلك الإحساس بالعمق إلا إذا كان صانع الفيلم على دراية بالمنظور الخطى والبنية والضوء والظل والوضع النسبى والمقياس لعناصر ومفردات الصورة، لذلك اقتضت الضرورة دراسة الفن التشكيلى كفن يقدم الكثير فى مجال إبداع الصورة المتحركة، كما أنه يقدم العديد من الخدمات لصانع الأفلام، فمثلا إذا ما رغب صانع الفيلم فى إضفاء صفة النصوص على عنصر من عناصر الصورة، وذلك باستخدام إضاءة مناسبة أو بعمل مقياس نسبى ما بين مسافة

الموضوع والإضاءة فإن ذلك يرجعه بالضرورة إلى ظاهرة الثبات، والتي تعنى المعرفة المسبقة لخصائص العنصر محل التصوير بغض النظر عن التباينات فى المعلومات التى تقدمها الحواس، فثبات الحجم ظاهرة فطرية عند الإنسان منذ الطفولة (النسبة والتناسب) وأيضاً ظاهرة النضوع، فالمرء يدرك العنصر أو المفردة على أساس نصوعه الأول الذى عرفه من قبل، حتى وإن كان هناك تباين واضح فى كمية الضوء المنعكسة من الشكل إلى العين. كل هذه الأمور تدخل فى إطار تنظيم الإدراك ويمكننا تطبيق هذه الظواهر عند دراسة الفن التشكيلى وذلك للحصول فى النهاية على صورة جمالية وموضوعية مقنعة للمتلقى . أما عن عملية اكتمال عناصر الصورة فينظمها أيضاً الفن التطبيقى وأسس التصميم إلى جوار الفن التشكيلى.

الفصل الثالث

الإضاءة - التوليف "المونتاج"

الإضاءة:

للتعرف على طبيعة الضوء ووظائفه الوصفية "الإدراكية" والتأثيرية، لابد من التعرف على الظلمة التى هى عكس الضوء تماماً، فالظلام يعنى انعدام الإضاءة بالكلية ويؤدى هذا بدوره إلى انعدام الرؤية، فعملية الإبصار "الرؤية" تأتى من سقوط الأشعة الضوئية على الأجسام المعتمدة فترتد بدورها بشكل منعكس إلى العين فى هيئة موجات ضوئية متباينة فى أطوالها وألوانها وبذلك تتم عملية إدراك الصورة، وطالما ذكرنا الألوان، فلابد من معرفة أن الألوان المرتدة من الأشكال والأجسام محل التصوير تتداخل مع ألوان الضوء المتسلطة عليها، فتكتسى بألوان الشمس إذا كانت الإضاءة طبيعية "صادرة عن الشمس" أو تكتسى باللون الأزرق "ما يطلق عليه الضوء الكونى أو لون الهواء" إذا ما كان التصوير نهارياً فى غياب الشمس، وكذلك الحال بالنسبة للأضواء الصناعية لذلك لابد لصانع الأفلام أن يتعرف جيداً على ماهية الظلال الناتجة عن خفوت الإضاءة حتى يتجنب حدوث تباينات لونية فى الصورة المنتجة، فالخداع البصرى حالة إنسانية مستمرة، لذلك يهتم صانع الأفلام بضبط

الإضاءة بالكمية والكيفية التى يراها مناسبة لتقديم صورة أقرب إلى الواقع من حيث التوازنات اللونية، فالإضاءة التى تأخذ طبيعة النور تكشف لنا وتؤكد أن الفيلم الوثائقي مستحيل أن يقدم الواقع كما هو أو كما كان، بل هى محاولات لنقل الواقع والاقتراب من كينونته، فالضوء والظل غالباً ما يخدعان عين الإنسان وبالتحديد فى العملية اللونية، فلا يمكن الجزم بأن اللون المشاهد عبر الصورة هو اللون الحقيقى، وقد أكد الفنان التشكيلى "ليوناردو دافنشى" على هذا الاختلاف حيث افترض وضع عارضة بيضاء فى موقع مظلم، ثم افترض مرور الضوء إليها عبر ثلاث فتحات، بحيث يضاء كل قسم منها بضوء مختلف، الأول: بضوء الشمس، والثانى: بضوء الهواء، والثالث: يضاء بلهب مشتعل، وأكد على أنه من خلال تلك التجربة الافتراضية أن التلقى للصورة سيأتى متبايناً من الناحية اللونية بين الأقسام الثلاثة، وإننى كقارئ وممارس فى آن واحد أرى ضرورة اطلاع صانع الأفلام على مرجع "نظرية التصوير" للفنان العالمى ليوناردو دافنشى، وهناك نسخة مترجمة إلى العربية، ترجمة رائعة للأستاذ عادل السيوى، يجب الاطلاع عليها ودراستها بشكل كامل لأهميتها فى مجال إبداع الصورة بشكل عام، والضوء والظل بشكل خاص، وأعتقد أن "دافنشى" أهم من كتب فى هذا الموضوع، ثم يجدر بصانع الأفلام بعد الاطلاع على تلك

النظرية، متابعة أعمال الفنان الهولندى "رمبرانت" فهو أحد الكبار الذين قدموا أعمالاً مهمة عبر الضوء والظل بفهم واع لعلمية العنصرين، فقد أضفى الضوء والظل على أعمال "رمبرانت" عمقا إنسانيا وتأثيرات نفسية ندركها فور المشاهدة الأولى للعمل، ولأن الفيلم الوثائقي هو ابن شرعى لفن السينما وقد انتقل بعد ذلك إلى التلفزيون الذى لا يهتم كثيرا بعملية الظلال فى اعتماد شبه كامل على الضوء وحده "الإضاءة الأساسية والتكميلية والحشو" أى تجنب وجود الظلال أو الظلمة، مما يؤدى فى النهاية إلى إنتاج صورة مسطحة لا تحمل عمقا كالصورة السينمائية، لذا على صانع الأفلام الواعى الاستفادة من عنصرى الضوء والظل، هذا بالإضافة إلى عنصر الظلمة الذى يستخدم أحيانا فى أضيق الحدود وذلك لإضفاء صفة العمق على الصورة المنتجة، فالاهتمام بالضوء ليس فقط الأساس الأولى لعملية إدراك الصورة وإضفاء صفة العمق، بل يتعدى إلى كونه عنصراً تأثيرياً ومعلوماتياً على حد سواء. فإذا عدنا إلى نموذج "كابوس فى يقظة بونابرت" إضاءة عالية وكثيفة على وجه بونابرت وهو ممسك فى يده كأس خمر وذلك بعد مشهد فى معركة، يدل مشهد الشراب على الانتشاء بالنصر، أما إذا كان نفس المشهد السابق فى إضاءة خافتة وبزاوية جانبية تاركة تأثيراً للظل على وجه بونابرت، فذلك قد يعنى للمتلقي حالة

قنوط أو يأس أو هزيمة، فالتأثيرات النفسية من خلال الإضاءة متعددة، فالتصوير فى ضوء الشمس يقترب من مخاطبة العقل أكثر من مخاطبة الوجدان، أما التصوير فى حالة الزوال "الضوء الكونى" قبل الشروق أو ساعة الزوال أو فى حالة الغيوم، يمنحنا صورة تقترب من الحلم وتنفذ إلى وجدان وعقل المتلقى فى آن واحد، أما التصوير فى الضباب فإنه الحلم بذاته، ومن خلال الضباب يمكننا تجاوز الواقعية وفرض حالات نفسية تمنح المشاهد مساحة من التقى دون السؤال عن مدى التقارب بين الصورة المقدمة والواقع.

الإضاءة علم يفرض على صانع الأفلام ضرورة دراسته كى يتجنب الوقوع فى أخطاء ربما لا يدركها المبتدئ، وأحيانا ما يقع فيها المحترفون، وهى أخطاء فى صميم علم الإضاءة، فعن اكتساب الأجسام والأشكال الصفة اللونية للضوء والتى ذكرناها سابقا نفترض العودة إلى النموذج، فإذا ما أردنا تصوير السفن الفرنسية من ناحية الشاطئ فستكتسى ألوان الموجات "بالصفرة" لاختلاط لونها بالإضاءة الصادرة "المنعكسة عن الأرض"، أما إذا ما تم تصوير نفس المشهد فى عمق البحر فتكتسى ألوان الموجات باللون الأزرق الداكن.

للإضاءة عدة مصادر منها ما هو طبيعى "ضوء الشمس - القمر - البرق - الضوء الكونى" ومنها ما هو

صناعى باستخدام نوعيات مختلفة من المصابيح، وبالطبع هناك اختلاف فى الصورة المقدمة حسب نوعية ومصدر الإضاءة، فالدرجات اللونية المقدمة قبل الشروق "الضوء الكونى" تختلف عن نظيرتها فى حالة الشروق وكذلك يختلف بريق الأشياء ودرجة اللعان حسب نوعية وحجم ومصدر الإضاءة، فالأضواء الطبيعية التى يصعب التحكم فيها تدفعنا إلى اختيار زوايا تصوير تتناسب مع زوايا سقوط الأشعة، كما تفرض علينا فى بعض الأحيان استخدام العواكس، فمثلا إذا كنت تقوم بتصوير شخص بزوايا متماثلة بدرجة ٥٥؛ وذلك على الجهة اليسرى من الوجه، مخلفة ظللا على الناحية اليمنى من الوجه فاستخدام العواكس فى هذه الحالة أمر طبيعى كى تقدم صورة ذات ترديدات لونية صحيحة، ونفس الأمر ينطبق على الإضاءة الصناعية، لكن الاختلاف بينهما فى إمكانية صانع الأفلام فى التحكم فى المصدر الصناعى من حيث الكم والكيف، وهو المتحكم فى شدة وخفوت الضوء وصناعة الظلال والظلمة، بحيث يتمكن من فرض التأثير النفسى الذى يرغب فى تقديمه إلى المتلقى دون عيوب فى الصورة، ولا تتوقف جودة الصورة وصحة ترديد الألوان وتباينها على الإضاءة وحدها، بل تمتد تلك العملية إلى موقع الكاميرا "العمق" من الجسم محل التصوير، بالإضافة إلى موقع الجسم بالنسبة للإضاءة، لذلك نعود إلى

نظرية "التصوير" عند دافنشى ونؤكد على ضرورة دراستها، لأننا مهما قدمنا من رؤى فى الإضاءة والظلال تظل ساذجة بالمقارنة بهذا العمل الضخم، إلا أننا رغبنا فى تقديم رؤية عامة ومختصرة توضح أهمية الضوء والظل، ويتبقى أن نستعرض فى إيجاز الإضاءة الصناعية فى ميادين العمل المفتوحة ليلا، وأيضا الإضاءة الداخلية.

ترتبط الإضاءة الليلية وتحديد كمها ونوعيتها حسب المطلوب توصيله من المشهد محل التصوير، فالإضاءة لمشهد عاطفى تختلف عن الإضاءة لمباراة كرة قدم داخل حارة ما، فالنوع والكمية مرتبطان بطبيعة المشهد، ونظرا لضخامة وتعدد أجهزة الإضاءة غالبا ما يعتمد صانع الأفلام إلى التصوير النهارى، لكن لا يدع ذلك إلى الهرب أو استخدام البدائل إذا ما كان المشهد ضروريا وصانع الأفلام المتمرس يستعيز عن الهروب من المشهد الليلي بخلق البدائل والحلول للتصوير الليلي، كالاتماد مثلا على ضوء السيارة أو القمر أو إضاءة محمولة، وبالتوازي مع كل نوعية من هذه النوعيات يعتمد إلى اتخاذ أحجام لقطات مناسبة للإضاءة المستخدمة... أو غير ذلك من الحلول التى يراها مناسبة، المهم فى المسألة أن توظف دراستك للإضاءة وخبرتك بالعمل لاتخاذ بدائل جريئة تساعدك على تنفيذ ما ترغب فيه. أما عن الإضاءة الداخلية فالاعتماد فيها على

الكشافات المستخدمة لإنارة الأشكال محل التصوير، وتتعدد كمية تلك الإضاءة بتعدد مفردات الصورة، فالإضاءة لشكل واحد أو لشكلين تختلف عن إضاءة المجاميع، وأيضاً الإضاءة المتحركة تختلف عن الثابتة، كما أن إضاءة الديكور الداخلى تحتاج إلى إضاءة يفرضها طبيعة الديكور نفسه من حيث الشكل والحجم والارتفاع.

إن عالم الإضاءة عالم متسع وعلم يجب دراسته دراسة مستفيضة للتعرف على النظريات العلمية الحاكمة للإضاءة، وأيضاً الإضاءة من الناحية التأثيرية والمعلوماتية، وأعتقد أنه عودة إلى كتابنا الأول "فن الإعداد التلفزيونى" سيفيد فى دراسة الناحيتين التأثيرية والمعلوماتية للإضاءة.

التوليف: "المونتاج":

المونتاج فى أبسط صورهِ التعريفية عملية ضبط إيقاع العمل عن طريق الترتيب والحذف والإضافة، وتأتى هذه العملية لإخراج العمل "الفيلم" بشكل نهائى جاهزاً للعرض، وفى هذه الحالة يستخدم صانع الأفلام برامج التقنية الحديثة التى يراها مناسبة لعمله، فقد حقق الحاسوب "الكمبيوتر" طفرات هائلة فى عملية المونتاج من حيث الدقة المطلوبة والسرعة فى التنفيذ، عكس عمليات المونتاج التقليدى، وصانع الأفلام فى هذه الحالة يشبه طبيب العظام والتجميل

فى آن واحد، فهو مطالب بتقديم رؤية متكاملة إلى الجمهور وبشكل جمالى مقبول، أى أن تتم العملية بنجاح دون ترك أى أثر للجراحة " تشويه " وهذا يعنى أنه يقدم من خلال المونتاج العقائدى "الأيديولوجى" والجمالى فى آن واحد، فعلمية المونتاج بهذه الصورة ليست عملية آلية تستخدم أثناء تنفيذها مجموعة أوامر الحاسب ومعطيات البرنامج، وإلا انتفت الصفة الفنية عن صانع الأفلام فى عملية المونتاج، لكنها تخضع إلى رؤيته الذاتية وطريقة عمله وموهبته وثقافته، فإذا ما اطلعنا على طريقة "أيزنشتين" فى المونتاج نراها تختلف تماما عن طريقة "كوليشوف".

إذا اتفقنا سويا على أن النظرية الحاكمة للفنون هى نظرية "اللانظرية" يمكننا من خلال هذه الرؤية التعامل مع فن المونتاج وعليه نرى أن عملية ترتيب مقاطع الفيلم ليست مجرد عملية "وصل" لقطه أو مقطع بآخر، بل تأتى كعملية تأثيرية أحيانا، وأحيانا تأتى كعملية معلوماتية وأخرى توقعية، فإذا ما أخذنا لقطة لصورة بونابرت وفى يده كأس الخمرة فى إضاءة ساطعة ودون استخدام التعليق الصوتى، وذلك بعد لقطة فى معركة، دلنا ذلك على أن الشراب للانتشاء بالنصر، أى أن عملية الترتيب جاءت لإضفاء صفة المعلوماتية، لذلك نؤكد على أن للمونتاج شخصية مستقلة تخضع لرؤية صانع الفيلم، فإذا ما أردنا بنفس الترتيب

السابق لنفس المقاطع أن يقدم للمتلقى إحياء بأن بونابرت فى حالة قنوط، فيمكنه التلاعب بعنصر الإضاءة، وذلك بطرح الظلمة على أرضية الصورة وإضفاء الظلال على وجه بونابرت مع نصوص للكأس فى يده، فيصل المشهد بطريقة مختلفة تماما عما قدمه المشهد السابق، كما يمكن تقديم نفس المشاهد ولكن بترتيب مختلف كأنه يستخدم الاسترجاع "فلاش باك" بأن يكون مشهد الخمر أولا ثم المعركة ثانيا أو أجزاء مكثفة جدا من المعركة للتدليل على حالة الانتصار والانتشاء "حسب الترتيب الأول" أو حالة الهزيمة والقنوط "حسب الترتيب الثانى"، فعملية الترتيب ليست بالسذاجة التى يتصورها البعض بوصفها عملية وصل لا أكثر، بل هى إحدى العمليات التى قد تهدم الفيلم من الأساس، أو قد تضيف عليه قيمة فنية يعتد بها.

الحذف:

قد تأتى عملية الحذف لأجزاء من الصورة بأكملها أو حذف لإحدى مفرداتها، وقد يعتقد البعض أن عملية الحذف مرتبطة بعملية التزامن وحدها، لكن هذه العملية تضيف قيما فنية إلى العمل "الفيلم" تدفعنا إلى التوقف أمامها، فيمكن لصانع الفيلم تقديم مفارقة حقيقية وصادمة للمتلقى من خلال الحذف، فإذا ما رجعنا إلى "النموذج المفترض" ورغب صانع

الفيلم فى استعراض قوة الأسطول الفرنسى أثناء مواجهة سفن المقاومة "حسن طوبار" بلقطة "بان يمين" أو "بان شمال" واستمرت حركة الكاميرا حتى نهاية آخر سفينة، وكان فى منتصف اللقطة مجموعة من الجنود الفرنسيين على إحدى السفن فى حالة فزع من المواجهة، فإذا ما أراد صانع الفيلم تغيير وجهة نظره بتغيير معنى اللقطة من استعراض للقوة إلى إظهار الضعف المعنوى، وأن التضاد واضح ما بين القوتين المادية والمعنوية، فيمكنه التوقف بالقطع عند حالة الفزع وحذف باقى اللقطة، بحيث تأتى نهاية اللقطة ك لحظة فارقة عند المتلقى، فاللقطة مبتدأها القوة والعظمة ومنتهاها الخوف والفزع، هذا بالنسبة لعملية الحذف الكلى لأجزاء من المقطع، لكن ماذا عن الحذف الجزئى لعنصر من عناصر الصورة؟

يستخدم الحذف الجزئى أيضا كقيمة مضافة للعمل حسب رؤية وقناعة صانع الفيلم، وذلك بحذف أحد عناصر الصورة من الديكور أو الإكسسوار أو الأشياء أو العنصر البشرى لمنح اللقطة مدلولاً معيناً، نفترض أننا بصدد لقطة "بان شمال" للجنرال الفرنس "فيال" حيث يجلس أقصى يسار الصورة وفى يده اليسرى صليب وإلى يمينه شخصان آخران، وجاءت هذه اللقطة بعد لقطة للشيخ حسن طوبار وفى يده مصحف، فمشهد الجنرال بعد هذا المشهد يعنى أنها

حرب دينية، أما إذا جاءت نفس اللقطة بنفس الترتيب لكنها "بان يمين" وتوقفت اللقطة عند ما قبل ظهور اليد اليسرى للجنرال، فربما يأتى المدلول مخالفا للمدلول السابق، أما عملية الحذف لأحد عناصر الصوت لا يختلف كثيرا عما قدمناه لعملية الحذف من الصورة من الناحية الدلالية، فالفيلم الوثائقي يعتمد غالبا على التصوير الميدانى "الخارجي"، وفى الغالب يترك ميكرفون الكاميرا مفتوحا لالتقاط المفردات الصوتية من البيئة والتي يصعب إضافتها فى المونتاج، كرجل داخل البحيرة، قريب من الشاطئ، ينشد أغانى خاصة به أثناء استخراج إحدى "الجوابى" وأثناء الغناء أتى صوت حمار ينهق، فيمكن لصانع الفيلم الموهوب استخدام الصوت الآدمي المختلط بصوت الحمار المزعج لإضفاء صفة دلالية يرغب فى تقديمها للمتلقى وذلك بطريقة الحذف، نفترض فى النموذج المقترح أن اللقطة السابقة يتبعها لقطة عامة لسفن بونابرت تأتى ناحية شاطئ البحيرة ويصدر عنها أصوات ضجيج، فإذا ما قام صانع الفيلم بالقطع عند اية ظهور صوت الحمار بحذف ما بقى من الصوت الحيوانى، وفى التو ظهرت السفن بضجيجها، فإن صوت الحمار الذى أفسد صوت الإتشاد لا يمكننا إسقاطه على الصياد الهادئ، بل سيسقط مباشرة على لقطة السفن الغاشمة بأصواتها المزعجة التى أفسدت حياة الصياد الهادئة ، هكذا تأتى أهمية الحذف التى لا

غنى عنها عند توليف "مونتاج" الفيلم الوثائقي، وإن كنت قد تعمدت ضرب بعض الأمثلة، فإن هذه الأمثلة ليست فرضيات أو مسلمات، بل مجرد عملية لفتح باب المناقشة فى المحور المطروح، وللقارئ الحق الكامل فى اعتماد تلك النماذج أو إسقاطها من حساباته وتقديم رؤى مخالفة، لكن يجدر بصانع الأفلام المبتدئ أن يأخذ هذه النماذج فى الاعتبار بصفة مؤقتة حتى يلج فى غمار الفيلم الوثائقي، بعدها قد يقدم لنا ما عجزنا نحن عن تقديمه للمتلقى، وربما أيضا اتخذه من جاء بعدنا نموذجا للفيلم الوثائقي.

الإضافة:

عملية الإضافة ليست كما يعتقد البعض بأنها عملية تتم باستخدام عدة مؤثرات لإضفاء صفة التنوع على الصورة أو الصوت كى لا يشعر المتلقى بملل أثناء المشاهدة، فتصبح الإضافة بهذا المنظور كملايس مهرج السيرك، أما الإضافات الموضوعية على عنصرى الصورة والصوت لتحقيق هدف مخطط من قبل صانع الفيلم، فتعبر فى هذه الحالة عن قيم فنية خادمة للفيلم محل المونتاج، فإضافة مؤثر يوحى بالضبابية قد يستخدمه صانع الأفلام للانتقال من الواقع الآنى إلى استرجاع ماضٍ "فلاش باك" أو استخدامه كحل.

أما عن عملية الإضافة التقليدية والتي تعنى إضافة مشهد أو لقطة ما إلى مشاهد الفيلم، فتأتى ضمن مفردات عملية الترتيب المنطقى للقطات، ولكل مبدع بصمة خاصة فى عملية التوليف باعتبار أن المونتاج أحد الفنون شأنه شأن التصوير والكتابة... وغيرهما.

المونتاج بشكل عام، عملية خاضعة لإحساس صانع الفيلم وذائقة الفنية وقدرته على التكثيف والتركيز، ويخضع تماما إلى قناعات صانع الفيلم وثقافته وعلاقاته بالفنون الأخرى البصرية والسمعية، كالفن التشكيلى والموسيقى والقصة القصيرة والقصيرة جدا والرواية... وغيرها، وإن كانت أهم تلك العلاقات هى العلاقة بالقصة القصيرة جدا، يتبعها علاقته المهمة بعالم الرواية.

علاقة المونتاج بالقصة القصيرة جدا:

القصة القصيرة جدا فصيل أدبى يعتمد على السرد أو الحكى المكثف جدا، بحيث تعطى كل مفردة معنى ولا مجال لأى مفردة عابثة، هذا السرد أو الحكى المكثف يمنحنا فى النهاية حكاية لها معنى متكامل، وتتميز القصة القصيرة جدا بالمشهدية المركزة، أى أن أحداثها تأتى متلاحقة وسريعة وخاطفة حتى الوصول إلى لحظة تنويرية تكشف عن مضمون العمل، والمونتاج شأنه شأن القصة القصيرة جدا فى عملية

التكثيف والتركيز والتلاحق، فكل نقطة معنى ولكل صوت تعبير، وإلا تدخل المونتاج بالحذف والإضافة لخلق الحالة الدلالية، فعلاقة المونتاج بالقصة القصيرة جدا يأتى داخل كل مشهد على حدة، وتنفصل العلاقة عند هذا الحد لتنتقل إلى علاقة جديدة.

علاقة المونتاج بالرواية:

تأتى علاقة المونتاج بالرواية على امتداد مشاهد الفيلم بأكمله، فالرواية مجموعة من الأحداث المتشابهة والمتصاعدة والمركبة بشكل موضوعى بالنسبة للمتلقى. تأتى تلك الموضوعية حتى وإن تعددت أشكال وأزمان العمل الروائى من الحادثة إلى مابعد الحادثة إلى ما بعد بعد الحادثة، فالتسلسل المنطقى هو مدعى التواصل مع العمل، وكذلك المونتاج يسعى إلى خلق تسلسل موضوعى لمشاهد الفيلم بالأسلوب الروائى، وكما أنه لا توجد قوالب خاصة لكتابة الرواية، فالأمر نفسه ينطوى على المونتاج، المهم أن تحقق التسلسل المقبول موضوعيا عند المتلقى.

علاقات أخرى:

الفنون جميعها مرتبطة ببعضها البعض، وهذه النظرية متعارف عليها، وصدر فيها آلاف الكتابات المعنية بالفن، لذلك على صانع الأفلام التعرف الجيد على كافة الفنون، بالقراءة والمعايشة فهو مطالب بالمعرفة والتذوق وليس مطالباً بأن يلج غمار تلك الفنون كممارس، لأن مطالبة كهذه تنحى منحى العبث، فالفيلم الوثائقي وإن كان فناً بذاته، إلا أنه تحول إلى صناعة تحتاج إلى العديد من المعارف، فالمعرفة أساس الحياة، وبدونها فقدنا أهم مفردة قامت على أساسها أعظم حضارة قيميّة وإنسانية وهي حضارة "اقرأ".

ختم

فى الختم أرجو من الله - عز وجل - أن يتقبل هذا العمل، وأن يجعله فى ميزان الحسنات، لا الغرور والتعالى، وأرجو أن أكون قد أضفت شيئاً يعتد به فى هذه القراءة. فى النهاية لابد من الاعتراف بأننا لا نقدم كتباً مقدسة، بل محض قراءات قابلة للأخطاء، وعسانا فى هذه القراءة أن نكون قد فتحنا باباً جديداً لقراءات مماثلة، تحقق إضافات أخرى أو رؤى مخالفة، تصب جميعها فى صالح "صانع الأفلام".

والله ولى التوفيق

طلال محمد عبد العدل سيف

منية سمنود

فى ٢٠١٠/٥/١٤