الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلية الآداب العربي و الفنون

التخصص: السيناريو و التأليف الدرامي

قسم : الفنـون

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر 2

تقنيات كتابة السيناريو السينمائي بين النظرية والتطبيق

دراسة تحليليّة لفيلم "جوكر" وتطبيقيّة في سيناريو "المظلوم" (من تأليف الباحث)

من إعداد الطالب:

منصوري مفتاح

إشراف الأستاذة:

د . بوعتو خيرة

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم ★ قسم الفنون ★ كلية الآداب العربي و الفنون

أعضاء لجنة المناقشة

الأسم و اللقب	الصفة	الجامعة
الأستاذ (ة) : الدكتورة نوال حيفري	رئيسا	جامعة مستغانم
الأستاذ (ة) : الدكتورة خيرة بوعتو	مشرفا و مقررا	جامعة مستغانم
الأستاذ (ة) : الدكتورة نجاة بن كاملة	مناقشا	جامعة مستغانم

الدكتورة بوعتو خيرة
أستاذة محاضرة قسم
كلية الآداب العربي والفنون
جامعة مستغانم

السنة الجامعية: 2025 - 2026

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الآداب العربي و الفنون

Ministry of Higher Education And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

(ملحق القرار رقم 1082 المؤرخ في 27 ديسمبر 2020 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها)

أنا الممضي أسفله،

السيد (ة) .حنصوري حفتاح..... الصفة: طالب

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم 117905200 الصادرة عن مزغران - مستغانم بتاريخ 2020/05/13

المسجل (ة) بكلية الآداب العربي و الفنون قسم .فنون بصرية

والمكلف بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج (ماستر))

عنوانها .تقنيات كتابة السيناريو السينمائي بين النظرية والتطبيق - دراسة تحليلية لفيلم "جوكر" وتطبيقية في سيناريو "المظلوم" (من تأليف الباحث).

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 01/06/2026

توقيع المعني (ة)

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
Ministry of Higher Education And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الآداب العربي و الفنون

استمارة إيداع مذكرة الماستر (قسم الفنون)

تخصص: السيناريو والتأليف الدرامي

السنة الجامعية 2025 ••• 2026

إطار خاص بالطالب(ة)

اللقب: مفتاح
الاسم: منصوري
تاريخ و مكان الميلاد: 08/02/1984 ← مستغانم
رقم الهاتف: 06.72.60.54.22 _ 06.72.81.68.15
البريد الإلكتروني: FetRifatouh1984@gmail.com

عنوان المذكرة: تقنيات كتابة السيناريو السينمائي بين النظرية والتطبيق
- دراسة تحليلية لفيلم "جوكر" وتطبيقية في سيناريو "المظلوم"
(من تأليف الباحث)

إطار خاص بالأستاذ(ة) المشرف(ة) على المذكرة

رتبة الأستاذ(ة) المشرف(ة): أستاذة محاضرة قسم
إمضاء الأستاذ(ة) المشرف(ة): أ.د. خيرة بوعشو
أستاذة محاضرة قسم
كلية الآداب العربي و الفنون
جامعة مستغانم

إمضاء رئيس قسم الفنون

د. بومدين بلوك خليفة
قسم الفنون

Faculty Of Arabic Literature And Arts - Mostaganem -
PO.Box 188 Mostaganem-27000-Algeria Tél : + 213 (0) 45 42 11 01 Fax : + 213 (0) 45 42 11 01
WebSite : www.univ-mosta.dz/flaa Email : web.flaa@univ-mosta.dz

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
UNIVERSITE Abdelhamid Ibn Badis MOSTAGANEM

كلية الآداب العربي و الفنون
FLAA كلية الآداب العربي والفنون Faculty of Arabic literature and Arts

التخصص: السيناريو و التأليف الدرامي

قسم : الفنــون

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر 2

تقنيات كتابة السيناريو السينمائي بين النظرية والتطبيق

دراسة تحليليّة لفيلم "جوكر" وتطبيقيّة في سيناريو "المظلوم" (من تأليف الباحث)

من إعداد الطالب:
منصوري مفتاح

إشراف الأستاذة:
د . بوعتو خيرة

أعضاء لجنة المناقشة

الأسم و اللقب	الصفة	الجامعة
الأستاذ (ة) : الدكتورة نوال حيفري	رئيسا	جامعة مستغانم
الأستاذ (ة) : الدكتورة خيرة بوعتو	مشرفا و مقررا	جامعة مستغانم
الأستاذ (ة) : الدكتورة نجاة بن كاملة	مناقشا	جامعة مستغانم

السنة الجامعية: 2025 - 2026

إهداء

إلى من كللهما الله بالهيبة والوقار.. إلى منبع العطاء ورمز الصبر..
والدي العزيزين.. إلى من غابا عن العين وسكنا الوجدان ...
إلى الروحين الطاهرتين اللتين غرسنا فيّ حب العلم وحب الكرامة...
أمي وأبي رحمكما الله .

إلى رفيقة الدرب، التي كانت السند والملجأ في لحظات التعب..
زوجتي الغالية..

إلى قرة عيني، وبسمة غدي، من لأجلهم أسعى ليكون الغد أفضل..
أبنائي الأعزاء..

أهديكم هذا النجاح ليكون لكم نبراساً في دروب العلم.

إلى من قيل فيه بحق: "رُبَّ أخٍ لم تلده لك أمك "إلى صديقي الصدوق وسندي المتين طيلة مسيرتي الدراسية، الأستاذ الفاضل بتاج نورالدين، يا من فتحت لي باب مكتبك وباب قلبك، وغمرتني بدعمك المادي والمعنوي دون كلل، وكنت الوحيد الذي يقرأ أفكاري ويفهم رؤيتي ويستشرف لي دروب الخير والنجاح. إليك يا أخي الذي لم تلده أمي، أهدي هذا الجهد الفكري اعترافاً بجميلِ صنائعك ونبلِ وقفتك .

شكر وتقدير

للهم صلي و سلم و بارك على سيدنا و نبينا و مولانا محمد سيد الاولين والأخرين أما بعد

إلى من أنارتني بالعلم ووجهتني بالعقل :

أتقدم بخالص الشكر وعميق الامتنان إلى أستاذتي الفاضلة الدكتورة بوعتو خيرة ، التي لم تبخل عليّ بتوجيهاتها القيمة وصبرها الجميل، والذي كان لرؤيتها الأكاديمية بالغ الأثر في التقويم لمسار هذا البحث وإخراجه في هذه الصورة.

إلى أساتذتي الكرام :

شكري الخاص إلى كافة أساتذة قسم الفنون بجامعة عبد الحميد بن باديس لولاية مستغانم الذين كنزت من علمهم طيلة مشواري الدراسي ، والذين لم يبخلوا يوما عن تقديم الدعم المعرفي اللازم .

إلى شركاء الدرب:

لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من مد لي يد العون من قريب أو بعيد، وخاصة الزملاء الذين شاركوني شغف البحث في عالم السينما وتقنيات السيناريو، ممتنا لكل نقاش أثرى فكر هذه المذكرة.

إلى لجنة المناقشة :

أتقدم بجزيل الشكر للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، لتفضلهم بقبول قراءة هذه المذكرة وتقييمها، وإنني لأتطلع بكثير من الاحترام لملاحظاتهم التي ستكون بكل تأكيد إضافة نوعية لمساري العلمي.

وأخيراً، أدعو الله عز وجل أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، ولبنة تنفع طلبة العلم في مجال الفنون والسينما.

المقدمة

إنّ الولوج إلى عوالم النص السينمائي وتفكيك آلياته البنيوية يفرض على الباحث المعاصر عدم الاكتفاء بالوقوف عند عتبات الوصف التاريخي أو الرصد النظري الجاف لقواعد السيناريو، بل يستلزم الأمر غوصاً معرفياً في كيفية اشتغال هذه التقنيات وتفاعلها الديناميكي على أرض الواقع الإبداعي.

وإذا كانت الأدبيات الكلاسيكية قد وضعت قوالب هندسية صارمة لبناء الحبكة وتوزيع نقاط التحول، فإن السينما المعاصرة باتت تشهد ثورة تعبيرية تتطلب مقاربات نقدية وإجرائية أكثر مرونة، قادرة على استيعاب التشظي النفسي والوجودي للشخصيات المأزومة والمهمشة في واقعنا المعيش.

ومن هذا المنطلق المنهجي، ولمّا كان البحث العلمي الرصين لا يكتسب شرعيته إلا بقدرته على ملء الفراغات المعرفية وتجاوز القصور الإجرائي في حقل تخصصه، فقد كان لزاماً علينا إخضاع هذا المسار السردي للمساءلة والتدقيق.

وهو الأمر الذي قادنا عبر استقراء أدبيات المادة والمنظورات الفكرية السائدة و إلى رصد مواطن خلل بنيوية وتطبيقية في التعاطي الأكاديمي المحلي مع النص ، و تبلورت لدينا من خلالها فجوة بحثية مزدوجة يمكن تحديد معالمها حول دراسة تقنيات كتابة السيناريو بين النظرية والتطبيق من الأصول الكلاسيكية إلى الممارسة المعاصرة.

و تم تأسيس هذه الخطة بناءً على رؤية منهجية جديدة، تتجاوز النقد التقليدي الجاف، لتنتهي بمشروع كتابة سيناريو فعلي، كمنتج إبداعي نهائي يخضع لكافة المعايير والنظريات المفككة في الشق النظري.

1- تحديد الفجوة البحثية :

من خلال الاطلاع على الأدبيات الدراسية والدراسات السابقة التي تناولت تقنيات كتابة السيناريو، تبلورت لدينا فجوة بحثية مزدوجة (معرفية وإجرائية) يمكن تحديدها في نقطتين أساسيتين :

1.1- الفجوة المعرفية والتحليلية :

تبين أن معظم الدراسات النقدية المحلية والعربية تميل إلى الفصل الحاد بين المدارس؛ فإما أن تنتصر للبنية الهندسية الخارجية الجافة (كسيد فيلد) أو تغرق في التفكيك السيكولوجي العضوي (كجون تروبي وروبرت مكي). وهناك ندرة واضحة في المقاربات التحليلية المعاصرة التي تدرس 'آليات المزاوجة والتكامل' بين هذه المدارس، وتحديداً في كيفية صهر السرد النفسي المشظى وغير الخطي داخل وعاء هندسي كلاسيكي متماسك، كما تجسد عالمياً في فيلم (Joker – 2019) .

2.1- الفجوة الإجرائية والتطبيقية :

تتجلى الفجوة الأعمق في غياب الدراسات التي تحول مخرجات التحليل الفني والنقدي إلى 'ممارسة إنتاجية فعلية'؛ حيث تكتفي أغلب البحوث الأكاديمية بنقد نصوص الآخرين وتفكيكها، دون الانتقال إلى مرحلة 'خلق وإنتاج' نصوص سيناريو جديدة تعتمد على تطويع هذه الهياكل العالمية (مثل رحلة البطل) لتلائم الخصوصية السوسيولوجية والنفسية لواقعنا المعيش والشخصيات المأزومة والمهمشة فيه.

وتأسيساً على هاتين الفجوتين ، ولملء الفراغ المعرفي والإجرائي حول موضوع المذكرة ، اتكأ هذا البحث على قراءة نقدية فاحصة **لمجموعة من الدراسات السابقة** التي توافقت مع أهدافنا ، وتأتي في مقدمتها دراستان أساسيتان تعتبران كمرجعية ركيزة في بحثنا هذا و المتمثلة في دراسة للمنظر السينمائي العالمي الكاتب الأمريكي سيد فيلد (Syd Field) في كِتابه الشهير (السيناريو: أسس كتابة السيناريو) ، حيث أسس فيها الباحث للهندسة البنائية والزمنية للنص السينمائي عبر النموذج الهيكلي الكلاسيكي (Paradigm)، وضبط تقنيات توزيع نقاط التحول الدرامية (Plot Points) ، مبرزاً كيف يتحرك الصراع عبر فضاءات الفصول الثلاثة (البداية، الوسط، النهاية و مثلت هذه الدراسة المرتكز النظري والمنهجي الأول لبحثنا في الفصلين الأول والثاني، حيث ركزنا عليها لضبط المعيار البنيوي الكلاسيكي ، وكذا استخدامها كأداة قياس أساسية في منهج تحليل المحتوى لتفكيك فيلم (Joker – 2019) لمعرفة مدى التزام كاتب الفيلم بهذه القواعد الهندسية أو خروجه عنها، لنمزجها بدراسة الباحثة البريطانية (ليندا أورونسون) بعنوان " تطوير الهياكل السردية المعقدة في كتابة السيناريو للقرن الحادي والعشرين، حيث ركزت هذه الدراسة على البحث القائم على الممارسة (Practice-based Research) ، و بحثت في كيفية تطويع النماذج الهيكلية الكلاسيكية وصهر السرد النفسي المشظى وغير الخطي داخل قوالب احترافية معاصرة ، باستخدام برمجيات التنسيق الرقمي.

وقد مثلت هذه الدراسة المرتكز الإجرائي الأهم لبحثنا عند الانتقال من مرحلة (نقد نصوص الآخرين) إلى مرحلة (الخلق والإنتاج الفعلي) لسيناريو الفيلم القصير (المظلوم)من تأليف الباحث ، ومن هنا وتأسيساً على ما رصدته الأدبيات السابقة وما تركته من فجوات مزدوجة ، تتبلور الإشكالية المركزية لهذا البحث في التساؤل الجوهري التالي:

2- الإشكالية المركزية للبحث :

« كيف يمكننا المزاوجة بين القواعد الهيكلية الكلاسيكية والمنظورات السيكولوجية والبنيوية الحديثة في كتابة نص سينمائي أصيل؛ وذلك في ضوء ما تكشفه نتائج تحليل محتوى فيلم (Joker) ، واستثمارها إجرائياً في إنتاج سيناريو يعكس الخصوصية السوسيولوجية والنفسية للواقع؟ » .

3- التساؤلات الفرعية :

- ما هي حدود التماس والإفتراق بين البنية الهندسية الخارجية للسيناريو والنمو العضوي الأخلاقي للشخصية؟

- كيف يساهم توظيف آليات السرد النفسي غير الخطي وجماليات النص التحتي في كسر الرتابة الدرامية داخل النص؟

- إلى أي مدى يمكن تطويع رحلة البطل البنيوية في سيناريو يحمل الهوية والخصوصية على شخصيات مأزومة تعاني التهميش الاجتماعي؟

4 - للإجابة عن الإشكالية المطروحة ، قسمت بحثي إلى ثلاث فصول :
فصلين نظريين وفصل تطبيقي ، فضلا عن مقدمة و خاتمة.

- **الفصل الأول:** المرتكزات النظرية والجمالية لنشأة وبناء السيناريو
- **المبحث الأول:** / ماهية السيناريو وتطوره التاريخي

1- ماهية السيناريو " الجانب المفاهيمي "

2 - التطور التاريخي للسيناريو

3 - الوظائف الدرامية والجمالية للسيناريو

4 - تصنيف أنواع السيناريو من حيث الشكل والمضمون

- **المبحث الثاني:**/ المدارس الفكرية في بناء الحبكة من أرسطو إلى المنظرين المعاصرين

1 - من فن الشعر لأرسطو إلى الكتابة المعاصرة (فيلد، روبرت مكي...)

2- المنظور البنيوي والعمق الأنثروبولوجي عند كريستوفر فوغلر

3 - البناء العضوي عند جون تروبي والسرد المعاصر المعقد عند ليندا أورونسون

- **المبحث الثالث:** / الجواهر البنيوية للنص السينمائي " الشخصية، الصراع، الحوار" .

1- الجواهر البنيوية للنص السينمائي (الشخصية، الصراع، الحوار)

1.1- الشخصية وأبعادها الثلاثة (The Character)

2.1- ديناميكية الصراع وأنواعه (The Conflict)

3.1- الحوار وجماليات المسكوت عنه (The Dialogue)

الفصل الثاني : تنسيق السيناريو و توظيفاته للتيكنولوجيا المعاصرة

- **المبحث الأول** : معايير تنسيق السيناريو (Screenplay Formatting)

1- الهندسة البصرية و العناصر البنيوية لصفحة السيناريو

1.1- خط المشهد الرئيسي (Scene Heading / Slugline)

2.1- وصف الفعل:(Action)

3.1- اسم الشخصية:(Character Name)

4.1- الحوار:(Dialogue)

5.1- الملاحظات الأدائية:(Parentheticals)

2- **قاعدة "الصفحة تساوي دقيقة(The One-Minute Rule)** "

3- التنسيق البصري كأداة للإخراج والمونتاج

- **المبحث الثاني** : جغرافيا النص البديل/ التقنيات السردية المعاصرة في السينما الحديثة

1- التقنيات السردية المعاصرة في السينما الحديثة

1.1- تقنيات السرد غير الخطي (Non-Linear Narrative)

2.1- تعدد الرواة والمنظور الذاتي (Perspective & POV)

3.1- آفاق المستقبل/ الواقع الافتراضي (VR) والسينما التفاعلية

- **المبحث الثالث** : الهندسة الرقمية للنص/ توظيف برمجيات كتابة السيناريو و أثرها البنيوي

1- توظيف برمجيات كتابة السيناريو:

1.1- الانتقال من الكتابة الأدبية إلى الحوسبة البصرية (Digital Formatting)

2.1- برمجيات السيناريو كأداة للتحليل الهيكلي وتفكيك الحبكة(Script Breakdown)

3.1- الأبعاد الإنتاجية واللوجستية للسيناريو الرقمي (Production Intégration)

2- البرمجيات الاحترافية (Final Draft & Celtx)

1.2 ماهية البرمجيات الاحترافية ومعاييرها الصناعية

2.2- نماذج من البرمجيات الاحترافية السائدة (دراسة مقارنة لوظائفها)

3.2- الأثر البنيوي للبرمجيات الاحترافية على الإيقاع والإنتاجية

3- أثر التكنولوجيا على البناء الدرامي للفيلم السينمائي المعاصر:

1.3- تحول مفهوم "الزمن والفضاء" في الحبكة الحديثة

2.3- تعدد الأصوات ونسيبية الرواية في ظل الوسائط الرقمية

3.3- السرد التفاعلي وانغماس الذات في فضاء الواقع الافتراضي(VR)

4- السيناريو في عصر "الخوارزمية": الذكاء الاصطناعي كشريك إبداعي

1.4- من "الهام" إلى "الخوارزمي": إعادة تشكيل عملية التفكير الإبداعي

2.4- التحرير الهيكلي والتحليل التنبئي (Predictive Script Analysis)

3.4- إضفاء الطابع الشخصي على السرد (Generative Customization)

الفصل الثالث : توظيف تقنيات كتابة السيناريو " تطبيقي و إجرائي "

- **المبحث الأول:** تجليات تقنيات كتابة السيناريو في فيلم Joker 2019 دراسة تحليلية

1- المبررات المنهجية لاختيار فيلم (Joker) أنموذجا

2- الترسانة النظرية وتأصيل الفجوة

3- تحليل البنية الدرامية لشخصية (آرثر فليك)

4- تقنيات الصراع والحوار (جماليات الصمت والنص التحتي)

5- التقنيات السردية والمعاصرة في فيلم (Joker)

- **المبحث الثاني** : (إجرائي) كتابة سيناريو فيلم قصير "المظلوم"

1- البطاقة الفنية

1.1- عنوان السيناريو

2.1- الديناميكية السمعية والبصرية

2- ملخص سيناريو المظلوم

3- الكتابة الأدبية لسيناريو المظلوم

4- الفكرة العامة لسيناريو "المظلوم

5- الكتابة السينمائية

ولقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي التحليلي حيث يكمل أحدهما الآخر فالأول يفكك "النظرية" والثاني يختبر "التطبيق." مع الاستعانة بمنهج تحليل المحتوى كأداة إجرائية لتفكيك المادة الفيلمية لفيلم (Joker – 2019) باعتباره عينة الدراسة التحليلية؛ حيث سيعمل هذا المنهج على رصد البنية السردية للفيلم، وتتبع مستويات الصراع، وأبعاد شخصية "آرثر فليك"، وكيفية تداخل الهلاوس بالواقع من خلال أدوات القياس الفنية التي وضعتها المدارس البنيوية والسيكولوجية المعاصرة. لتختتم بجانب إجرائي إنتاجي- من خلال كتابة سيناريو كتطبيق لكل ما استنتجناه في بحثنا هذا .

وتكمن وظيفة هاتين المنهجين في رصد وتقنين القواعد التي وضعها المنظرون، مع تحليل لشرح الأسباب الكامنة وراء هذه القواعد .

لماذا اقترح "سيد فيلد" نقطة التحول في الدقيقة 30 ؟ وما هي الغاية الدرامية من كسر هذا الزمن في السينما المعاصرة؟

و كمثال للتطبيق سنتحدث عن "تقنية الفلاش باك"، حيث نصفها كأداة زمنية، ثم نحللها كوظيفة درامية تربط الماضي بالحاضر لتفسير دوافع الشخصية. ويعتبر منهج تحليل المحتوى مكملا في الجانب التطبيقي و هو الأداة التي ستمكننا من قراءة فيلم Joker كأنه "نص (Script) "وتفكيك عناصره. أي تحويل المشاهد المرئية إلى بيانات قابلة للدراسة

لنستنتج بعدها عن مدى التزام كاتب فيلم Joker بالقواعد النظرية أم خرج عنها ؟ وهل المنهج الوصفي التحليلي يبني "المعيار"، بينما منهج تحليل المحتوى يقيس "الواقع التطبيقي" على ذلك المعيار.

يهدف بحثنا إلى تحقيق حزمة من الأهداف العلمية والإجرائية المتكاملة، متمثلة في الأهداف المعرفية والنظرية وفيها يتم تأصيل الهرم النقدي لهندسة السيناريو برصد الجذور التاريخية والبنيوية للنص السينمائي من خلال تتبع مسار تطوره؛ بدءاً من القواعد الأرسطية الصارمة للوحدة العضوية، مروراً بالهندسة الزمنية لسيد فيلد، وصولاً إلى الأبعاد السيكولوجية والأنثروبولوجية المعاصرة للمنظرين ماكي فوغلر، وتروبي كما يهدف البحث إلى ابراز كيفية تفكيك آليات السرد الحديث بفهم آليات تشغيلها المعقد

وغير الخطي " رؤية ليندا أورونسون "، وكيفية توظيف السيناريو كمرآة تعكس التشظي النفسي والذهني للإنسان المعاصر، كما يهدف البحث إلى إبراز دور "النص التحتي" والصمت كتوضيح أنه كيف يمكن للحوار السينمائي المعاصر ولغة الجسد والصورة أن يتفوقوا على الخطابة اللفظية التقليدية في إيصال أعمق الرسائل الفلسفية والاجتماعية ،و كذا تقديم نموذج سردي مأزوم وواقعي يجسد مفاهيم "الفجوة الدرامية" لروبرت مكي و"التحول الأخلاقي" لجون تروبي في شخصيات وأحداث السيناريو المقترح، لتكون بمثابة تجربة حية تثبت الأسئلة الفرعية للبحث وتبرهن على نجاعة هذه المنهجية.

و تدعيما لأهدافنا التحليلية في تفكيك عينة الدراسة أخضعنا فيلم (Joker – 2019) لمنهج تحليل المحتوى، حتى نقف على كيفية اشتغال آليات السرد المعقد، وتجسيد "الفجوة الدرامية" عند مكي و"الرحلة المقلوبة للبطل الضد" عند فوغلر وتروبي، لتتحول نتائج هذا التحليل إلى ركيزة مرجعية ومختبر علمي محض، ويعتبر الهدف الإجرائي التطبيقي هو الهدف الأسمى للمشروع و ارتقاءه من "النقد" إلى "الخلق" في تحويل هذه المصفوفة النظرية المجمعة، إلى آلية تشغيل إجرائية، تترجم عملياً في الفصل الأخير عبر إنتاج نص سينمائي (سيناريو بعنوان المظلوم) مكتوب وفق معايير الصناعة الاحترافية والبرمجيات المعاصرة.

ولم يكن مسار إعداد هذا البحث وتشكيل هيكله الإجرائي معبداً، بل واجهتنا جملة من الصعوبات الموضوعية والتقنية والذاتية التي تطلبت جهداً استثنائياً لتذليلها، وتكمن أبرز هذه العراقيل تلك الصعوبات المنهجية والهيكلية في معضلة الربط بين النقد والخلق في وقت حرج ، تطلب إلغاء الفصل التطبيقي التقليدي وتعويضه بمنهج تحليل محتوى فيلم (Joker و الارتقاء بالبحث ، إلى مشروع كتابة سيناريو فعلي، إن إعادة هندسة المذكرة من الصفر. كان التحدي الأكبر لنا في الموضوع ، حين حولنا المادة النظرية من أفكار نقدية في بطون الكتب ، إلى آليات تشغيل إجرائية، تُطبق في كتابة نص درامي حي، وهو ما تطلب صرامة بنيوية عالية لتفادي الوقوع في فخ العشوائية، كما لا ننسى تلك الصعوبات النظرية والمفهومية في تداخل المدارس النقدية وتضخمها ، خصوصا في إيجاد مساحات التماس والتقاطع بين ستة مدارس عالمية ثقيلة " أرسطو، فيلد، مكي، فوغلر، تروبي، وأورونسون" ، فبعض هذه المدارس يهاجم بعضها الآخر ، مثل هجوم " تروبي على فيلد" ، وكان لزاماً علينا بناء "مصفوفة توازنية" تستفيد من جماليات كل مدرسة دون الوقوع في التناقض المعرفي، وتعد المراجع والمصادر في الدراسات الأكاديمية بمثابة الحجر المفقود لتفكيك عينة الدراسة لضبط أداة تحليل المحتوى لفيلم Joker ، فهو يعتمد بشكل مكثف على النص التحتي – Subtext – والهلاوس الذهنية للبطل ولغة الجسد " كالرقص الدرامي"، وهي عناصر زئبقية يصعب إخضاعها لـ "منهج تحليل المحتوى" الجاف مقارنة بالحوار اللفظي الصريح، مما استلزم ابتكار آليات قياس بصرية دقيقة و قد يعتبر ضيق الوقت ، من بين الإكراهات التي وضعتنا في ضغوطات زمنية خانقة ناتجة عن التداخل والتشوش بين الالتزامات المهنية المكثفة

والمسؤوليات الحياتية الخاصة، مما جعل إنجاز موازنة بين الشق النظري، وتحليل الفيلم، وصناعة سيناريو احترافي كامل في هذا الظرف الوجيز، تحدياً ذهنياً وجسدياً بالغ القسوة، ورغم هذه التحديات والشروط الضاغطة، إلا أن الإصرار على تقديم إضافة علمية للمكتبة الجامعية، والرغبة في خوض مغامرة الخلق الإبداعي المؤصل علمياً، كانا الحافز الأكبر لتجاوز هذه العقبات، والخروج بهذا البحث في صيغته هذه .

الفصل الأول

المرتكزات النظرية والجمالية لنشأة وبناء السيناريو

المبحث الأول

ماهية السيناريو وتطوره التاريخي

1- ماهية السيناريو " الجانب المفاهيمي "

2 - التطور التاريخي للسيناريو

3 - الوظائف الدرامية والجمالية للسيناريو

4 - تصنيف أنواع السيناريو من حيث الشكل والمضمون

المبحث الأول/ ماهية السيناريو وتطوره التاريخي

1- ماهية السيناريو (الجانب المفاهيمي):

يعتبر السيناريو الدعامة الهيكلية والأداة التعبيرية الأولى لبناء أي أثر سينمائي، فهو لغة وسيطة تنقل الأفكار المجردة من حيزها الذهني إلى فضاء تجسيدي منظم، إن إشارة الكاتب الأمريكي سيد فيلد (Syd Field) أن " كتابة السيناريو ليست مجرد حكي؛ بل هي فن وتقنية يتقاطع فيها الإبداع مع الانضباط الفني، ما يجعلها عملا يتطلب مهارات خاصة وقدرة على التفكير المجرد والتنظيم المتقن " [1] ، هذا التقاطع في التقنية مع الإبداع يعني أن السيناريو محكوم بصرامة هيكلية تحمي التدفق العاطفي من العشوائية ، بينما يتجاوز المحاضر والمستشار الأمريكي روبرت مكي (Robert Mckee) ، أن " السيناريو هو الشكل النصي الذي يبنى عليه العمل السمعي البصري، سواء أكان فيلما ، مسلسلا تلفزيونيا ، عرضا مسرحيا ، أو إنتاجا تفاعليا رقميا ، إنه بنية درامية مكتوبة، تتضمن وصفا دقيقا للأحداث ، الحوار، الشخصيات والمكان والزمن، لكنه لا يكتفي بذلك، بل يعتبر خريطة بصرية وزمنية تستند إليها عملية الإنتاج كاملة " [2] و هنا يؤسس (Robert Mckee) لسينوغرافيا النص عبر ربطه بالملامح السمعية البصرية، مما يتقاطع مع رؤية سيد فيلد (Syd Field) الذي ينظر للسيناريو كخريطة زمنية. وبناء على ذلك، نستنتج أن شخصية الباحث السينمائي تتبلور في قدرته على صياغة نص لا يُقرأ لمجرد المتعة الأدبية، بل يُقرأ من خلال (إمكانية مرئيته) (Visualizability) ، حيث تصبح الكلمة المكتوبة علامة سيميائية مشحونة بطاقة تصويرية تنتظر التجسيد الإخراجي، وتُظهر هذه المقاربات المفهومية المتكاملة أن السيناريو يتجاوز الوظيفة الأدبية التقليدية القائمة على السرد النثري ليتحول إلى (نص وسيط ذي طبيعة بصرية واحتمالية)، ولأن السيناريو هو الوثيقة الفنية الأساسية التي تمثل العمود الفقري لأي عمل درامي سينمائي أو تلفزيوني، إذ يجمع بين سرد القصة، تطوير الشخصيات، وبناء الأحداث بطريقة منظمة وواضحة ، و لو نظرنا إلى هاته الماهية عند الفيلسوف اليوناني أرسطو (Aristotle) فهو " يعتبر السيناريو الشكل الأولي للتعبير عن رؤية المؤلف، ويوجه جميع عناصر الإنتاج من إخراج، تمثيل، تص السيناريو يعرف بانه النص المكتوب الذي يصف الأحداث الدرامية بشكل تفصيلي، بما في ذلك، مونتاج، وموسيقى .الحوار، حركة الشخصيات، و صف الأماكن ، والزمان، مع تضمين تعليمات فنية حول الإضاءة ، الكاميرا، والمؤثرات ." [3]

وعلى عكس ذلك فقد أبرز الخبير الأمريكي في تنظيم وتنسيق النص السينمائي المعاصر، ديفيد تروتير (David Trottier) أن "هناك اختلاف بين السيناريو الأدبي الذي يركز على القصة والشخصيات، والسيناريو

1- Field, Syd. Screenplay: The Foundations of Screenwriting. Delta, 2005, pp 11-13.

2- روبرت ماكي، القصة: جوهر الكتابة السينمائية، ترجمة: عبد الله العلوي، دار الساقي . بيروت، لبنان. 2002.ص,17.

3- أرسطو. فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة.,2003,ص.45.

التقني الذي يتضمن تفاصيل فنية تنفيذية "[1] ، هذا التمييز المنهجي بين البعدين الأدبي والتقني للسيناريو يعكس ثنائية (الجوهر والمظهر) في الخطاب السينمائي، فالسيناريو الأدبي (Screenplay) يمثل المتن الحكائي والأبعاد السيكولوجية للشخصيات، في حين أن الانتقال إلى السيناريو التقني أو الديكوباج (Découpage) يمثل مرحلة علمية تجزيرية يُعاد فيها تفكيك النص إلى وحدات بصرية تمثل اللقطات والزوايا وحركة الكاميرا، ما يعني أن الكاتب السينمائي يجب أن يمتلك وعياً مزدوجا، عين الأديب الحكواتي وعين المخرج التقني، لكي لا يسقط النص في السرد الوصفي المعيق لحركية الإطار السينمائي.

2- التطور التاريخي للسيناريو:

توحدت جل البحوث الأكاديمية حول المراحل التاريخية للسيناريو في بنيته الوظيفية التي تحولت من مجرد ورقة ملاحظات توجيهية إلى فن قائم بذاته تحكمه القواعد الصارمة.

أ. مرحلة السينما الصامتة (1895 - 1927):

كشفت المراحل التاريخية لنشأة السيناريو عن ارتباطاته العضوية والشرطية بالتطورات التكنولوجية والاقتصادية للنظام الإنتاجي السينمائي ففي البدء، " تعود نشأة السيناريو إلى بدايات السينما الصامتة نفسها في نهاية القرن التاسع عشر، إذ كان السيناريو في بدايات القرن العشرين بمثابة "مخطط" قصير يحدد تسلسل المشاهد فقط قبل أن يتطور مع تقدم الصناعة السينمائية ليصبح نصا معقدا يحوي وصفا دقيقا للحوار، الإضاءة الحركة ، وحتى المؤثرات البصرية والصوتية "[2] أي لم تكن هناك حاجة لنص معقد لأن السينما كانت تعتمد على الإبهار البصري التلقائي والمشاهد التوثيقية القصيرة. "ومع تطورُ تقنيات التصوير السينمائي وظهورَ الاستوديوهات الكبرى في هوليوود" [3] ، برزت الحاجة إلى السيناريو كوثيقة شبه قانونية وأصبحت تقنية لضبط الميزانيات وتنسق الجهود بين المخرج، والمصور، والمنتج. الأمر الذي أسهم بشكل واضح في تبلور مهنة كاتب السيناريو وبروزها كركيزة أساسية في العملية الإنتاجية، ولم يكن هذا التحول وليد الصدفة، بل جاء استجابةً لحاجة ملحة فرضتها ضرورة توحيد الرؤية الفنية والدرامية لفرق العمل المتعددة، وضمان تنفيذ الفكرة المحورية بدقة متناهية ووضوح تام، "وفي العشرينيات والثلاثينيات القرن الماضي، بزغت أسماء مثل (بن هشت، وفرانسيس ماريون) " [4] الأمريكيين ، واللذان كان لهما الفضل في إرساء المبادئ وتأصيل القواعد المعيارية للسيناريو الكلاسيكي، وكانوا من الأوائل الذين فرضوا احترام شخصية كاتب السيناريو كشريك أساسي في العملية الإبداعية و ليس مجرد موظف ، حيث أصبحت الكتابة السينمائية عملية عقلانية وهندسية

1- ديفيد تروتيير: الدليل الكامل لكتابة السيناريو، ترجمة: سعيد بوكرامي، أكاديميا للنشر، بيروت، 2010، ص63.

2- Bordwell, David & Thompson, Kristin. Film Art: An Introduction. McGraw-Hill, 2013, p. 38.

3- McKee Robert Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting, 1997 Harper Collins p, 19.

4- غولدمن، وليام ، مغامرات في غرفة الكاتب: كيف يصنع السيناريو الجيد، نيويورك، راندوم هاوس، 2003 ، ص9.

تسبق الفعل الإخراجي وتتحكم فيه وفي خضم هذا التطور البنيوي، انقسم النص السينمائي إلى نموذجين معيارين متكاملين يحددان طريقة التعامل مع المادة الحكائية وتوزيع الأدوار داخل فضاء الإنتاج ،"السيناريو التقني (Découpage Technique) الذي يعتمد على الفصل الدقيق والممنهج بين عناصر الصوت والصورة لتوجيه الطاقم الفني، والسيناريو الأدبي (Screenplay) الذي يركز على تقديم المشهد ببعده السردي، الجمالي، والدلالي. بالتوازي مع ذلك، برز دور السينوبسيس ، حيث استعمل السينوبسيس ملخص الحبكة لتوجيه التصوير" [1] باعتباره ملخصا مكثفا للحبكة الدرامية، يستعين به المخرجون والمنتجون كبوصلة أولية لعملهم الفني.

ب. ثورة السينما الناطقة (1927):

شهدت كينونة النص السينمائي تحولاً جذرياً مع ظهور السينما الناطقة؛ حيث فرض الصوت حاجة ملحة لصياغة بناء درامي أكثر تعقيداً وتشابكاً، يتجاوز حدود الصورة الفردية ليشمل هندسة الحوار، وضبط تسلسل الأحداث، وإدارة الإيقاع الزمني للفيلم وفي هذا السياق، " تطورت تقنيات كتابة السيناريو عبر مدارس متعددة أبرزها المدرسة الهوليودية الكلاسيكية ، ومدرسة الواقعية الأوروبية، والسينما المستقلة فبينما " أرست المدرسة الهوليودية الكلاسيكية قواعد البناء النمطي والتراتبية السردية الصارمة، ركزت مدرسة الواقعية الأوروبية كالواقعية الجديدة الإيطالية والموجة الفرنسية الجديدة ، على التحرر من القيود الإنتاجية والاقتراب من نبض الشارع" [2] ، وهو ما عمقته لاحقاً السينما المستقلة برؤيتها التجريبية المتمردة على السائد. وفي المقابل، " لم تكن السينما السوفيتية بمنأى عن هذا التطور، خصوصا في مدرسة ايزنشتاين، ساهمت في التأكيد على أهمية التخطيط السردي والمونتاج باعتبارهما أدوات فكرية وايديولوجية، مما عزز من مكانة السيناريو كأداة فنية وتواصلية " [3] بالغة التأثير، و يثبت هذا التحول الفلسفي أن السيناريو ليس قالبا ثابتً، بل هو مرآة للتوجه الجمالي والإيديولوجي لكل مدرسة سينمائية. ويعتبر النموذج الهوليودي الكلاسيكي الذي يعتمد على سيناريو مغلق وحبكة سببية صارمة بمثابة ضمان للإندماج العاطفي للمتفرج (تطهير أرسطي)، على عكس ذلك يمثل السيناريو في الواقعية الجديدة الإيطالية والموجة الفرنسية نصاً مفتوحاً يترك مساحة للارتجال والصدفة مستلهماً نبض الشارع، أما المدرسة السوفيتية لأيزنشتاين، فقد توظف السيناريو كهندسة لمونتاج الجذب الصدامي، حيث لا تُبنى الدلالة من خلال التدفق السردي الناعم، بل من خلال تصادم اللقطات فكرياً وسياسياً. وهذا ما يوضح أن السيناريو هو أداة لإنتاج الوعي وليس مجرد وسيلة ترفيهية. وعلى الصعيد العربي،" بدأت ملامح كتابة سيناريو متمايزة تظهر في منتصف القرن العشرين مع كتاب مثل سعد الدين

1 - David Bordwell, Narration in the Fiction Film, p 42.

2- Kristin Thompson & David Bordwell, Film History, p 212

3- ليندا سيغر، صنع من قصتك سيناريو، ترجمة: فايز الصباغ، دمشق، وزارة الثقافة السورية، 2005، ص89.

وهبة، يوسف إدريس، ولاحقا وحيد حامد وبشير الديك " [1] ، فكان لهم الفضل في توظيف النص السينمائي ليكون مرآة عاكسة للواقع، وأسهم كتاب مثل سعد الدين وهبة ويوسف إدريس في تأصيل السيناريو الواقعي ليتسلم المشعل لاحقاً جيل وحيد حامد وبشير الديك والذين أحدثوا نقلة نوعية عبر إعادة توظيف المتغيرات السوسيولوجية والسياسية للمجتمع العربي ضمن بنى درامية مشحونة بالطابع النقدي والعمق الإنساني.

جـ – ظهور "الديكوباج (Découpage) :

" تطور السيناريو ليصبح السيناريو التقني أو (Technical Script) الذي يدمج بين القصة وزوايا الكاميرا وحركتها، بما يعرف بالديكوباج وهو مصطلح فرنسي يطلق على آخر مرحلة في عملية كتابة نص السيناريو وهي المرحلة التي يعدها مخرج الفيلم بالاشتراك غالباً مع مدير التصوير ومهندس الديكور والمناظر لتعتمد في مرحلة إخراج الفيلم. نستطيع أن نؤكد مرة أخرى على أن العملية الفنية ترتكن إلى مرحلتين في الكتابة مرحلة كتابة النص الأدبي من قبل السيناريست، ومرحلة كتابة نص التصوير من قبل المخرج. لأن كتابة السناريو الأدبي في المرحلة الأولى هي كتابة ما قبل (فيلمية) ونظراً لطبيعتها الأدبية فإنها من المستحيل أن تكون منطلقاً لتصوير الفيلم، إنما يجب ترجمتها إلى كتابة (فيلمية) ، عندئذ ينتقل الدور القيادي إلى المخرج، ويتحدد دور المخرج في مراجعة السيناريو الأدبي كله وإعداد صياغته التقنية / الفنية، التي تشتمل على كافة التفاصيل ليبدأ عندئذ العمل في الإنتاج والتصوير" [2] ، فهاته الإشارات تمثل دخول السيناريو التقني (الديكوباج) لخطوة حاسمة في مأسسة الخطاب السينمائي العربي وتحريره من السردية المسرحية أو الأدبية الخالصة، و لم يكتفوا كتاب مثل سعد الدين وهبة ووحيد حامد بنقل الواقع ، بل أعادوا صياغته ضمن بنية درامية متماسكة تتوافق مع خصوصية المجتمع العربي ، أما الإشارة إلى أن السيناريو الأدبي هو كتابة ما قبل فيلمية (Pre–filmic) ، فهي تضع اليد على الجوهر التفكيكي للسينما؛ فالسيناريو الأدبي يكتب (الزمن النفسي والحواري)، بينما الديكوباج يترجمه إلى (زمن فيزيائي ومكاني) مقسم إلى لقطات ومشاهد. و بالتالي فإن الديكوباج هو الجسر الأنطولوجي الذي يعبر بالعمل من حيز الكلمة الساكنة إلى حيز الصورة المتحركة.

د. مرحلة التقنين والنظرية (فترة السبعينيات) لعصر المنظرين (سيد فيلد وما بعده) :

لقد " شهدت فترة السبعينيات من القرن الماضي المنعطف الحاسم الذي نقل كتابة السيناريو من حيز الحِرفة المعتمدة على الخبرة التراكمية داخل الاستوديوهات، إلى مرحلة التقنين والنظرية الصارمة "[3]، ففي هذا العقد لم يعد النص السينمائي مجرد مسودة إرشادية للمخرج، بل تحول إلى بنية هندسية ذات قوانين علمية وإجرائية

1– محمود قاسم، وحيد حامد: سينما الواقع والتمرد، مرجع سابق، ص 58 .

2- مـجلة أوكـسجـين الثقـافية الديكوباج: سيناريو التصوير قيس الزبيدي الرابط : o2publishing.com

3- سيد فيلد، السيناريو: أسس كتابة السيناريو، ترجمة: أحمد يوسف (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2017)، ص 18.

قابلة للتدريس والتفكيك الأكاديمي ، وجاء هذا التحول استجابةً لظهور هوليوود الجديدة وحاجة الصناعة إلى نماذج سردية تضمن الفعالية الدرامية والجاذبية الجماهيرية في آن واحد، وهو ما قاده جيل جديد من المنظرين الذين أخذوا على عاتقهم مأسسة هذا الفن. ففي أواخر السبعينيات و تحديداً عام 1979، أصدر سيد فيلد (Syd Field) كتابه التأسيسي الذي غيّر وجه الصناعة، حيث قام بغربلة الإرث الأرسطي وصياغته في قالب إجرائي صارم يُعرف بـ (البارادايم) واضعاً بذلك دليلاً هندسياً يُقسّم الفيلم إلى ثلاثة فصول كمية وزمنية محكومة بنقاط تحول دقيقة ، هذا التقنين لم يكتفِ بضبط الجغرافيا الزمنية للنص، بل فتح الباب لظهور مدارس موازية عمّقت هذا المنظور؛ حيث بدأت في الفترة ذاتها بذور الأطروحات السيكولوجية والأنثروبولوجية تتشكل لتدرس السيناريو كبنية نسقية متكاملة تربط عمق الشخصية بمسارها البنيوي. وبذلك، مثلت السبعينيات العصر الذهبي الذي نقل السيناريو من غرف الكتابة العشوائية إلى المدرجات الأكاديمية والمراجع العلمية معلنةً ولادة عصر المنظرين كعلم وفن معترف به بمقاييس بنيوية دقيقة .

3- الوظائف الدرامية والجمالية للسيناريو:

لا يتوقف السيناريو عند حدود كونه نصاً حوارياً مجرداً، بل يُمثل أداة تنظيمية، تخطيطية، وإبداعية تتكفل بضمان التماسك العضوي للفيلم ووحدة أجزائه؛ فـ" من الناحية التنظيمية، يساعد السيناريو فريق العمل على فهم الأحداث وترتيبها بشكل منطقي" [1] ، هذا التأسيس الإجرائي يحيلنا مباشرة إلى مفهوم "هندسة السرد" التي قعّد لها سيد فيلد عبر (بنية الفصول الثلاثة) ، مخرجاً السيناريو إلى فضاء العقلانية البنيوية ، حيث لم تعد نقاط التحول ، خيارات اعتباطية، بل محطات ارتكازية دقيقة، محسوبة بالدقائق والصفحات لخلق توتر درامي صاعد يحمي الإيقاع من الترهل والتشتت ، وفي ذات السياق البنيوي، تأتي أطروحات ليندا سيغر لتؤكد أن السيناريو " من الناحية الإبداعية فهو يقدم رؤية الكاتب ويعبر عن رؤيته الجمالية والدلالية "[2] ، هذه الهندسة الصارمة لا تكبح الإبداع، بل تُقننه عبر وظيفية تطوير النص (Script Development) ، فالسيناريو عندها أداة تشريحية تسمح بفحص متانة الحبكة وتعميق أبعاد الشخصيات قبل التنفيذ الفعلي " كما أنه أداة تفاهم بين جميع الأطراف المعنية ، المخرج، الممثلين، المصورين، المصممين، لضمان انسجام العمل الفني"[3] وبناءً على هذا الانضباط الهيكلي، يتجاوز السيناريو كونه نصاً جمالياً ذاتياً ليتحول إلى أداة تفاهم جمعية تضمن انسجام العمل الفني، مؤدياً بذلك تلك الوظيفة البنائية والتنظيمية التي ركّز عليها كيث كانينغهام بوصفه (وثيقة تواصلية) تُوحد الخيال البصري لكافة صناع الفيلم، من مخرج، ممثلين، مصورين ومصممي ديكور، تحت مظلة دلالية وجمالية واحدة ، وفي إشارة للكاتب فؤاد أحمد " من خلال بناء الحبكة الدرامية

1- سيد فيلد، السيناريو: كتابة النص السينمائي للسينما والتلفزيون، ترجمة: فيصل دراج، وزارة الثقافة 23 السورية,1998,ص.27

2- ليندا سيغفر، السيناريو، كيف تكتب سيناريو قويا؟ ترجمة: فايزة شاهين، الهيئة المصرية العامة 24 للكتاب، 2010، ص42.

3- كيث كانينغهام، فن كتابة السيناريو، ترجمة: احمد يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2016، ص58 .

يحدد السيناريو تسلسل الأحداث بشكل متقن من البداية – العرض– مرورا بتصاعد التوتر – العقدة – وصولا إلى الذروة والحل. هذا البناء يضمن تماسك النص وجذب الجمهور " [1] ، حتى يكتسب فهما عميقا للدوافع والاحتياجات ويعمل على تنظيم تتابع المشاهد والأحداث بحيث يخلق إيقاعا متوازنا بين الفترات الهادئة والمشحونة بالتوتر، مما يحافظ على انتباهه ويثير فضوله .

والسيناريو هو المرجع الأساسي للمخرج، الممثلين، وفريق العمل الفني، إذ يحدد توجهاتهم الفنية وينسق جهودهم في خدمة النص والرؤية، وإذا وضعنا تقاربا بنيويا للحبكة فهي تُظهر أن السيناريو يعمل كجهاز ديناميكي لإدارة العواطف وتوزيع التوتر، البناء التراتبي من العرض إلى الذروة والحل ليس مجرد تتابع زمني بل هو تطور سببي وسيكولوجي.

إن الحبكة كعمود فقري، لا تفصل بين الحدث والشخصية، بل إن الحدث هو الذي يبرز مكنونات الشخصية ويكشف أقنعتها النفسية عبر سلوكياتها في مواجهة الأزمات، وتكمن شعرية كاتب السيناريو في خلق هذا الإيقاع المتوازن، حيث تصبح اللحظات الصامتة أو الهادئة مشحونة بانتظار درامي لا يقل أهمية عن المشاهد الحركية الذروية. ولا تقتصر ماهية السيناريو على كونه ، نصاً حوارياً فقط ، بل تتعدى ذلك لتشمل وظائف بنيوية هامة متمثلة في :

أ. الوظيفة البنيوية (الهيكلة):

السيناريو هو الذي يحدد "منطق تتابع الأحداث، ويضمن وحدة الموضوع والتماسك الدرامي بين البداية والنهاية " [2] .

ب. الوظيفة البصرية (الصورة الذهنية):

كاتب السيناريو يكتب بالكلمات ما يجب أن يراه المتفرج بالصور، فهو "يخلق لغة بصرية تحل محل الوصف الأدبي الإنشائي، مما يسهل عمل المخرج في مرحلة الديكوباج" [3]

ج. الوظيفة الزمنية:

" السيناريو هو الأداة الوحيدة التي تتحكم في إيقاع الفيلم، من خلال توزيع زمن المشاهد وتكثيف أو تمطيط الأحداث دراماياً" [4] .

تُشكل هذه الوظائف الثلاث (الهيكلية، البصرية، الزمنية) الأبعاد الأنطولوجية للسيناريو، الوظيفة الهيكلية تضمن انغلاق النص على معناه وحمايته من التشتت الإبستمولوجي، بينما تمثل الوظيفة البصرية جوهر

1 – فؤاد أحمد,"التوجيه الفني واهميته في السيناريو",مجلة السينما والتلفزيون,2018,ص.43

2– ماري تيريز جيرنو، كتابة السيناريو: القواعد الأساسية، ترجمة: نسرين شكيب، دمشق: وزارة الثقافة، ط1، 2008، ص 42

3– ماري تيريز جيرنو، كتابة السيناريو: ، المرجع السابق ، ص 42

4 – مرجع نفسه.

السينماتوغرافي، فالكاتب هنا يمارس عملية الترجمة العكسية ، حيث يحوّل الأحاسيس والأفكار المجردة إلى أفعال مرئية وعلامات بصرية ومادية قابلة للتصوير.

أما الوظيفة الزمنية، فهي تؤكد أن السيناريو هو الفن الزمني الأول، فالكاتب لا ينظم المكان فحسب، بل يتلاعب بالزمن النفسي للمشاهد عبر التكثيف، أو التمطيط الدرامي، مما يجعل السيناريو بمثابة النوتة الموسيقية، التي تضبط هارموني الفيلم قبل عزفه على شريط السليلويد أو الوسائط الرقمية.

4- تصنيف أنواع السيناريو من حيث الشكل والمضمون :

ينقسم السيناريو السينمائي في الممارسة الاحترافية والأكاديمية إلى تصنيفين محوريين، الأول يتعلق بالبنية الشكلية والتقنية لطريقة الكتابة، والثاني يتعلق بـ المضمون السردي والتراتبية الزمنية لتتابع الأحداث.

1 - من حيث الشكل والنسق التقني (Form and Format) :

في هذا ، يتخذ السيناريو أشكالاً معيارية محددة تضمن نقل الفكرة الأدبية إلى وسيط بصري قابِل للتنفيذ .

أ. السيناريو الأدبي (The Screenplay / Master Scène Script) :

يرى الباحث الأمريكي سيد فيلد (Syd Field) أن " السيناريو الأدبي هو قصة تُروى بالصور، تكمن خصوصيته في تقديم وصف دقيق للأفعال الجسدية والحوار النفسي، تاركاً للمخرج مساحة التأويل البصري وحرية حركة الكاميرا" [1] أي أن النص الذي يكتبه المؤلف، يركز بالدرجة الأولى على البعد السردي والدلالي واصفاً الفعل الدرامي والحوار ومحددات المكان والزمان، دون التدخل في زوايا الكاميرا أو حركة العدسات.

ب. السيناريو التقني (The Shooting Script / Découpage Technique) :

يرى الكاتب والمنظر السينمائي الفرنسي ، بيرنارد كافالييه (Bernard Cavalier) أن السيناريو التقني يمثل " الجسر الحقيقي بين الفكرة الفلسفية والتنفيذ الميكانيكي؛ فهو النص الذي يحوّل الكلمات الأدبية الكاشفة إلى زوايا تصوير، وحركات كاميرا، وقطعات مونتاج محددة بدقة رياضية " [2] وهو النسخة التنفيذية التي يقوم المخرج بإعدادها بالتعاون مع مدير التصوير، حيث يتم تفكيك السيناريو الأدبي إلى لقطات ومقاطع تقنية محددة (لقطة قريبة، متوسطة، حركة رافعة... إلى آخره) مصحوبة بالمؤثرات الصوتية الدقيقة.

2 - من حيث المضمون والبناء السردي:(Narrative Content and Structure)

تتعدد أصناف السيناريو من حيث إدارة الزمن، وتوزيع الحبكات، وطبيعة الصراع داخل المتن السردي وتختزلها الدراسات المعاصرة في الأنواع التالية:

1- سيد فيلد، السيناريو: أسس كتابة السيناريو، ترجمة: سامي محمد، دار هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص 18.

2- بيرنارد كافالييه، كتابة السيناريو: القواعد، التقنيات، والآفاق الفنية، ترجمة: د. سعيد بوكرمة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014، ص 73.

أ. السيناريو الخطي الكلاسيكي (Linear / Single Protagonist) :

وهو النموذج التقليدي المستلهم من الأصول الأرسطية ، حيث يتحرك بطل واحد، في زمن متسلسل وصاعد يسعى لتحقيق هدف واضح عبر مواجهة عقبات خارجية (بنية الفصول الثلاثة).

ب. السيناريو غير الخطي والمشظى (Non–Linear Structure) :

ترى المنظّرة الأسترالية ليندا أورونسون (Linda Aronson) أن " اللجوء إلى السيناريو غير الخطي في السينما المعاصرة ليس مجرد رفاهية أسلوبية، بل هو هندسة درامية مقصودة لتجسيد الانهيار النفسي، أو التشظي الذهني للبطل، حيث يصبح التلاعب بالزمن مرآة لداخله المضطرب" [1]

وهو السيناريو الذي يتلاعب بالزمن عبر تقنيات الفلاش باك المتداخل (Flashback) ، أو الفلاش فوروارد (Flashforward)، أو البنية الدائرية، بهدف عكس الحالة النفسية غير المستقرة للشخصية، أو لتقديم قراءات متعددة للحقيقة الواحدة.

جـ . سيناريو الحبكات المتعددة والموازية (Parallel / Ensemble Plotting) :

وهو النص الذي لا يعتمد على بطل أو حكاية قصة واحدة، بل يدمج عدة قصص وشخصيات تتقاطع مساراتها في نقطة ذروة مشتركة، ليعكس رؤية بانورامية حول تيمة أو مجتمع معين. و يُظهر هذا التصنيف الثنائي (التقني والسردي) مدى مرونة التعبير السينمائي وقدرته على محاكاة الوعي البشري، في الشق التقني، يضمن السيناريو الأدبي ، سلطة الكاتب على المعنى، بينما يمنح السيناريو التقني، الشرعية الإخراجية لإنتاج الجمالية البصرية، أما في الشق السردي، فإن الانتقال من (الخطية الكلاسيكية الأرسطية) ، القائمة على التتابع السببي المنطقي، إلى اللاحتمية وغير الخطية المشظاة، (كالارتداد الزمني الفلاش باك، أو السرد المتوازي) يعكس تحولاً فلسفياً عميقاً في السينما المعاصرة.

لم يعد الزمن السينمائي محاكاة للزمن الفيزيائي الخارجي، بل أصبح محاكاة الزمن السيكولوجي الداخلي حيث التشظي الزمني الذي تصفه (أورونسون) هو أداة سيميائية وسيكولوجية تعبر عن أزمات الإنسان المعاصر وتفكك هويته واغترابه.

1- ليندا أورونسون، كتابة السيناريو للقرن الحادي والعشرين: الدليل الشامل للهياكل السردية المتقدمة، ترجمة: مروة هاشم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2022، ص 112.

المبحث الثاني

المدارس الفكرية في بناء الحبكة (من أرسطو إلى المنظرين المعاصرين)

1 – من فن الشعر لأرسطو إلى الكتابة المعاصرة (فيلد، روبرت مكي...)

2– المنظور البنيوي والعمق الأنثروبولوجي عند كريستوفر فوغلر

3 – البناء العضوي عند جون تروبي والسرد المعاصر المعقد عند ليندا أورونسون

المدارس الفكرية في بناء الحبكة (من أرسطو إلى المنظرين المعاصرين)

1 - من فن الشعر لأرسطو إلى الكتابة المعاصرة (سيد فيلد، روبرت مكي ...) :

إن بناء الحبكة ليس مجرد رصف للأحداث، بل هو هندسة درامية تطورت عبر القرون، لتبدأ هذه الرحلة من القواعد الكلاسيكية التي وضعها أرسطو (Aristotle) في المسرح، وصولاً إلى القواعد الهيكلية الصارمة في السينما المعاصرة، وانتهاءً بمحاولات التحرر من هذه القيود.

1.1 - الامتداد الأكاديمي من بوطيقا أرسطو إلى بارادايم سيد فيلد :

لا يمكن فهم الهيكل الهندسي للسيناريو المعاصر بمعزل عن جذوره التاريخية الأولى؛ فالسينما الهوليودية الكلاسيكية لم تبتكر بنيتها السردية من عدم، بل أعادت إنتاج المنظومة التنظيرية التي وضعها الفيلسوف اليوناني أرسطو (Aristotle) في كتابه - فن الشعر- ، هذا الانتقال المعرفي يظهر بوضوح عند تفكيك نموذج البارادايم (Paradigm)- الذي نظمه المنظر الأمريكي سيد فيلد (Syd Field) .

أ. من "الوحدة العضوية" إلى "البارادايم" هندسة الفصلين والثلاثة فصول:

يرى أرسطو (Aristotle) أن الحبكة التراجيدية يجب أن تكون كائناً حياً متكاملاً، وحدد لها بداية ووسطاً ونهاية في ترابط سببي حتمي وضمن مساحة زمنية محددة، فـ"يجب أن تكون أجزاء القصص مؤلفة بحيث إذا نُقل جزء منها أو حُذف، انفرط عقد الكل واختل نظامه ، لأن الشيء الذي وجوده أو عدمه لا يحدث أثراً محسوساً لا يكون جزءاً عضويا من الكل" [1]

هذه الوحدة العضوية الصارمة ، هي ذاتها التي أخذها سيد فيلد (Syd Field) وحولها إلى قالب زمني هندسي سماه النموذج - Paradigm - ، حيث قسّم المائة وعشرين صفحة ، أي زمن الفيلم القياسي، إلى ثلاثة فصول متمثلة في (التأسيس، المواجهة، الحل) بذات التراتبية الأرسطية ، وهو يرى أن "البنية هي الشيء الذي يربط الكل معاً؛ إنها الترتيب المتبادل بين الأجزاء والمكونات التي تشكل السيناريو، وتمنحه اتجاهه الدرامي من البداية وحتى النهاية" [2]

ب. التحول والتعرف الأرسطي مقترناً بنقاط التحول (Plot Points) :

" التحول هو تغير الفعل إلى ضده، على أن يكون ذلك خاضعاً لقانون الاحتمال أو الضرورة... أما التعرف فهو انتقال من الجهل إلى المعرفة، يترتب عليه إما الانتقال إلى الصداقة أو إلى العداوة بين شخصيات كُتب لها

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص 27

2- سيد فيلد، السيناريو: أسس كتابة السيناريو، مرجع سابق ، ص 34

الشقاء أو السعادة" [1] ومن هنا نستنتج أن هاتين الآليتين هما أساس البناء الكلاسيكي عند أرسطو (Aristotle) التي تتطور فيها الحبكة .

عند سيد فيلد (Syd Field) ، تحول هذا المفهوم الفلسفي إلى أداة تقنية بحتة تُعرف بـ نقاط التحول (Plot Points) ، وهو يرى أن " نقطة التحول هي حادثة أو حدث يربط الفعل ويدفعه في اتجاه مختلف ، غالباً نحو الفصل التالي، وهي المفصل الدرامي الذي يمنع التدفق العشوائي للأحداث " [2] ومن هنا نستنتج أن نقطة التحول الأولى والثانية في السيناريو الحديث هما التجسيد الإجرائي للتحول الأرسطي، حيث يدفع الحدث بالقصة في اتجاه مغاير تماماً ويضع الشخصية في مأزق معرفي وجسدي جديد.

جـ . أولوية الفعل والمحاكاة " تطور مفهوم الصراع ":

يرى أرسطو (Aristotle) أن" المأساة ليست محاكاة للبشر، بل محاكاة للفعل وللحياة، وللسعادة والشقاء والشخصيات لا تفعل لكي تحاكي أخلاقها، بل هي تتضمن الأخلاق بفضل أفعالها " [3].

ويتطابق هذا تماماً مع القاعدة الذهبية التي صاغها سيد فيلد (Syd Field) في كتابه عند تشريحه لكينونة البطل السينمائي ، أن "الشخصية هي الفعل ؛ ما تفعله الشخصية هو ما يعبر عن حقيقتها، وليس ما تقوله عن نفسها السينما وسيط بصري يتحرك عبر الأفعال المتلاحقة " [4].

وهذا يبين أن أرسطو (Aristotle) ، قدم الحبكة والفعل ، على الشخصية ، معتبراً أن غاية الدراما هي محاكاة الفعل والحياة. على عكس السيناريو المعاصر، الذي بنى فيه سيد فيلد (Syd Field) تعريفه للشخصية السينمائية بناءً على ما يعرف بالأكشن ، أو الفعل، فالبطل في السينما يحدده ما يفعله وليس ما يقوله، والصراع ينشأ من حركة البطل لتحقيق هدفه عبر العقبات.

ومن هنا نستنتج من هذه المقاربة البنيوية أن - بارادايم- سيد فيلد (Syd Field) ليس قطعاً معرفياً مع الماضي بل هو العصرنة التقنية لجذور – بوطيقا - أرسطو (Aristotle) ؛ حيث تحولت ، البداية والوسط والنهاية، إلى الفصول الثلاثة ، وتحول ، التحول والتعرف ، إلى نقاط التحول ، وتحولت محاكاة الفعل، إلى قاعدة الشخصية هي الفعل، هذا التلاحم هو الذي شكل متانة ، النموذج الكلاسيكي، الذي عرف صناع السينما المعاصرة كيفية التلاعب به.

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، المرجع السابق، ص 29

2- سيد فيلد، السيناريو: أسس كتابة السيناريو، المرجع السابق، ص 142

3- أرسطو طاليس، فن الشعر، المرجع السابق، ص 20

4- سيد فيلد، السيناريو: أسس كتابة السيناريو، المرجع السابق، ص 65

2.1- من فن الشعر لأرسطو و بارادايم فيلد إلى مدرسة روبرت مكي السيكولوجية :

أ. الشخصية والضغط الدرامي " تجاوز رسم الملامح الخارجية " :

إذا كان أرسطو (Aristotle) قد أعطى الأولوية للحبكة، وسيد فيلد (Syd Field) قد ركز على زمنية الفصول، فإن روبرت مكي (Robert Mckee) يُحدث انعطافة جوهرية بجعل ، البُعد النفسي للشخصية، هو المحرك الأساسي للبنية، فهو يرى أن " الشخصية الحقيقية تُكشف في الخيارات التي يتخذها الكائن البشري تحت الضغط؛ فكلما زاد الضغط، زاد عمق الكشف، وزاد صدق الاختيار للطبيعة الجوهرية للشخصية" [1]

أي أن الشخصية الحقيقية لا تتضح بملامحها الخارجية أو حوارها السطحي، بل تظهر عبر القرارات التي تتخذها تحت وطأة المآزق الشديدة، وهو ما يُعيد صياغة، مفهوم الخطأ التراجيدي الأرسطي ، في قالب سيكولوجي حديث.

ب. مفهوم الفجوة الدرامية (The Gap) كمحرك للصراع :

يرى روبرت مكي (Robert Mckee) على أن "القصة تولد في تلك الفجوة بين الذات والمحيط، بين التوقعات والنتائج الحتمية ، حيث يضطر البطل لاستجماع قواه وتغيير استراتيجيته للمضي قدماً في عالم لم يعد مضموناً" [2].

وهو بذلك يقدم ، تفسيراً ديناميكياً لكيفية تدفق الأحداث، يتجاوز فكرة نقاط التحول التقنية عند سيد فيلد (Syd Field) ، حيث يرى أن الصراع يولد عندما يقدم البطل على فعلٍ متوقعاً نتيجة معينة، فيصطدم بجدار الواقع الذي يعطيه نتيجة مغايرة تماماً.

هذه الفجوة (The Gap) بين التوقع والواقع هي التي تخلخل توازن البطل وتدفعه لتغيير استراتيجيته واختراق أعماقه النفسية .

ج. جماليات النص التحتي (Subtext) والحوار السينمائي :

يرى روبرت مكي (Robert Mckee) ، أنه "إذا كان المشهد يتحدث عن الشيء الذي يتحدث عنه المشهد فأنت في مأزق، إن الكتابة الحقيقية تكمن في النص التحتي، في النوايا والرغبات غير المنطوقة التي تجري تحت سطح الكلمات" [3] ، وهذا ما يعكس التنظير الكلاسيكي الذي ركز على الخطابة والحوار الظاهر للتعبير عن الأفكار.

1- روبرت مكي، القصة: الجوهر والأسلوب والمبادئ الأساسية لكتابة السيناريو، ترجمة: صلاح صالح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص 102

2- المرجع نفسه، ص 154

3- روبرت مكي، الحوار: فن الكلام للصحيفة والمسرح والشاشة، ترجمة: مروة هاشم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2019، ص 48.

تؤصل مدرسة روبرت مكي (Robert Mckee) لـ النص التحتي (Subtext) ، معتبرةً أن الحوار السينمائي الفذ هو الذي يُخفي أكثر مما يُظهر، وأن السيناريو يُكتب عبر الفراغات والمسكوت عنه، حيث تعبر عين الكاميرا أو لغة الجسد عن الحقيقة الباطنية للشخصية.

2 - المنظور البنيوي والعمق الأنثروبولوجي عند كريستوفر فوغلر :

أ. رحلة البطل كبنية نمطية (The Hero's Journey) :

يُحدث خبير السيناريو الأمريكي، كريستوفر فوغلر (Christopher Vogler) نقلة نوعية في هندسة السيناريو بجعله يرتكز على أبعاد الميثولوجيا وعلم النفس التحليلي (الأنماط العليا لكارل يونغ وجوزيف كامبل). يرى فوغلر (Vogler) أن البناء الدرامي ليس مجرد فصول زمنية، بل هو (رحلة شفاء أو تحول) يمر بها البطل عبر اثنتي عشرة مرحلة ثابتة، تنتقل به من (العالم المعتاد) إلى (العالم غير المألوف) ليعود في النهاية متغيراً ومحملاً بـ (الإكسير).

" إن بنية رحلة البطل مرنة بشكل لا يصدق، وهي ليست صيغة جامدة بل هي أشبه بدليل إرشادي، يصف المسار النفسي والروحي الذي تخوضه الكائنات البشرية في مواجهة الأزمات والتغيير" [1]

ب. تجاوز العالم المعتاد والنداء إلى المغامرة (Call to Adventure) :

يقسم فوغلر (Vogler) البنية الدرامية الكلاسيكية بطريقة تتقاطع مع أرسطو (Aristotle) و سيد فيلد (Syd Field) ، لكن بمصطلحات سيكولوجية؛ حيث ينطلق الفيلم من العالم المعتاد (Ordinary World) حيث يعاني البطل من نقص داخلي، ثم يتلقى النداء للمغامرة (Call to Adventure) الذي يكسر رتابة حياته، وغالباً ما يمر بمرحلة (رفض النداء) خوفاً من التغيير، قبل أن يلتقي بالمرشد (Mentor) الذي يدفعه لاجتياز العتبة الأولى نحو المجهول، إن "القصص تأخذنا دائماً إلى عالم آخر، عالم جديد وغريب يتطلب من البطل التخلي عن آلياته الدفاعية القديمة وتجاوز العتبة ليتعلم قواعد اللعبة الجديدة" [2]

جـ . مرحلة "الكهف الأعمق" والذروة النفسية (The Inmost Cave) :

يحدد فوغلر (Vogler) محطة بالغة الأهمية هي الولوج إلى الكهف الأعمق (Approach to the Inmost Cave)، حيث يواجه البطل أسوأ مخاوفه ويخوض تجربة الموت والبعث (The Ordeal) . هذه النقطة

1- كريستوفر فوغلر، رحلة الكاتب: البنية الأسطورية للمؤلفين وكتاب السيناريو، ترجمة: د. أحمد التونسي، دار التنوير للنشر والتوزيع، القاهرة/بيروت، ط1، 2013، ص 45 .

2- كريستوفر فوغلر، رحلة الكاتب ،المرجع نفسه، ص 92.

بالتحديد هي المعادل الأسطوري لـ (التعرف والتحول) الأرسطي، حيث يموت الكيان القديم للبطل ليولد كيان جديد تماماً أي أن البطل يمرّ بتجربة قوية تغيّره من الداخل ، يقول فوغلر (Vogler) :

"في الكهف الأعمق، يواجه البطل الخيار الحاسم: إما أن يموت رمزياً ليتخلص من عيوبه الشخصية، أو ينكسر أمام التحدي؛ إنها اللحظة الهيكلية التي تُصنع فيها الهوية الجديدة للبطل"[1]

3- البناء العضوي عند جون تروبي والسرد المعاصر المعقد عند ليندا أورونسون :

أ. البناء العضوي والخطوات السبع لجون تروبي (John Truby) :

يرى الكاتب و المخرج و مستشار السيناريو الأمريكي المعاصر ،جون تروبي (John Treby) أن "القصة العضوية تشبه الكائن الحي؛ لا تنمو وفقاً لقوالب أو فصول ميكانيكية مفروضة عليها من الخارج، بل تتطور من الداخل بناءً على الحاجة النفسية والأخلاقية للشخصية الرئيسية في مواجهة خصومها " [2] وهذا يعتبر بمثابة ثورة على البنية الثلاثية التقليدية لسيد فيلد (Syd Field) ، معتبراً إياها قالباً خارجياً جافاً يحد من تدفق القصة ويقترح بدلاً منها ، البناء العضوي، النابع من الداخل إلى الخارج ، حيث تنمو الحبكة والشخصية معاً بشكل متداخل عبر إثنان وعشرون خطوة درامية ، يختزلها في سبع خطوات أساسية ، لا غنى عنها لأي نص سينمائي ، ممثلا إياها بالضعف/الحاجة، الرغبة، الخصم، الخطة، المعركة، الكشف الذاتي، التوازن الجديد وهو بذلك يركز على أن الصراع الحقيقي ليس مجرد عقبات خارجية، بل هو صراع أخلاقي ونفسي يخوضه البطل.

ب. التحول الأخلاقي والكشف الذاتي (Self-Discovery) :

يرى جون تروبي (John Treby) ، أن " في لحظة الكشف الذاتي، يجرد الضغط الدرامي البطل من آلياته الدفاعية، فيرى نفسه على حقيقتها لأول مرة ، هذا الاعتراف بنقاط ضعفه هو الذي يدمر الكيان القديم ويمنحه توازناً جديداً، إما بالخلاص أو بالانهيار الكامل" [3] و بالتوازي في الخطوات السبع، يركز تروبي (Treby) على ذروة درامية تتقاطع مع التعرف الأرسطي لكن ببعد نفسي عميق، وهي خطوة الكشف الذاتي -Self Revelation - حيث ينزع البطل قناعه المزيف للمرة الأولى ليرى حقيقته البشعة أو الطيبة، وبناءً على هذا الاكتشاف يتغير سلوكه أخلاقياً.

جـ .السرد المعقد وغير الخطي عند ليندا أورونسون (Linda Aronson) :

1- كريستوفر فوغلر، رحلة الكاتب، المرجع السابق ، ص 184

2- جون تروبي، تشريح القصة: خطوات رئيسية في كتابة السيناريو وصياغة الشخصيات، ترجمة: أحمد التونسي، دار التنوير للنشر والتوزيع، القاهرة/بيروت، ط1، 2017، ص 24

3- جون تروبي، تشريح القصة المرجع نفسه، ص 118

مع تشعب السينما الحديثة وتداخل العوالم النفسية ، تأتي الكاتبة والمنظرة السيناريستية الأسترالية المعاصرة ليندا أورونسون (Linda Aronson) لتضع دليلاً علمياً لتفكيك السيناريو الذي يكسر خطية الزمن الكلاسيكية.

ترى أورونسون (Aronson) أن "السيناريو المعاصر لم يعد أسيراً للتراتبية الزمنية الصارمة؛ إن هياكل السرد غير الخطي (Non-Linear) والمتوازي ليست عشوائية، بل هي هندسة معقدة تُستخدم لتعكس التشظي النفسي للشخصية أو لتفكيك مفهوم الحقيقة من وجهات نظر متعددة "[1] ومن هنا نستنتج أن القواعد التقليدية لأرسطو (Aristotle) وسيد فيلد (Syd Field) ، لم تعد كافية لتفسير الأفلام التي تعتمد على (الفلاش باك) المتداخل، أو الحبكات المتوازية (Parallel Plotting) أو (السرد النفسي المشظى) وتقسم هذه الأبنية الحديثة إلى أنماط معيارية دقيقة تتيح للكاتب التحكم في ذهن المتلقي عبر وسيط تكنولوجي وبصري معقد.

[1] - ليندا أورونسون، كتابة السيناريو للقرن الحادي والعشرين، المرجع السابق ، ص 67.

المبحث الثالث

الجواهر البنيوية للنص السينمائي " الشخصية، الصراع، الحوار"

1 – الشخصية وأبعادها الثلاثة (The Character)

2 – ديناميكية الصراع وأنواعه (The Conflict)

3 – الحوار وجماليات المسكوت عنه (The Dialogue)

1- الجواهر البنيوية للنص السينمائي (الشخصية ، الصراع، الحوار) :

إذا كانت الحبكة هي الهيكل العظمي للسيناريو، فإن الشخصية هي روحه، والصراع هو محركه، والحوار هو صوته، ولا يمكن لتقنيات الكتابة أن تكتمل دون فهم عميق لكيفية بناء هذه العناصر وتفاعلها لخلق تجربة درامية متكاملة.

1.1 - الشخصية وأبعادها الثلاثة (The Character) :

لا يمكن للحبكة أن تتحرك دون محرك بشري يحمل ثقل الفكرة الدرامية، إذ يرى الكاتب والمسرحي الأمريكي لاجوس بيـري (Lajos Egri) أن بناء الشخصية يتطلب تفعيلاً صارمـاً لثلاثية الأبعاد، البُعد الفسيولوجي، البُعد السوسيولوجي، والبُعد السيكولوجي، و"إن فهم الأبعاد الثلاثة للشخصية (الجسد، البيئة والنفس) هو الكفيل بحمايتها من النمطية، وهو الذي يمنح أفعالها الدرامية صفة الحتمية والمنطقية داخل الحبكة" [1] مما يحدد لنا أن الشخصية ليست رسماً سطحياً، بل هي كائن حي يتحرك بدافع مبرر تاريخياً ونفسياً.

وهذا التأسيس البنيوي يدعمه جون تروبي (John Treby)، بالتركيز على الضعف الأخلاقي والنفسي للشخصية ، معتبراً أن البطل الفذ هو الذي يملك عيباً داخلياً يسعى لتجاوزه عبر الأحداث.

وفي النقد العربي، يرى الدكتور إبراهيم حمادة في معجم المصطلحات المسرحية أن "الشخصية في النص الدرامي ليست مجرد كائن لغوي، بل هي قوة ديناميكية تتجسد عبر الأفعال والخيارات، وتكتسب مشروعيتها الفنية من خلال صدق أبعادها النفسية والاجتماعية" [2]

فالشخصية الدرامية هي عصب المحاكاة، و كينونتها تتحدد بمدى قدرتها على إثارة التماهي لدى المتلقي.

2.1 - ديناميكية الصراع وأنواعه (The Conflict) :

يرى روبرت مكي (Robert Mckee) أنه " لا يمكن للقصة أن تتقدم خطوة واحدة دون صراع؛ فالصراع هو الموسيقى التصويرية للحياة البشرية في السينما، وبدونه تتحول الأحداث إلى مجرد تتابع جاف للمعلومات"[3] فالصراع هو الطاقة الحركية التي تمنع النص السينمائي من الركود، و هو يقع في مستويات ثلاثة ، متمثلة في الصراع الداخلي (النفسي)، الصراع البيني (العلاقات الشخصية)، والصراع الخارجي (مع المؤسسات والمجتمع)، ويرى مكي (Mckee) أن النص يكتسب عمقه من خلال اصطدام هذه المستويات معاً وتوليد الأزمات المتصاعدة، وحين نتعمق في منظور هذا الصراع مع الأطروحات النقدية، لكل من الكاتب والمنظر

1- لاجوس بيري، فن كتابة المسرحية: التأسيس البنيوي للمنظور الإنساني،ترجمة:دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1985، ص 38

2- د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1985، ص 114

3- روبرت مكي،القصة: الجوهر والأسلوب والمبادئ الأساسية لكتابة السيناريو،ترجمة:أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة،، ط1، 2011، ص 160

السينمائي، يوجين فالي (Eugene Vale) والباحثة الفرنسية ماري تيريز (MarieThérèse) حيث يركزان على قانون السبب والنتيجة في إدارة الأزمات ، فالصراع لا ينشأ من فراغ بل من رغبات متصادمة.

وفي النقد السردي العربي، يقع الصراع في صلب التشكيل البنيوي، حيث يؤكد الناقد محمد عبيد الله أن "الصراع في المتن السردي المعاصر لم يعد مجرد مجابهة فيزيائية بين الخير والشر، بل تحول إلى صراع قيمي ونفسي يعكس أزمة الفرد المعاصر وتصادمه مع بيئته السوسيولوجية المشوهة" [1] وهي مرآة لانكسارات الفرد أمام تشوهات الواقع.

3.1 – الحوار وجماليات المسكوت عنه (The Dialogue) :

يختلف الحوار السينمائي عن الحوار المسرحي أو الأدبي؛ فهو ليس وسيلة لإخبار المتفرج بالمعلومات، بل هو فعل درامي يكشف الشخصية ويطور الصراع، ويتميز بالاختزال والاعتماد على ما يسمى بالـ (Subtext) أو النص التحتي، وفي هذا السياق، تؤكد الباحثة والمنظرة البصرية (نجاة مكي)، في دراساتها حول جماليات الخطاب المرئي، أن شعرية الحوار السينمائي " تكمن في قدرته على الانكفاء لصالح جماليات الصورة، فالصمت والفراغات الدرامية والمسكوت عنه في الحوار، غالباً ما تبوح بما تعجز الكلمات والملفوظات اللغوية عن إيصاله للمتلقي"[2]

وهذا يعزز بأن الحوار في الوسائط السمعية البصرية يجب أن يخضع لسطوة الصورة، بحيث تصبح الكلمة مكملة للمشهد البصري وليست شارحة له.

1– محمد عبيد الله، بنية الرواية والتجريب السردي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2020، ص 75.

2– د. نجاة مكي، جماليات الخطاب البصري والتلقي في الفنون المعاصرة، مجلة الفنون والآداب، جامعة بغداد، العدد 14، 2018، ص 52.

الفصل الثاني

تنسيق السيناريو و توظيفاته للتكنولوجيا المعاصرة

المبحث الأول

معايير تنسيق السيناريو (Screenplay Formatting)

1- الهندسة البصرية و العناصر البنيوية لصفحة السيناريو

1.1- خط المشهد الرئيسي (Scene Heading / Slugline)

2.1- وصف الفعل:(Action)

3.1- اسم الشخصية:(Character Name)

4.1- الحوار:(Dialogue)

5.1- الملاحظات الأدائية:(Parentheticals)

2- قاعدة "الصفحة تساوي دقيقة (The One-Minute Rule) "

3- التنسيق البصري كأداة للإخراج والمونتاج

1- الهندسة البصرية و العناصر البنيوية لصفحة السيناريو :

لا تقف هندسة صفحة السيناريو عند حدود التنظيم الشكلي العفوي، بل تخضع لبروتوكول بيكوغرافي (Graphological) صارم ، تم تعييره عالمياً ليحقق معادلة إنتاجية حاسمة، حيث تُترجم كل صفحة مكتوبة إلى دقيقة زمنية واحدة على الشاشة (1Page = 1 Minute) هذا الانضباط الهيكلي، المحكوم بنوع خط وحيد وهو (Courier New) بحجم (12)، يتأسس على مجموعة من العناصر البنيوية المتضافرة التي تنقل المتلقي الأكاديمي أو الفني من القراءة الذهنية إلى التمثل البصري، وتتمثل هذه العناصر فيما يلي:

1.1- خط المشهد الرئيسي (Scene Heading / Slugline)

يُمثل هذا العنصر العتبة البنائية الأولى لكل وحدة درامية، ويُكتب دائماً بالحروف العريضة (Letters Capital) في النسخ الأجنبية أو بخط بارز في المتون العربية لإثارة الانتباه الفوري، ويتكون هذا الخط هندسياً من ثلاثة محددات موضوعية صارمة:

(**المكان:** داخلي INT /خارجيEXT) (موقع الحدث بالتحديد)، و(**الزمن:** ليل NIGHT/ نهارDAY).

تكمن الأهمية السيميائية والإنتاجية لهذه الترويسة في تفكيك جغرافيا الفيلم؛ فهي تعزل الفضاءات وتمنح مدير التصوير ومهندس الديكور تصوراً مسبقاً عن طبيعة الإضاءة المطلوبة والمعدات اللوجستية اللازمة، مما يجعله عنصراً تنظيمياً بامتياز يقطع مع العشوائية الأدبية الرواية.

2.1- وصف الفعل :(Action) :

تُشكل كتلة الفعل المتن البصري الحركي للسيناريو، وهي المساحة التي يتخلى فيها النص عن لغته الاستبطانية لتبني (لغة العين)، و تُكتب هذه الفقرات دائماً بصيغة الزمن المضارع (الحاضر) لتوحي بآنية الحدث وفوريته، مقتصرةً فقط على وصف ما يمكن للكاميرا أن تلتقطه وما يمكن للميكروفون أن يسجله، ولابد أن نراعى في كتابة كتلة الفعل ، تجنب المحسنات البديعية أو الاستغراق في السرد السيكولوجي الداخلي للشخصيات ، بل يُترجم الشعور إلى سلوك مادي ملموس (حركة، إيماءة، رد فعل بيئي)، مما يمنح المخرج ومدير التصوير الفضاء الإبداعي الأرحب لتأثيث الكادر وتوجيه الممثلين بصرياً.

3.1- اسم الشخصية :(Character Name)

يُمثل الهوية الدرامية الفاعلة داخل النص، ويحتل موقعاً هندسياً ثابتاً في منتصف الصفحة تماماً (إزاحة محددة بمقاييس التبويب العيارية للسيناريو)، ويُكتب مجرداً دون ألقاب لتسهيل تتبع حركة الحوار، وفي الحالات التقنية التي يتحدث فيها السارد من خارج الكادر البصري يُرفق الاسم بملحقات اصطلاحية دقيقة مثل (Screen O.S – Out of) أي (خارج الشاشة)، أو (V.O – Voice Over) أي (صوت معلق) وهي إشارات بنيوية حاسمة لمهندس الصوت ومسؤول الميكساج في مرحلة ما بعد الإنتاج لضبط التموضع الصوتي للفيلم.

4.1- الحوار :(Dialogue)

هو الحامل اللفظي للدلالة والمحرك الأساسي للصراع والتطور السيكولوجي، ويتموضع هيكلياً تحت اسم الشخصية في كتلة ضيقة تتوسط الصفحة لتمييزه بصرياً عن كتلة الفعل السردي. يتميز الحوار السينمائي الأكاديمي بالاقتضاب الشديد والابتعاد عن الخطابية، حيث يؤدي وظيفتين بنيويتين متمثلتين في الكشف عن أبعاد الشخصية (الاجتماعية والنفسية)، ودفع الحدث نحو الأمام ، ويتحول الحوار هنا من قيمته الأدبية إلى أداة إيقاعية تخضع لتأثير القطع والوصل البصري .

5.1- الملاحظات الأدائية :(Parentheticals)

وهي عبارات توجيهية قصيرة توضع بين قوسين أسفل اسم الشخصية مباشرة وقبل الشروع في الحوار، لا تُستخدم هذه الأقواس لتكرار الحوار أو شرح بديهياته ، بل تُعنى بضبط (النبرة السيكولوجية) أو(الحركة الفيزيائية الوجيزة) المصاحبة للملفظ (مثل: ساخراً، يهمس، يلتفت ببطء)، وتضمن هذه الإرشادات الحفاظ على الإيقاع الداخلي للمشهد وتوجيه الممثل نحو الأداء
التعبيري الصحيح الذي يتوافق مع البنية الدرامية الكلية دون التدخل الفج في خصوصية الرؤية الإخراجية[1].

2- قاعدة "الصفحة تساوي دقيقة (The One-Minute Rule) " :

أ. الجذور التاريخية والآلية التقنية للقاعدة :

لم تكن صياغة معايير صفحة السيناريو وليدة الصدفة البصرية، بل جاءت استجابة حتمية لمتطلبات مادية وهندسية فرضتها بيئة الصناعة السينمائية في هوليوود مطلع القرن العشرين، ومع الانتقال من عصر السينما الصامتة إلى السينما الناطقة، برزت الحاجة الملحة لوثيقة موحدة تمزج بين البعد الإبداعي السردي والمخطط الزمني والمالي الجاهز للتنفيذ، من هنا تم تعيير صفحة السيناريو على نحو دقيق بتبني نظام خط الآلة الكاتبة الكلاسيكية (New Courier) بحجم (12 نقطة)، مع تحديد فواصل وهوامش صارمة (مثل ترك إنش ونصف للهامش الأيسر لتسهيل تجليد السيناريو، وإنش واحد للهوامش الأخرى)، وهو ما أفرز قاعدة إنتاجية ذهبية مفادها: أن كل صفحة مكتوبة ومطبوعة وفق هذا النسق العياري تترجم تقريبياً إلى دقيقة زمنية واحدة من وقت العرض على الشاشة (1Page = 1 Minute).

1- يُنظر بتصرف : ليندا أورونسون، سيناريو القرن الحادي والعشرين، المرجع السابق، ص 84-89.

2 - المرجع نفسه، ص 92-95.

تتحرك هذه القاعدة وفق آلية ميكانيكية دقيقة ، فالمساحات البيضاء المتروكة في الصفحة نتيجة الإزاحات المخصصة لأسماء الشخصيات، والحوار المتمركز في المنتصف، والأقواس الإرشادية، لا تمثل فراغاً عبثياً بل هي معادِل بصري لزمن الصمت، وردود الفعل، وحركة الكاميرا، وقطعات المونتاج البينية.[1] وبناءً عليه يتيح هذا التماثل الرياضي لمدير الإنتاج والمخرج حساب المدة الزمنية التقريبية للفيلم بمجرد النظر إلى عدد صفحات السيناريو الأدبي (فالسيناريو المكون من 90 صفحة يترجم آلياً فيلماً بمدة ساعة ونصف تقريباً)، مما يسهل جدولة أيام التصوير وحساب الميزانيات المالية بدقة متناهية.

ب. الأبعاد الجمالية والسيميائية للتوزيع الفراغي :

تتجاوز قاعدة (الصفحة تساوي دقيقة) دورها الإجرائي والمالي لتتحول إلى أداة لضبط الإيقاع الفني والجمالي (Pacing)للفيلم قبل بدء التصوير، إن توزيع السواد (الكتل المكتوبة) والبياض (الهوامش والفراغات) على الورقة يعكس الهوية البصرية اللحظية للفيلم؛ فعندما يهيمن الحوار المقتضب على الصفحة، تتسع المساحات البيضاء وتتقلص كتل السواد، مما يعطي إشارة بنيوية واضحة على تسارع إيقاع الزمن الدرامي وتدفق الحوار برتم سريع. وعلى النقيض من ذلك، عندما تمتلئ الصفحة بكتل فعل سردية كثيفة ووصف تفصيلي لحركة الشخصيات والديكور، يتقلص البياض لصالح السواد، وهو ما ينبئ آلياً بتباطؤ الإيقاع الزمني في الشاشة وتوجيه المخرج نحو بناء لقطات عامة وطويلة ومستمرة تأخذ وقتاً أكبر في القراءة البصرية من قِبل المتلقي.[2]

علاوة على ذلك، فإن هذه القاعدة تمنع الكاتب من الوقوع في فخ (الترهل الأدبي) ، إذ تُجبره المساحة الصارمة والهوامش الضيقة على تكثيف التعبير واختزال الجمل الحوارية والأفعال، والتركيز الحصري على ما هو (قابل للرؤية والسمع) ، مستبعداً المجازات اللغوية التي تستهلك مساحة على الورق دون أن تُنتج دلالة حركية على الشاشة، وبذلك تصبح هندسة الصفحة هي الضامن البنيوي لتحويل الزمن الفلسفي والافتراضي للقصة إلى زمن فيزيائي ملموس يخضع لسلطة الكاميرا .[3]

2- نقلاً بتصرف عن: سيد فيلد، السيناريو: الدليل الأساسي لكتابة السيناريو، المرجع السابق، ص 47.

3- يُنظر: روبرت مكي، القصة:المبادئ، المادة، الأسلوب، ومبادئ كتابة السيناريو،ترجمة: كمال رمزي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2018)، ص. 112.

3- التنسيق البصري للسيناريو كأداة للإخراج والمونتاج :

أ. الهندسة النصية كدليل إخراجي ومحفز كادري(Director's Blueprint) :

لا يمكن النظر إلى التنسيق البصري المعياري لصفحة السيناريو بوصفه مجرد تنظيم مطبعي ساكن، بل هو في جوهره (إخراج قبْلي صامت) يُحدد جغرافيا الكادر وديناميكية الحركة قبل أن تقف الكاميرا في موقع التصوير، إن الانتقال الصارم في الصفحة بين خط المشهد (Slugline) وكتلة الفعل (Action) يفرض على المخرج وعياً حتمياً بحدود الفضاء السينمائي وعناصره السيميائية ، فكل سطر يُكتب في كتلة الفعل يُترجمه المخرج تلقائياً إلى لقطة (Shot) أو زاوية تصوير (Camera Angle) محددة.

و عندما يُلزم التنسيق العالمي الكاتب بـ (لغة العين) واقتصار الوصف على الأفعال المادية الملموسة دون الاستغراق في السرد السيكولوجي، فإنه بذلك يمنح المخرج المادة الخام لتأثيث الفراغ داخل الكادر (Mise-en-scène) فالجمل القصيرة والمكثفة في السيناريو تُحفز المخرج بصرياً على تفتيت المشهد إلى لقطات قريبة (Close-ups) لالتقاط التفاصيل، بينما الجمل الوصفية الممتدة جغرافياً تفرض التوجه نحو اللقطات العامة (Wide Shots) لاستيعاب حركة الممثلين وعلاقتهم بالبيئة المحيطة . [1]

وبذلك، يصبح السيناريو المنسق بدقة أداة هندسية تمنع المخرج من العشوائية، وتوفر له دليلاً بصرياً مبدئياً لتوزيع الكتل، وضبط الإضاءة، وحركة الشخوص داخل الفضاء الفيلمي.

ب. التنسيق البصري كبنية مونتاجية مضمرة(Montage Implicit) :

إذا كان المونتاج يُعرف كلاسيكياً بأنه عملية إعادة ترتيب اللقطات في مرحلة ما بعد الإنتاج، فإن التنسيق البصري الحديث للسيناريو يُمثل (المونتاج الأول) أو الجنيني للفيلم. إن عين القارئ الأكاديمي أو الفني وهي تتحرك عمودياً وأفقياً بين عناصر الصفحة (من الخط إلى الفعل ، ثم إلى اسم الشخصية، فالملاحظات الأدائية، ثم الحوار) تختبر في الواقع تجربة إيقاعية تحاكي تماماً حركة قَطَعات المونتاج (Cuts) على شاشة العرض.

إن هذه العلاقة البنيوية تظهر بوضوح في كيفية كتابة وتنسيق التتابع الحركي، فالفصل البصري بين الجمل في فقرة الوصف يعكس قطعات مونتاجية مضمرة ، حيث يُمثل الانتقال من سطر إلى سطر داخل نفس الكتلة نقلاً لعين المتلقي من زاوية إلى أخرى ومن لقطة إلى لقطة موازية . [2]

1- يُنظر بتصرف: ماري تيريز جونو، مصطلحات السينما / معجم السينما، ترجمة: عبد الرزاق الحلي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2006)، ص142-145.

2- نقلاً بتصرف عن: ليندا أورونسون، سيناريو القرن الحادي والعشرين المرجع السابق، ص 104.

وعلاوة على ذلك، فإن التناوب الهندسي على الورقة بين كتل الفعل (التي تمثل الصورة) وكتل الحوار المتمركزة في المنتصف (التي تمثل الصوت) يفرض على المونتير إيقاعاً داخلياً صارماً يُحدد زمن القطع والوصل والربط بين الصوت والصورة (Counterpoint Audio–Visual) ،

إن السيناريو المنضبط بصرياً يمنع ترهل المشاهد ويحمي الفيلم من السقوط في فخ التكرار، لأنه يحدد مسبقاً نقاط الدخول والخروج الدرامية لكل مشهد، مما يجعل النص وثيقة مونتاجية بامتياز تُكتب بـ (المقص) قبل أن تُكتب بالكلمات .[1]

1- يُنظر: والتر مورش، في لمحة عين: منهج في مونتاج الأفلام، ترجمة: أحمد يوسف (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2014)، ص 68.

المبحث الثاني

جغرافيا النص البديل/ التقنيات السردية المعاصرة في السينما الحديثة

1- التقنيات السردية المعاصرة في السينما الحديثة

1.1- تقنيات السرد غير الخطي (Non-Linear Narrative)

2.1- تعدد الرواة والمنظور الذاتي (Perspective & POV)

3.1- آفاق المستقبل/ الواقع الافتراضي (VR) والسينما التفاعلية

1- التقنيات السردية المعاصرة (السرد غير الخطي، تعدد الرواة، والواقع الافتراضي) :

شهدت الألفية الجديدة تحولاً جذرياً في آليات السرد السينمائي، حيث لم يبقى الالتزام بالزمن الخطي أو الراوي الواحد شرطاً لتحقيق الوحدة الدرامية، و لقد ساهمت الحداثة وما بعد الحداثة في ظهور تقنيات سردية معقدة تعيد صياغة علاقة المتفرج بالزمن والمكان، وتمنحه دوراً تفاعلياً غير مسبوق.

1.1- تقنيات السرد غير الخطي وتفكيك الزمن الفيزيائي (Non-Linear Narrative) :

لم يعد الزمن في السينما المعاصرة مجرد مجرى نهري يتدفق في اتجاه واحد من الماضي نحو المستقبل، بل تحول إلى مادة مرنة تخضع للتقطيع، والتجميع، وإعادة البناء.

إن السرد غير الخطي يُمثل ثورة بنيوية قطعت مع (بنية الفصول الثلاثة) الكلاسيكية التي أسّس لها أرسطو (Aristotle) و سيد فيلد (Syd Field) ، حيث يتم التلاعب بالترتيب الكرونولوجي للأحداث عبر تقنيات الاسترجاع المتقدم(Flashback) ، والاستشراف الزمني(Flashforward) ، أو البنى الدائرية والمتوازية.

و تبعا لهذا النمط السردي، لا يبحث المتلقي عن (ماذا سيحدث تالياً ؟) بقدر ما يبحث عن (كيف ولماذا حدث هذا ؟)، إذ يتحول النص السينمائي إلى أحجية بصرية تتطلب مشاركة ذهنية نشطة من الجمهور لإعادة ترتيب شظايا الحكاية، وتكمن الأهمية الجمالية لهذه التقنية في أنها تعكس التشتت السيكولوجي للإنسان المعاصر وتمنح المخرج أداة سيميائية لربط الأسباب بالنتائج خارج قيد التتابع الزمني التقليدي، مما يجعل الزمن عنصراً درامياً فاعلاً وليس مجرد وعاء محايد تجري فيه الأحداث .[1]

2.1- تعدد الرواة والمنظور الذاتي (Perspective & POV) :

يرتبط تطور السرد غير الخطي بحتمية جمالية أخرى وهي (تعدد الرواة) أو (الحبكات المتعددة والمتشابكة) (Multi-plot/Ensemble Films) ، ففي هذه التقنية، يتخلى النص السينمائي عن هيمنة البطل الأوحد (Protagonist) والرؤية الأحادية للعالم ، لصالح فضاء سردي تتعدد فيه الأصوات والوجهات النظر (Polyphonic Structure).

إن تقديم الحدث الواحد من زوايا ورؤى مختلفة من قِبل شخصيات متعددة يعمل على تفكيك مفهوم (الحقيقة المطلقة) داخل الفيلم، فكل راوٍ يمتلك جزئية من الحقيقة محكومة بخلفيته النفسية والاجتماعية. هندسياً، يتطلب هذا النوع من السيناريو مهارة فائقة في ضبط نقاط التقاطع (Cross-cutting) والربط الإيقاعي بين المصائر المتوازية للشخصيات دون السقوط في فخ التشتت البنيوي.

ومن هنا نستنتج أن الحوار والفعل يتحولان من أدوات لخدمة هرمية درامية كلاسيكية إلى شبكة علاماتية معقدة تتداخل فيها الذوات ، لتنتج دلالة جماعية تعبر عن تداخل العلاقات الإنسانية في العصر الراهن .[2]

1- نقلاً بتصرف عن: ليندا أورونسون، سيناريو القرن الحادي والعشرين المرجع السابق ص 115-119.

2- يُنظر بتصرف: ديفيد بوردويل، سرد القصة في السينما المعاصرة، ترجمة: أمين صالح، ط1 (المنامة: وزارة الثقافة، 2013)، ص 88.

3.1- آفاق المستقبل/ الواقع الافتراضي (VR) والسينما التفاعلية :

يُمثل اندماج السينما بتقنيات الواقع الافتراضي (VR) والوسائط التفاعلية الذروة التكنولوجية للتقنيات السردية المعاصرة، وهو التحول الذي نقل النص من ثنائية الأبعاد إلى (الفضاء الكروي بزاوية 360 درجة)، ففي بيئة الواقع الافتراضي، يواجه كاتب السيناريو والمخرج تحدياً بنيوياً جذرياً، إذ يختفي مفهوم (الكادر) التقليدي الذي يحدده المخرج ، ويتحول المتلقي من مجرد مشاهد مستهلك إلى (مستكشف) أو (شخصية فاعلة) داخل المحيط الافتراضي.

يفرض هذا التحول البصري ، هندسة سردية مغايرة تماماً ، حيث لا يتم توجيه عين المشاهد بواسطة القطع المونتاجي أو حركة الكاميرا الميكانيكية، بل يتم توجيهه عبر (مثيرات سردية بيئية) (صوت ثلاثي الأبعاد يتحرك في جهة معينة ، إضاءة مفاجئة ، أو حركة فيزيائية لكتلة داخل الفضاء الفراغي).

إن كتابة السيناريو للواقع الافتراضي تتطلب صياغة نص تفاعلي (Interactive Script) يتوقع احتمالات حركة المشاهد وتعدد مساراته، مما يعيد تعريف مفاهيم الميزانسين (Mise-en scène) المعروف بسيميولوجيا الفضاء الفيلمي وآلياته الجمالية ، والمونتاج، والزمن الدرامي، ويفتح آفاقاً فلسفية جديدة حول اندماج الذات البشرية بالصورة الرقمية المعاصرة .[1]

1- نقلاً بتصرف عن: فرانك روز، انغماس في الصورة: كيف تعيد التكنولوجيا الرقمية صياغة السرد والقصص، ترجمة: مصطفى محمد (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 2020)، ص 204-208.

المبحث الثالث

الهندسة الرقمية للنص

توظيف برمجيات كتابة السيناريو وأثرها البنيوي

1- توظيف برمجيات كتابة السيناريو

1.1- الانتقال من الكتابة الأدبية إلى الحوسبة البصرية (Digital Formatting)

2.1- برمجيات السيناريو كأداة للتحليل الهيكلي وتفكيك الحبكة (Script Breakdown)

3.1- الأبعاد الإنتاجية واللوجستية للسيناريو الرقمي (Production Intégration)

2- البرمجيات الاحترافية (Final Draft & Celtx)

1.2 ماهية البرمجيات الاحترافية ومعاييرها الصناعية

2.2- نماذج من البرمجيات الاحترافية السائدة (دراسة مقارنة لوظائفها)

3.2- الأثر البنيوي للبرمجيات الاحترافية على الإيقاع والإنتاجية

3- أثر التكنولوجيا على البناء الدرامي

1.3- تحول مفهوم "الزمن والفضاء" في الحبكة الحديثة

2.3- تعدد الأصوات ونسيبية الرواية في ظل الوسائط الرقمية

3.3- السرد التفاعلي وانغماس الذات في فضاء الواقع الافتراضي (VR)

4- السيناريو في عصر "الخوارزمية": الذكاء الاصطناعي كشريك إبداعي

1.4- من "الهام" إلى "الخوارزمي": إعادة تشكيل عملية التفكير الإبداعي

2.4- التحرير الهيكلي والتحليل التنبئي (Predictive Script Analysis)

3.4- إضفاء الطابع الشخصي على السرد (Generative Customization)

1- توظيف برمجيات كتابة السيناريو

إن ربط الفكر الإبداعي بالآلة الرقمية في الكتابة السينمائية اليوم ، لم يعد مجرد حبر على ورق، بل أصبح ممارسة رقمية محكومة ببرمجيات وخوارزميات تُسهم بشكل مباشر في ضبط الهيكلية البصرية للنص وتنعكس على وتيرة الإنتاج.

1.1- الانتقال من الكتابة الأدبية إلى الحوسبة البصرية (Digital Formatting) :

لم يعد الكاتب المعاصر بحاجة إلى إهدار جهده الإبداعي في الحساب اليدوي للمسافات والإزاحات وهوامش الصفحة العيارية، إذ أحدثت البرمجيات المتخصصة في كتابة السيناريو، مثل (Final Draft) ، (Celtx) و(Fade In) ، نقلة نوعية في سيكولوجية الكتابة وعلم علامات النص، و تكمن القيمة الإجرائية الأولى لهذه البرمجيات في إحكام المعالجة الآلية (البروتوكول البيكوغرافي الصارم) ، حيث تتعرف الخوارزميات تلقائياً على عناصر الصفحة بمجرد الضغط على أزرار محددة (مثل مفتاحي Tab و(Enter) ، لتتحول الكتابة فورياً من خط المشهد الرئيسي إلى كتلة الفعل، أو إلى اسم الشخصية المتمركز في المنتصف، وصولاً إلى الملاحظات الأدائية والحوار، و تضمن هذه إحكام المعالجة الآلية الرقمية الحفاظ التلقائي والقطعي على قاعدة (الصفحة تساوي دقيقة زمنية على الشاشة) ، وهي ترفع عن كاهل الباحث أو المبدع عبء التنسيق الميكانيكي الجاف ليتفرغ كاملاً لتطوير البناء الدرامي.

إن توظيف هذه البرمجيات يحمي النص من التشتت الشكلي ويمنحه الشرعية الاحترافية التي تتطلبها لجان القراءة والإنتاج في البيئة السينمائية الحديثة [1].

2.1- برمجيات السيناريو كأداة للتحليل الهيكلي وتفكيك الحبكة(Script Breakdown) :

يتجاوز دور برمجيات كتابة السيناريو المعاصرة مجرد التنظيم المطبعي ليعمل كـ (عقل موازٍ) يسهم في تفكيك وتحليل البنية الدرامية للفيلم، و تتيح البرامج المتقدمة للكاتب والباحث استخدام أدوات التحليل البصري والإحصائي، مثل خاصية (Navigator) أو(Tagging) ، والتي تسمح بـ :

أ. تتبع مسارات الشخصيات :

أي قياس النسبة المئوية لظهور كل شخصية على حدة، وحجم الحوار المخصص لها مقارنة بكتل الفعل، مما يكشف بنيوياً عن مدى اتزان الهرمية الدرامية في النص.

ب. تحليل إيقاع الفيلم (Pacing) :

توفر هذه البرمجيات رسوماً بيانية توضح التناوب بين المشاهد الداخلية والخارجية، والمشاهد الليلية والنهارية مما يعطي المخرج والمونتير لوحة تحكم بصرية مسبقة للتنبؤ بإيقاع الفيلم ومنع وقوعه في فخ الرتابة السردية[2]

1- نقلاً بتصرف عن: ليندا أورونسون، سيناريو القرن الحادي والعشرين المرجع السابق، ص. 98-101.

2- يُنظر بتصرف: ديفيد بوردويل، سرد القصة في السينما المعاصرة، المرجع السابق، ص 142.

وعلاوة على ذلك، توفر هذه البرامج إمكانية رسم خرائط الحبكة (Plot Outlining) ، ومتابعة تطور الحبكات الثانوية بالتوازي مع الحبكة الرئيسية، مما يضمن تماسك النص في الأنماط السردية المعقدة وغير الخطية.

3.1- الأبعاد الإنتاجية واللوجستية للسيناريو الرقمي (Production Integration) :

في مرحلة ما قبل الإنتاج (Pre-production) ، يتحول السيناريو الرقمي المنسق عبر هذه البرمجيات إلى الوثيقة اللوجستية الأولى التي تلتف حولها كافة الأقسام الفنية، و تتيح ميزة تفكيك النص (Script Breakdown) لمدير الإنتاج والمخرج ، استخراج تقارير آلية وفورية تعزل عناصر الميزانسين بدقة، حيث يقوم البرنامج بتصنيف وتجميع الأماكن، الديكورات، الأكسسوارات، الملابس، والمؤثرات الخاصة المطلوبة في كل مشهد على حدة.

و يعمل هذا الربط الرقمي بتسهيل عملية جدولة التصوير(Shooting Schedule) ، إذ يمكن إعادة ترتيب المشاهد بناءً على وحدة المكان والزمان ، أي (تصوير جميع المشاهد الخارجية الليلية في موقع معين دفعة واحدة بغض النظر عن ترتيبها في القصة)، مما يوفر الوقت والجهد المالي، وبذلك، يتكامل التنسيق الرقمي ليعيد تعريف السيناريو، فهو ليس مجرد نص أدبي للقراءة، بل هو(برنامج تشغيلي مشفر) يقود العمليات التقنية والجمالية من الورقة إلى الشاشة [1]

2- البرمجيات الاحترافية (Final Draft & Celtx) :

تعتبر البرمجيات مثل (Final Draft) المعيار الصناعي العالمي، حيث تكمن قيمتها في المعالجة الآلية لعملية التنسيق، مما يحرر الكاتب من الانشغال بالهوامش والقياسات ليتفرغ للإبداع المحض، أما برنامج (Celtx) فقد أحدث طفرة كونه ، منصة تعاونية تسمح بربط السيناريو مباشرة بخطط الإنتاج، وتوزيع الأدوار، وتحديد ميزانية المشاهد بناءً على النص.

1.2 ماهية البرمجيات الاحترافية ومعاييرها الصناعية :

تُعرّف البرمجيات الاحترافية في البيئة السمعية البصرية بأنها حزم برمجية وخوارزمية متخصصة صُممت لتتجاوز قصور معالجات النصوص التقليدية مثل (Microsoft Word)، متبنيةً نظامًا آليًا كليًا يفرض المعايير البصرية والبيكوغرافية الهوليودية المعيارية.

إن السمة الجوهرية لهذه البرمجيات لا تكمن فقط في ترتيب الخطوط والمسافات، بل في قدرتها على ضبط التوازن الإيقاعي للفيلم قبْل الإنتاج، وتأمين التوافق التقني بين النص المكتوب ومرحلتي الإخراج والمونتاج مما يجعلها وثيقة عملانية موحدة تُلغي الترهل الأدبي لصالح الاختزال البصري والحركي [2]

1 - نقلاً بتصرف عن: يوجين فالي، تقنية كتابة السيناريو، ترجمة: أحمد الطاحي وعلي أحمد السعدني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975)، ص 165.

[2]- نقلاً بتصرف عن: ليندا أورونسون، سيناريو القرن الحادي والعشرين، المرجع السابق، ص. 98-100.

2.2- نماذج من البرمجيات الاحترافية السائدة (دراسة مقارنة لوظائفها) :

تتعدد البرمجيات الاحترافية في السوق السينمائي العالمي، ولكل منها بيئة تشغيلية تخدم البناء الدرامي والهندسي للنص، ومن أبرزها :

أ. برنامج فاينال درافت (Final Draft) :

يُعد المعيار الذهبي والصناعي الأول عالمياً (Industry Standard) ، حيث يُستخدم في أكثر من 95 % من الإنتاجات الهوليوودية، و تكمن احترافيته في امتلاكه أدوات تحليلية بالغة التعقيد مثل (Navigator) و(Story Map) التي تسمح للكاتب والباحث برسم خرائط تفصيلية للحبكات المتعددة وتتبع المنحنيات النفسية للشخصيات، فضلاً عن تقارير التفكيك الإنتاجي الفوري.

ب. برنامج سيلتكس (Celtx) :

يُمثل الجيل الجديد من البرمجيات الاحترافية المستندة إلى الحوسبة السحابية (Cloud-Based) ، و تكمن ميزته الاحترافية في أنه لا يقتصر على الكتابة فحسب، بل يدمج النص مباشرة بأدوات التخطيط اللوجستي مثل، جداول التصوير (Shooting Schedules) ، وقوائم المعدات، وتوزيع الميزانسين، مما يجعله بيئة عمل تشاركية ممتازة لطاقم العمل.

ج. برنامج فيد إن (Fade In) :

وهي برمجية احترافية تتميز بالخفة والسرعة وعبرها يتم توفير واجهات مستخدم مقتضبة تمنع تشتت المبدع ويمتلك البرنامج قدرات توافقية عالية تتيح استيراد وتصدير الملفات بمختلف الصيغ العالمية، مع الحفاظ الصارم على نمط الخط العياري (Courier New 12) وقاعدة الصفحة تساوي دقيقة [1]

3.2- الأثر البنيوي للبرمجيات الاحترافية على الإيقاع والإنتاجية :

إن توظيف هذه البرمجيات الاحترافية يُعيد صياغة ، سيميولوجيا الصفحة ، إذ يتيح الانتقال الآلي والمنضبط بين عناصر السيناريو (الخط المشهدي ، الفعل، اسم الشخصية، الملاحظات الأدائية، الحوار) تحويل الورق إلى مخطط تشغيلي رقمي ومن الناحية الجمالية، تكشف هذه البرامج عبر رسوماتها البيانية المسبقة عن مواضع الخلل الإيقاعي (Pacing) في النص (مثل رصد طول كتل الحوار مقارنة بكتل الفعل البصري). ومن الناحية اللوجستية، تُسهم في عملية جدولة وتفكيك المشاهد (Script Breakdown) بناءً على وحدة المكان والزمن، مما يحول السيناريو من قيمته النصية المجردة إلى آلية مادية تقود الإنتاج الفعلي للفيلم بكفاءة عالية [2] .

1- يُنظر بتصرف: ديفيد بوردويل، سرد القصة في السينما المعاصرة، المرجع السابق ، ص 145.

2- نقلاً بتصرف عن: يوجين فالي، تقنية كتابة السيناريو، المرجع السابق، ص 168.

3- أثر التكنولوجيا على البناء الدرامي للفيلم السينمائي المعاصر :

وفرت البرمجيات الحديثة خاصية تقنية تسمح للكاتب برؤية بناء الفيلم ككل بصرياً قبل البدء بكتابة الحوار مما يسهل عملية إعادة ترتيب المشاهد واكتشاف الفجوات الدرامية في الحبكة بشكل أسرع من الطرق التقليدية.

1.3- تحول مفهوم الزمن والفضاء في الحبكة الحديثة :

لم تكن التكنولوجيا الرقمية مجرد وسيط لعرض الصورة، بل كانت المحفز الأساسي لتفجير خطية السرد الكلاسيكي وتفكيك مفهوم الزمن الدرامي التقليدي، في العصر الكلاسيكي، كان البناء الدرامي محكوماً بالنموذج الأرسطي (البداية، الوسط، النهاية) وبنية الفصول الثلاثة الصارمة، أما اليوم، وبفضل برمجيات المونتاج الرقمي المتقدمة وآليات المعالجة غير الخطية، أصبح بإمكان كاتب السيناريو والمخرج التلاعب بالترتيب الكرونولوجي للأحداث كأنه مادة فيزيائية مرنة.

لقد سمحت هذه المرونة التكنولوجية ببروز بنى سردية معقدة تفكك الزمن مثل الحبكات المتوازية، البنى الدائرية، وتقنيات الاسترجاع والاستشراف الزمني المتداخلة.

هذا التحول التكنولوجي غيّر من سيكولوجية التلقي، حيث لم يعد المشاهد مستهلكاً سلبياً ينتظر نهاية الحكاية بل تحول إلى باحث يجمع شظايا الزمن المفتت ليعيد بناء الحبكة درامياً في ذهنه، مما جعل التكنولوجيا أداة لإنتاج الدلالة النفسية والفلسفية، وليس مجرد خدعة بصرية [1]

2.3- تعدد الأصوات ونسيبية الرواية في ظل الوسائط الرقمية :

أسهمت التكنولوجيا الرقمية في إسقاط هيمنة (البطل الأوحد) والرؤية الأحادية للحدث داخل النص السينمائي، ممهدة الطريق لظهور تقنية (تعدد الرواة) والحبكات المتشابكة والمتقاطعة (Multi-plot Structures) .

إن القدرة التقنية على الانتقال الفوري بين العوالم والفضاءات الجغرافية المتعددة عبر وسائل الاتصال الحديثة والشبكات الرقمية، انعكست على وعي كاتب السيناريو، فأصبح يبني نصوصاً تتعدد فيها المصائر والوجهات النظر حول الواقعة الواحدة.

و يعتبر هذا التعدد السردي يفكك مفهوم (الحقيقة المطلقة) داخل المتن الفيلمي، إذ تقدم الشخصيات المتعددة قراءات مختلفة ومتباينة للحدث الواحد بناءً على خلفياتها السيكولوجية، ومن الناحية الهيكلية، تتدخل برمجيات كتابة السيناريو المتخصصة هنا كأداة ضبط حاسمة، تتيح للباحث والمبدع تتبع الخطوط الدرامية

1- نقلا بتصرف عن: ليندا أورونسون، المرجع السابق، ص. 122-126.

الفرعية (Subplots) ومراقبة نقاط التقاطع الإيقاعي بين الشخصيات، مما يحمي البناء الدرامي المتشابك من التشتت البصري أو الترهل الأدبي [1].

3.3- السرد التفاعلي وانغماس الذات في فضاء الواقع الافتراضي (VR) :

تُمثل تكنولوجيا الواقع الافتراضي (Virtual Reality) والوسائط التفاعلية الذروة التكنولوجية التي أعادت تعريف البناء الدرامي من جذوره، ناقلةً النص من ثنائية الأبعاد الصارمة إلى الفضاء الكروي الحر بزاوية 360 درجة ، في هذه البيئة الرقمية، يختفي مفهوم (الكادر) الإخراجي التقليدي الذي يفرضه المخرج على العين، ويتحول المتلقي إلى (مستكشف) أو فاعل درامي يتحكم في مسار القصة وتدفقها الزمني،

هذا التحول التكنولوجي يفرض على السيناريو بنية تفاعلية مغايرة (Interactive Scripting) ، حيث لا تُبنى الحبكة على أساس السببية الميكانيكية الصارمة، بل تُبنى في شكل (شجرة احتمالات) تتغير مساراتها وفقاً لاختيارات المشاهد وتحركاته داخل الفضاء الافتراضي، ويتحول دور المخرج من فرض رؤية بصرية جاهزة إلى هندسة مثيرات بيئية (صوتية وضوئية وحركية) توجه عين المستكشف نحو بؤرة الحدث، مما يفتح آفاقاً جمالية غير مسبوقة تدمج الذات البشرية بالصورة الرقمية وتلغي الحدود بين الواقع والافتراض [2]

4 - السيناريو في عصر الخوارزمية / الذكاء الاصطناعي كشريك إبداعي :

يُعد دخول الذكاء الاصطناعي (AI) إلى عالم كتابة السيناريو تحولاً نوعياً لا يقل أهمية عن اختراع الكاميرا السينمائية نفسها، فنحن لا نتحدث عن كونه مجرد (أداة مساعدة)، بل عن (شريك إبداعي) بدأ يغير قواعد اللعبة من مرحلة الفكرة وحتى مرحلة التوزيع.

1.4- من (الهام) إلى (الخوارزمي) / إعادة تشكيل عملية التفكير الإبداعي :

لم يعد كاتب السيناريو يواجه ورقة بيضاء بالمعنى التقليدي، فقد أصبح بإمكان نماذج اللغة الكبيرة (LLMs) اليوم المساهمة في توليد الأفكار (Ideation) ، بناء الشخصيات، وابتكار حبكات فرعية (Subplots) بناءً على أنماط سردية تم تحليلها من آلاف السيناريوهات الناجحة.

1- يُنظر بتصرف: ديفيد بوردويل، سرد القصة في السينما المعاصرة، المرجع السابق، ص. 154.

2- نقلاً بتصرف عن: فرانك روز، انغماس في الصورة : كيف تعيد التكنولوجيا الرقمية صياغة السرد والقصص، ترجمة: مصطفى محمد (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 2020)، ص 212-216.

أ. الأثر الدرامي :

الذكاء الاصطناعي يعمل هنا كمحرك لتوسيع المدى الخيالي؛ حيث يمكنه اقتراح تحولات درامية (Plot Twists) غير متوقعة عبر تحليل الاحتمالات السردية، مما يساعد الكاتب على كسر أنماط التكرار والنمطية في الكتابة [1].

2.4- التحرير الهيكلي والتحليل التنبئي (Predictive Script Analysis) :

هناك أدوات تعتمد على الذكاء الاصطناعي الآن قادرة على تحليل إيقاع السيناريو (Script Pacing) ويمكن لهذه الخوارزميات تحديد مواضع الترهل في البناء الدرامي، أو قياس مدى التوافق بين الحوار وتطور الشخصية، بل وتنبؤ مدى نجاح الفيلم تجارياً بناءً على تحليل هيكل الحبكة وعناصر التشويق.

أ. الأثر الدرامي :

هذا يحول السيناريو من حدس فني محض إلى بناء مدروس تقنياً، ومع ذلك يظل التحدي الأخلاقي والجمالي قائماً ، هل سيؤدي الاعتماد على (ما ينجح تجارياً) إلى قتل الابتكار الفردي والمغامرة الفنية التي يضفيها المبدع البشري على نصه ؟ [2].

3.4- إضفاء الطابع الشخصي على السرد (Generative Customization) :

تسمح التكنولوجيا التوليدية بإنشاء مسودات سيناريو مخصصة لكل (فئة جمهور) أو حتى لكل (مشاهد) في تجارب التفاعلية ، و يمكن للذكاء الاصطناعي أن يكتب عشرات النسخ من الحوار لشخصية واحدة لتناسب سياقات درامية مختلفة، مما يفتح الباب أمام نوع جديد من الكتابة الموجهة التي تتكيف مع ردود فعل المشاهد.

وبالرغم من هذا فالسيناريو في ظل الذكاء الاصطناعي لا يعني (الاستبدال)، بل (إعادة التموضع)، و كاتب السيناريو في المستقبل سيكون بمثابة (مخرج أوركسترا خوارزمي)، يمتلك الرؤية الفلسفية والبصمة العاطفية بينما يقوم الذكاء الاصطناعي بعمليات المعالجة الضخمة، ضبط الإيقاع، وتوسيع الاحتمالات السردية، إلا أنه لا يملك ذاكرة تجريبية أو ألما إنسانيا ، وهو العنصر الذي سيظل دائماً الفارق الجوهري الذي يجعل من السيناريو عملاً فنياً لا مجرد منتج تقني.

1- يُنظر بتصرف: أوريغ بونوماريف، الذكاء الاصطناعي وصناعة الترفيه: مستقبل السرد في عصر الخوارزميات، ترجمة: سارة فؤاد (بيروت: دار الآداب، 2023)، ص 88-92.

2- نقلاً بتصرف عن: ماركوس دوي سوتوي، الإبداع الاصطناعي: هل تستطيع الآلة أن تكون فنانة؟ ترجمة: حسن محمود (القاهرة: مؤسسة هنداوي، 2022)، ص 145- 150.

الفصل الثالث

توظيف تقنيات كتابة السيناريو " تطبيقي و إجرائي "

المبحث الأول

تجليات تقنيات كتابة السيناريو في فيلم Joker 2019 دراسة تحليلية

1- المبررات المنهجية لاختيار فيلم (Joker) أنموذجا

2- الترسانة النظرية وتأصيل الفجوة

3- تحليل البنية الدرامية لشخصية (آرثر فليك)

4- تقنيات الصراع والحوار (جماليات الصمت والنص التحتي)

5- التقنيات السردية والمعاصرة في فيلم (Joker)

1- المبررات المنهجية لاختيار فيلم (Joker) أنموذجا :

إن اختيار فيلم (Joker 2019) ليكون عينة التطبيق في هذه المذكرة لا يقف عند حدود قيمته الجمالية أو العالمية فحسب، بل يتأسس على مبررات منهجية، موضوعية، وتراكمية صارمة تتحدد في الآتي :

أ. التراكم المعرفي والامتداد البحثي للباحث :

يستند هذا الاختيار إلى أرضية بحثية خاض فيها الباحث بالدراسة والتحليل على مدار ثلاث سنوات متتالية ضمن حصص الأعمال الموجهة بجامعة مستغانم ،حيث أثمر هذا المسار العلمي رصيداً من الأبحاث الهيكلية والتفكيكية المودعة والموثقة في المكتبة المركزية لجامعة مستغانم ، وتشمل هذه الأعمال دراسات معمقة حول:

- بنية الحبكة في فيلم جوكر تحت اشراف الدكتورة الفاضلة بوعتو خيرة
- سيميولوجيا الصورة في الفيلم تحت اشراف الدكتور الفاضل بوعزة مخطار
- جماليات الصمت وسيمفونية الرؤية تحت اشراف الدكتور الفاضل أحسن العيب
- سيكولوجيا الشخصية لأرثر فليك تحت اشراف الدكتورة الفاضلة بومسلوق خديجة
- آليات اللغة السينمائية المعاصرة تحت اشراف الدكتور الفاضل بوعزة مخطار

وبناءً عليه، يمثل هذا المبحث حلقة عليا وتتويجاً لتلك المقاربات التي بحث فيها الباحث ، مما يمنح الدراسة الحالية عمقاً نقدياً مدعوماً بخبرة تحليلية مستمرة للفيلم.

ب. تطبيقاً لبُعد الشخصية (لاجوس بيري) :

يتجلى في النص كيف تضافرت أبعاد آرثر فليك الثلاثة:

- البعد الفسيولوجي (المرض العصبي والضحك القهري)
- البعد السوسيولوجي (تهميش مدينة غوثام والفقر)
- البعد السيكولوجي (الانهيار النفسي وعقدة الأم) في صناعة الهوية الجديدة للجوكر.

ج. تطبيقاً لديناميكية الصراع (مكي وعبيد الله):

يشرح الفيلم إجرائياً الفجوة بين صراع البطل الداخلي من أجل البقاء كإنسان، وصراعه السوسيولوجي العنيف والمحتدم مع منظومة اجتماعية لا ترحم الضعفاء والمهمشين.

د. تطبيقاً للحوار والمسكوت عنه (نجاة مكي) :

يوضح السيناريو تقنياً كيف تم استبدال الحوار اللفظي الكلاسيكي المباشر بلغة الجسد التعبيرية (كالرقص الدرامي لآرثر فليك في الحمام أو على سلالم غوثام)، محولاً الصمت البصري المكتوب في لوحات الفعل (Action Lines) إلى حوار دلالي مكثف يفوق الكلمات قوة ويجعل من الصورة المبتدأ والخبر.

وتأسيساً على ذلك ، نجد أن سيناريو فيلم الجوكر يتخذ من حيث الشكل قالب السيناريو الأدبي القياسي، في مرحلته الورقية ، لكنه من حيث المضمون يمثل دمجاً معقداً بين سيناريو البطل الواحد ، وسيناريو السرد النفسي غير الخطي المشظى ، محققاً بذلك الجسر التطبيقي الحقيقي الذي تسعى مذكرتنا لرصده .

2- الترسانة النظرية وتأصيل الفجوة :

إن التدرج المعرفي في تاريخ كتابة السيناريو بدءاً من أرسطو(Aristotle) ، الذي أسس البنية العضوية للفعل الدرامي ، مروراً بـ سيد فيلد (Syd Field) ، الذي هندس الفصول زمنياً وفق بنية دقيقة ، وصولاً إلى روبرت مكي (Robert Mckee) ، الذي غاص في سيكولوجية الضغط ، الفجوة، والنص التحتي ، يمنحنا الترسانة النظرية والمنهجية الكاملة لتفكيك فيلم (Joker 2019) ، فشخصية (آرثر فليك) هي التجسيد الحي لمفهوم الضغط الدرامي ، الذي يفجر الطبيعة البشرية الكامنة، ورحلتها الإبداعية مبنية على الفجوات المتتالية بين رغبتها الذاتية في نيل الحب والقبول، وقسوة مجتمع غوثام القمعي .

إن هذا التحول النهائي يُمثل قوس الشخصية (Character Arc) ، الأكمل والأكثر تماسكاً كما نظّر له روبرت مكي (Robert Mckee) في أطروحاته البنيوية.

و يُمثل فيلم (Joker 2019) نموذجاً مثالياً لدراسة الفجوة القائمة بين قواعد سينما الأبطال الخارقين التقليدية، وبين سينما المؤلف السيكولوجية المعاصرة ، فبينما كان المتوقع إنتاجياً بناء حبكة حركة (Action) خارجية، جاء السيناريو ليركز على التفكك الداخلي للشخصية ، محولاً البنية الدرامية من الفعل المادي إلى الحالة الشعورية الخاضعة للتحليل السيميائي .

3- تحليل البنية الدرامية لشخصية (آرثر فليك) :

1.3- كسر البنية الثلاثية التقليدية في الفيلم :

وفقاً لنظرية سيد فيلد (Syd Field) المعيارية، يجب أن يمر الفيلم بثلاثة فصول واضحة ، غير أننا في سيناريو (Joker) نجد أن مرحلة (التأسيس) الخاصة بالفصل الأول تمتد زمنياً بشكل غير معتاد، حيث يستغرق السيناريو مساحة نصية طويلة في استعراض العذابات اليومية لآرثر فليك وتأصيل هوامشه النفسية:

أ. نقطة التحول الأولى :

بدلاً من أن تكون حدثاً بطولياً محفزاً، تجلت في (حادثة المترو وقتل الرجال الثلاثة)، وهي بمثابة لحظة انكسار أخلاقي وانحدار قيمي، وليست لحظة بناء كلاسيكية للبطل النمطي.

ب. الفجوة التطبيقية : تظهر الفجوة في أن الفيلم لا ينتهي بالحل (Resolution) الكلاسيكي للمشكلة ، بل ينتهي بحالة فوضى عارمة، مما يكسر قاعدة النهاية المغلقة الأرسطية لصالح النهاية المفتوحة والقلقة [1].

1- نقلاً بتصرف عن: سيد فيلد، السيناريو: الدليل الأساسي لكتابة السيناريو، ترجمة: سامي محمد، ط2 (بيروت: دار الفكر العربي،2015)، ص 112-115.

2.3- تحليل الشخصية من الضحية إلى الجاني :

تتجلى هنا بعمق أطروحة المنظر روبرت مكي (Robert McKee) حول جوهر الشخصية الذي لا ينكشف إلا تحت الضغط السيكولوجي، حيث يتحرك آرثر فليك ، وفق (قوس شخصية تنازلي/تحولي)، فلا ينمو نحو التسامي، بل ينحدر عمودياً نحو الجنون:

أ. الأبعاد الثلاثة للشخصية :

رسم السيناريو البعد الجسماني (الهزال البدني والضحك المرضي القهري)، والبعد الاجتماعي (العزلة التامة والفقر المدقع)، والبعد النفسي (عقدة الأم وهلاوس العظمة) بدقة متناهية، مما جعل التحول نحو هوان (الجوكر) يبدو حتمياً ومنطقياً من الناحية الدرامية [1].

3.3- الحدث المحرك وصراع الدوافع :

وفقاً للنظرية الكلاسيكية، فإن الحدث المحرك ، يدفع البطل نحو استعادة التوازن المفقود، أما في (Joker) فإن الحدث المحرك (الحصول على المسدس) ، لم يستهدف استعادة التوازن، بل كان الأداة المادية التي حطمت ما تبقى من توازن آرثر النفسي ، و يُظهر ذلك أن الصراع ليس ضد (عدو خارجي ملموس)، بل هو صراع ضد المنظومة الاجتماعية القمعية وضد الذات المريضة ، وهذا التوظيف يعزز الفجوة بين النظرية التقليدية والتطبيق المعاصر، إذ مالت التقنيات المستخدمة نحو تذويت الدراما، بجعل الأحداث الخارجية مجرد مرآة عاكسة للانهيار الداخلي، وفعلا ، لقد نجح السيناريو في استخدام قالب المدارس الكلاسيكية لكن بمحتوى متمرد، مما يثبت أن التطبيق المعاصر يمنح الأولوية لبناء الشخصية على حساب صرامة الحبكة.

4.3- رحلة البطل المقلوبة (Anti-Hero's Journey) وفق منظور (كريستوفر فوغلر):

إذا كان المنظر الأمريكي كريستوفر فوغلر (Christopher Vogler) ، يركز على أن القصة في جوهرها هي (رحلة داخلية وخارجية يخوضها البطل عبر محطات أسطورية ثابتة)، فإن المقاربة التطبيقية لفيلم (Joker) ، تكشف عن طرح نقدي مغاير يعكس (رحلة البطل المقلوبة) حيث يبدأ (آرثر فليك) من عالمه المعتاد البائس، لكن ولوجه إلى (الكهف الأعمق) ، المتمثل في اكتشاف حقيقة نسبه وموت أمه وتاريخه المصحي، لا يفرز بطلا مخلصاً يعود بالإكسير الميثولوجي ليشفي المدينة من درنها، بل يفرز بطلاً ضداً (Anti-Hero)، يعود ليدمر المدينة ويفجر أركانها، وهو ما يجسد بامتياز الفجوة بين التنظير الكلاسيكي كريستوفر فوغلر (Christopher Vogler) والممارسة السينمائية المعاصرة.

1- يُنظر بتصرف: روبرت مكي، القصة: المبادئ، المادة، الأسلوب، ومبادئ كتابة السيناريو، ترجمة: كمال رمزي (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب2018)، ص 184.

5.3- خطوات "تروبي" السبع وتداخل الوعي عند "أورونسون" :

إن هذا التدرج السيكولوجي هو المفتاح العلمي لفهم الفيلم ، فـ (آرثر فليك) يمر تقنياً بخطوات جون تروبي (John Treby) السبع لبناء الحكاية ، لكن (كشفه الذاتي Self-Revelation) يقوده إلى سقوط أخلاقي وتوازن جديد مرعب يتجسد في ولادة الجوكر.

وفي الوقت نفسه ، يتطلب تحليل الفيلم استدعاء أدوات ليندا أورونسون (Linda Aronson) ، لتفكيك السرد النفسي المشظى ، حيث تتداخل الهلاوس الذهنية والبصرية للبطل مع الواقع الفعلي ، كعلاقته الموهومة مع جارته صوفي ، مما يكسر خطية السرد الكلاسيكية الجافة لصالح بنية سيكولوجية تخدم الفجوة الدرامية المعاصرة.

4- تقنيات الصراع والحوار (جماليات الصمت والنص التحتي) :

يُعتبر الحوار في السينما الكلاسيكية الأداة الرئيسية لكشف الصراع وتطوير الحبكة، لكن المقاربة التطبيقية في هذا النص جاءت مغايرة ، حيث تراجع الحوار المنطوق لصالح لغة الجسد وجماليات الصمت، منتقلاً بالصراع من حيز اللفظ إلى حيز الأداء الحركي التعبيري .

1.4 - مستويات الصراع (تذويت الصراع الدرامي):

اعتمد السيناريو على تذويت الصراع (Subjective Conflict)، خلافاً للأفلام التقليدية التي تركز على الصراع الخارجي :

أ. الصراع الداخلي :

هو المحرك الأساسي ، حيث يتصارع آرثر مع هلاوسه الذهنية ورغبته الأنطولوجية في الوجود.

ب. الصراع الاجتماعي :

يظهر في علاقة آرثر بمدينة (غوثام) التي تعمل كقوة قمعية مضادة (Antagonist) لا تتمثل في شخص واحد، بل في النظام العام بأكمله.

ج. الفجوة التطبيقية:

تشترط النظرية وجود خصم مادي واضح (Antagonist)، أما في (جوكر)، فالخصم هو المجتمع والذات مما يعقد المهمة التقنية للكاتب في تجسيد هذا الصراع هندسياً على الورق.

2.4- جماليات الصمت و الرقص كحوار بديل :

تتجلى عبقرية السيناريو في استخدام الصمت لا كوقت ميت، بل كفعل درامي محكم ، فمشاهد رقص آرثر في الحمام عقب الجريمة الأولى ، أو على سلالم غوثام هي في حقيقتها حوارات داخلية صامتة :

أ. الرقص كتحول درامي :

كل رقصة تمثل محطة بنيوية في السيناريو، فرقصة الحمام هي إعلان ولادة الجوكر النفسية ، ورقصة السلم هي إعلان التحرر الاجتماعي التام من قيود الخوف.

ب. القيمة التقنية :

استبدل الكاتب صفحات كاملة من الحوار بملاحظات وصفية مكثفة (Action Lines) ركزت على الحركة مما أثبت أن الفعل البصري في السينما المعاصرة أصبح أقوى من الكلمة المنطوقة [1].

3.4- النص التحتي (Subtext) في حوارات آرثر:

بالرغم من قلة الحوار، إلا أن الملفظ كان مشحوناً بالنص التحتي ، ففي مشهد المقابلة التلفزيونية مع شخصية (موراي فرانكلين)، لم يكن الحوار مجرد تبادل للكلمات، بل واجهة لمواجهة أيديولوجية بين المقموع والمستبد، أي أن كل جملة نطقها آرثر كانت تحمل خلفها سنوات من التهميش والألم ، وهو ما يطبق نظرية روبرت مكي (Robert McKee) ، حول الحوار الذي يكشف ما وراء الكلمات، و لقد أعاد الفيلم الاعتبار للسينما الصامتة في قالب ناطق، محققاً عمقاً درامياً يتجاوز الكلمات عبر جعل الصورة هي المبتدأ والخبر.

5- التقنيات السردية والمعاصرة في فيلم جوكر :

إن دراسة سيناريو فيلم Joker تفرض الوقوف على استخدامه لتقنيات السرد الحديثة التي تتلاعب بوعي المتلقي، حيث اعتمد كاتب السيناريو على استراتيجية الراوي غير الموثوق (Unreliable Narrator)، محولاً النص من مجرد وصف للأحداث إلى متاهة سيكولوجية تعكس تدهور الحالة العقلية للبطل.

1.5- تقنية (الراوي غير الموثوق) والخداع الدرامي :

تكشف هذه التقنية الخروج الصريح عن الشفافية السردية الكلاسيكية ، فنحن نلاحظ الأحداث من وجهة نظر آرثر فليك الذاتية حصرا :

أ. الفجوة التطبيقية :

تمثل الخداع السردي في علاقة آرثر بجارته (صوفي) ، حيث أقنعنا السيناريو طوال العرض بأنها علاقة عاطفية حقيقية، قبل أن يصدم المتلقي في الفصل الثالث بأنها كانت خيالاً وهلوسة محضة. هذا يؤكد صحة تعدد مستويات الحقيقة في السيناريو المعاصر، حيث يصبح النص الورقي أداة لتضليل المشاهد وتفكيك يقينه قبل كشف الحقيقة الفنية.

1- يُنظر: سكوت سيلفر وتود فيليبس، سيناريو فيلم الجوكر (Joker – 2019)، مسودة الإنتاج الرسمية لشركة Warner Bros، ص 45-48.

2.5- التداخل بين الواقع والخيال (البنية غير الخطية للوعي) :

بالرغم من أن زمن الفيلم الخارجي يبدو خطيا، إلا أن زمن الوعي داخلياً متداخل وغير خطي، فالسيناريو يدمج بين الواقع القاسي لمدينة غوثام، وبين أحلام اليقظة لآرثر (مثل مشهد تخيله لنفسه وسط جمهور برنامج موراي في البداية) ،هذا التداخل جعل من المكان (مدينة غوثام) شخصية درامية معادية وليس مجرد ديكور ساكن، حيث تساهم بيئة المدينة الخانقة والمليئة بالنفايات والجرذان في دفع آرثر للهروب نحو خياله المريض، مما يعزز من مفهوم السيناريو السيكولوجي المونتاجي .

3.5- "جوكر" كنموذج للسيناريو التفاعلي ذهنيا :

إن ترك النهاية مفتوحة في مشهد المصحة النفسية البيضاء والضحكة الأخيرة والمطاردة الهزلية ، يجعل المتفرج يتساءل ، هل كانت القصة برمتها مجرد نكتة في رأس آرثر الحبيس؟ و هنا تلتقي التقنيات المعاصرة مع الفجوة بين النظرية والتطبيق ، فالنظرية الكلاسيكية الصارمة تطلب الإغلاق التام (Closure) ، بينما التطبيق المعاصر يترك المشاهد في حالة من المشاركة التأويلية والتفاعلية الذهنية،

ولم يأتِ نجاح السيناريو من اتباع القواعد بحذافيرها، بل من فهم القواعد لكسرها بذكاء، حيث وظف الكاتبين (سكوت سيلفر) و(تود فيليبس) الراوي غير الموثوق و تداخل الواقع بالخيال ، ليحولا قصة شرير خارق (من مجلات الكوميكس) إلى مأساة إنسانية وجودية عالمية، محققين بذلك الجسر الذي تسعى مذكرتنا لرصده بين المرتكزات النظرية والمنجزات التطبيقية الحديثة .

المبحث الثاني

دراسة تطبيقية في سيناريو " المظلوم " (من تأليف الباحث)

- المبحث الثاني : (إجرائي) كتابة سيناريو فيلم قصير "المظلوم"

1- البطاقة الفنية

1.1- عنوان السيناريو

2.1- الديناميكية السمعية والبصرية

3.1- ملخص سيناريو المظلوم

2- الكتابة الأدبية لسيناريو المظلوم

3- الفكرة العامة لسيناريو "المظلوم

4- الكتابة السينمائية

1- البطاقة الفنية : المحددات والمواصفات الإجرائية

- **عنوان السيناريو:** المظلوم
- **مدة الفيلم :** تقريبا 32 دقيقة
- **نوع العمل :** دراما اجتماعية
- **صيغة النص :** سيناريو سينمائي قصير
- **قاعدة المقياس :** الخط المعياري بمقاس 12 (حيث الصفحة = دقيقة زمنية على الشاشة)
- **الشخصيات الرئيسية:**
  - **أكرم :** البطل(عامل نظافة، يعيش تحولاً سيكولوجياً حاداً من اللامبالاة إلى الانكسار والتمرد الصامت)
  - **مفتاح :** الشخصية المساعدة/العقلانية (عامل نظافة، يمثل الاتزان وصوت النص التحتي الرصين) .
  - **مريم :** المحرك العاطفي والمدار الأخلاقي (شابة ملتزمة تعمل في مقهى إنترنت) .
  - **المدير :** مدير الشركة العمومية للنظافة
- **الفضاء والمكان :** فضاءات سوسيو- مكانية ضاغطة (شاطئ البحر، شوارع عامة، حديقة الحامة ، مقهى إنترنت، غرفة مغلقة تجسد العزلة) .

2- ملخص سيناريو المظلوم :

يتمحور السيناريو حول ثنائية درامية متضادة يمثلها شابان يعانيان قهر التهميش السوسيولوجي بفعل طبيعة عملهما كعمال نظافة ، الأول (أكرم) شخصية مندفعة تعيش حالة من اللامبالاة والمغامرات العاطفية، والثاني (مفتاح) يمثل الشخصية المتزنة والملتزمة ببعدها الاجتماعي الجاد.

تنفجر الحبكة وتتحول من السكون إلى الحركة بفعل الصدمة العاطفية والبيئية، حيث يقع أكرم في حب (مريم) الفتاة التي تتميز بمرجعية أخلاقية رصينة وتعمل في مقهى إنترنت.

وتحت وطأة النظرة النمطية السلبية للمجتمع تجاه مهنته، يلجأ الكاتب إلى تقنية (الخداع الدرامي)، حيث يخفي أكرم حقيقته مدعياً أنه تاجر أقمشة، ظناً منه أن العلاقة لن تتعدى حدود اللهو الكلاسيكي.

ومع تصاعد الحبكة وتعمق المشاعر، يجد البطل نفسه أمام فجوات درامية متتالية وقوس شخصية تحولي، إذ تضعه رغبة مريم في الارتباط الرسمي في مأزق تقني يدفعه للمماطلة خوفاً من انكشاف حقيقته، وصولاً إلى اتخاذه قرار الاستقالة للتخلص من عبء الهوية الاجتماعية المرفوضة.

تتجلى ذروة التصاعد الفني في "لحظة الانكشاف البصري الصادمة"، حيث تلمحه مريم بالصدفة في يوم عمله الأخير وهو يكنس الشارع، مما يفجر أزمة سيكولوجية حادة تدفع بأكرم نحو العزلة التامة و"تذويت الصراع الداخلي" بصمت.

وهنا يتداخل البعد العلائقي للشخصية المساعدة (مفتاح) الذي يتدخل كجسر لتقريب وجهات النظر وتفكيك (النص التحتي) لظروف الصديق، لينتهي السيناريو بتوازن درامي معاصر يتجاوز القهر الاجتماعي عبر قرار مريم التحرر من أحكام النسق العام والقبول بالزواج منه، محققاً بذلك البنية العضوية المتماسكة للنص السينمائي بين التنظير والممارسة الإبداعية

3- الكتابة الأدبية لسيناريو المظلوم :

-في حواري المدينة التي تتنفس قهر التهميش، يتقاسم شابان خطوط القدر واليوميات؛ يسيران جنباً إلى جنب في دروبها، لكنهما يفترقان في طباعهما. أكرم؛ شاب يتدفق حيوية ومرحاً، يداري وطأة واقعه الاجتماعي خلف قناع من المغامرات العاطفية العابرة واللاهية مع الفتيات، يرى في الحياة ركضاً مستمراً نحو المتعة المؤقتة. وفي المقابل، يقف صديقه مفتاح كمرآة عاكسة للاتزان والوقار، رصين في خطاه، جاد في عمله الشاق كعامل نظافة يحمل على عاتقه ثقل النظرة الاجتماعية القاسية بوعي صامت.

تتبدل تراتبية الأيام في حياة أكرم حين تقوده الصدفة إلى مقهى إنترنت متواضع، ليصطدم بوجود مريم، فتاة يغلفها النقاء وتحكم خطواتها مرجعية أخلاقية رصينة.

لأول مرة، يشعر أكرم أن سحابة المرح التي تظلل علاقاته السابقة قد قشعتها هيبة هذه الفتاة وأخلاقها السامية غير أن الخوف من السوط الاجتماعي والنظرة الدونية النمطية التي يجلد بها المجتمع مهنة عامل النظافة ، يزرع في قلبه رعباً وجودياً ، هرباً من شبح الرفض، ينسج أكرم حبال الخداع الدرامي، فيدعي أمامها أنه رجل أعمال يتاجر في الأقمشة والمنسوجات، ظناً منه في البداية أن العلاقة لن تتعدى حدود اللهو الكلاسيكي كسابقاتها.

تأبى المشاعر إلا أن تتجذر، فيتحول الإعجاب العابر إلى حب عذري جارف يسكن وجدان الطرفين.

وأمام هذا التدفق العاطفي، تضع مريم أكرم أمام الاستحقاق الأخلاقي الأكبر، طالبة منه التقدم لخطبتها بشكل رسمي، و هنا يبدأ قوس الشخصية التحولي في الانحدار نحو القلق، فيماطل أكرم ويتهرب مراراً، تارة بالصمت وتارة بالأعذار، خوفاً من اللحظة التي يسقط فيها قناع التاجر وتنكشف خلفه مكنسة عامل النظافة.

وأمام مماطلته المستمرة، تقرر مريم بصلامة قطع كل حبال الوصال واللقاءات حتى يأتي البيوت من أبوابها، يجد أكرم نفسه في مضيق الخيار الصعب، فينتصر حبه لمريم على هوية عمله المرفوضة اجتماعياً.

يقرر التخلي نهائياً عن مهنته، ويتوجه إلى الإدارة ليمضي ورقة استقالته، على أن يتمم ما تبقى له من أيام معدودة في شهره الأخير قبل الخروج الفعلي.

وفي اليوم الأخير من عمله، وفي اللحظة التي اعتقد فيها أنه يغسل يديه من غبار الماضي، تتدخل الصدفة التراجيدية كأداة لإعلان الذروة ، تمر مريم فجأة من الطريق الذي كان أكرم يكنسه.. تتوقف خطواتها.. تلتقي الأعين.. وتسقط المكنسة من يده ليعلن الصمت البصري انكشاف الحقيقة العارية، تنهار الصورة المزيفة، وينهار معها عالم أكرم الذي يسقط في أتون اضطرابات نفسية حادة وسوداوية جارفة، فيعتزل العالم الخارجي، حبيس غرفته وعزلتها المظلمة.

هنا يبرز البعد الإنساني للشخصية المساعدة ، إذ يشفق مفتاح على حال صديقه المنهار و يقرر كسر جدار الصمت، فيتوجه إلى مريم ليميط اللثام عن النص التحتي للحكاية، شارحاً لها بلسان الرصانة أن أكرم ليس خادعاً بطبعه، بل هو ضحية القهر السوسيولوجي والنظرة النمطية القاتلة التي تحكم هذا المجتمع الأعوج تلامس كلمات مفتاح شغاف قلب مريم، لتدرك أن جوهر الإنسان لا تصنعه المكنسة بل تصنعه الأخلاق، فتقرر التحرر من أحكام النسق الاجتماعي العام، وتعود إلى أكرم معلنة قبولها بالزواج منه، ليتشكل في النهاية توازن درامي معاصر ينتصر للقيم الإنسانية على حساب قسوة المجتمع.

4- الفكرة العامة لسيناريو "المظلوم :

تتبع القصة التمزق النفسي والاجتماعي لشاب يعمل كعامل نظافة، يُجبر تحت وطأة النظرة النمطية الدونية للمجتمع على تزييف هويته ليفوز بقلب الفتاة التي يحبها، لتنفجر الحبكة وتتحول إلى أزمة سيكولوجية حادة عند انكشاف الحقيقة عارية بفعل الصدفة، مما يضعه وصديقه المتزن في مواجهة مباشرة مع قهر النسق الاجتماعي لإعادة صياغة قيم الحب والكرامة الإنسانية.

- هذه الفكرة تربطنا مباشرة بأبعاد الشخصية عند (لاجوس بيري)، و ديناميكية الصراع عند (روبرت مكي) وهي تتأسس على تذويت الصراع ، حيث لا يمثل الخصم هنا شخصاً نمطياً، بل يتجسد في النظرة السلبية للمجتمع (البعد السوسيولوجي) ، والتي تضغط على وعي البطل (البعد السيكولوجي) لتدفعه نحو الخداع الدرامي، محققة بذلك الفجوة التطبيقية بين الحبكة الكلاسيكية وسينما الشخصية المعاصرة.

4- الكتابة السينمائية

سيناريو فيلم: المظلوم

المشهد 0 / الجينيريك / شاطئ البحر الصخري / خارجي / نهار.

تبدأ العناوين ونحن نرى السماء الغائمة والبحر الهائج، وأكرم لوحده على شاطئ البحر والأمواج تصطدم بالصخور الموجودة بالشاطئ فتصل الى أمامه لكنه لا يبالي بها، ويدخن وهو في حالة من الهم والغم لابسا ثيابا بالية والشعر يكسو وجهه، ويصعد درجات الرصيف نحو الطريق، مغادرا الشاطئ خلفة .

اختفاء تدريجي Fondu au noir

المشهد 01 / غرفة أكرم ومفتاح / داخلي / نهار

أكرم يدخل الى غرفته التي هي عبارة عن غرفة قديمة تمثل له ولصديقه مفتاح كل شيء فهي غرفة النوم والأكل...، ثم ينظر الى صديقه مفتاح وهو يتناول غذاءه في أواني قديمة واضعا اياها على كرسي قديم من الخشب، دون أن يدلي بكلمة واحدة، فيتوقف مفتاح عن الأكل ويبادله نظرات فيها شفقة على حاله، ثم يتجه أكرم الى سريره فيجلس عليه ويتناول سيجارة ثم يشرع في التدخين، يستمر مفتاح في النظر اليه، ثم يتمدد أكرم على سريره ويستخرج خاتما من درج بجانب سريره وينظر اليه وهو يدخن ثم تذرف عيناه بالدمع، وحينها ينهض مفتاح تاركا طعامه ويلبس معطفه بسرعة ويتجه الى الباب فيفتحها وحينها تتوقف الصورة، هنا تنتهي موسيقى الجينيريك.

يتم ارجاع الصور الى الخلف بطريقة سريعة مع سماع صوت رجوع الصور الى الخلف.

المشهد 02 / شارع مزدحم بالناس (اودان) / خارجي / نهار (صباح)

أكرم و مفتاح يسيران في شارع مزدحم وهما في حيوية ونشاط، مفتاح يتحدث مع أكرم و هذا الأخير غير مبال بما يتحدث به ، يلتفت الى الفتيات اللواتي يمشين في الطريق، وفجأة تعجبه فتاة فيذهب اليها دون أن يخبر مفتاح الذي يواصل الحديث وهو يمشي لوحده معتقدا بأن أكرم بجانبه، ليكتشف بعدها أنه يتحدث لوحده فيلتفت ليرى أكرم يتكلم مع الفتاة، فيحرك رأسه متأسفا، لكن الفتاة تتركه وتذهب فيتجه لأخرى وحينها يبتسم مفتاح.

المشهد 03 / محطة الترامواي / خارجي / نهار (صباح)

أكرم ومفتاح في المحطة ينتظران قدوم الترامواي بحيث مفتاح يتحدث وأكرم غير منتبه له و يترقب الفتيات ثم يغمز لأحداهن، ثم يأتي الترامواي من الجهة المقابلة فتنزل منه فتاة جميلة، فيعجب بها أكرم ويذهب اليها غير مكترث بصديقه الذي يتحدث اليه فينزعج مفتاح من تصرفه هذا، فيحاول أكرم الحديث مع الفتاة غير أنها

ترفض ذلك وتذهب وهو يلاحقها ضانا أن بإمكانه كسب ودها، حينها يأتي الترمواي الذي كانا ينتظرانه غير أنه يذهب دون وصول أكرم مما يغضب مفتاح فيوبخ أكرم على تأخره مشيرا له أن الوقت داهمهما فيقرران الذهاب مشيا على الأقدام.

المشهد 04 / بوابة مصلحة التنظيف / خارجي / نهار (صباح).

أكرم و مفتاح يدخلان من البوابة الكبيرة لمصلحة التنظيف – مكان عملهما– وهما يسرعان لتأخرهما عن العمل.

مزج

أكرم ومفتاح يخرجان من المصلحة بلباس العمل ويجران عربات لحمل الأوساخ ثم يسيران على الطريق للذهاب الى الطريق ليكنساه من الاوساخ وهما يتحدثان بمرح وكأن شيئا لم يحدث لهما من قبل.

المشهد 05 / مكان العمل / خارجي / نهار

أكرم ومفتاح بلباس العمل في طريق مملوء بالأوساخ و المارين يمرون بجانبهم، بحيث يكون أكرم متكئا على حائط ويدخن و بجانبه عربته، في حين مفتاح يكنس الطريق، وفجأة ترمي عليه فتاة من أعلى العمارة كيسا من الأوساخ كاد أن يصيبه، فيضحك عليه أكرم، فيغضب مفتاح على المرأة ويعاتب أكرم على ضحكه، ثم يحمل الكيس فتتبعثر الأوساخ منه وتخرج صداريه للنساء منه، فيحملها مفتاح وينظر الى أكرم ثم يضحكان معا ثم يعودان للكنس، وبعدها يذهب أكرم الى سلة المهملات لرمي الأوساخ وبمجرد أن يفتحها تخرج منها قطتين من السلة فيندهش أكرم، ثم يشاهد مفتاح يضحك عليه.

المشهد 06 / بوابة مصلحة التنظيف / خارجي / نهار

أكرم ومفتاح يعودان من عملهما باتجاه مصلحة التنظيف، وعند دخولهما البوابة ينزلق مفتاح بسبب قشرة موز كانت مرمية في الطريق، فيضحك عليه أكرم وكذلك حارس البوابة، بعدها ينهض مفتاح ويدخلان من البوابة.

مزج

بعدها يخرج أكرم ومفتاح من البوابة باللباس الذي كانوا يرتدونه عند دخولهم للعمل، ثم يخرج أكرم من جيبه علبة سجائر ذو نوعية رفيعة، فيشعلها ويتحدث مع مفتاح وهو يدخن وهما يسيران.

المشهد 07 / شارع وسط المدينة (البريد المركزي) / خارجي / نهار

أكرم ومفتاح يسيران وسط الناس في الشارع ، بحيث يكون أكرم يمشي وهو يستعرض عضلاته ويدخن بطريقة تدل على ثقة كبيرة بالنفس، وهو ينظر الى المحلات تارة والى الفتيات تارة أخرى، ثم يرى فتاة تنظر الى الأقمشة فيذهب هو أيضا متظاهرا بأنه ينظر الى الاقمشة لكنه ينظر اليها ثم ينظر الى صديقه الذي يبعده ببضع أمتار ويغمزه وحينما يلتفت اليها يجد أنها غادرت المكان فيتأسف، ثم يواصل سيره مع مفتاح.

المشهد 08 / أمام مقهى الأنترنيت/ خارجي / نهار

أكرم ومفتاح يمشيان بحيث يكون أكرم متباهيا في مشيته ومفتاح يمشي بشكل عادي.

اثناء سيرهما تخرج فتاة جميلة من باب مقهى انترنيت فتخرج المفاتيح بسرعة من حقيبتها اليدوية لتغلق الباب دون ان تنتبه لما حولها فتصطدم بأكرم الذي هو أيضا لم ينتبه لها فتسقط المفاتيح من يدها على الارض.

يلتقط أكرم بسرعة المفاتيح ثم ينهض ليقدمها لها فيفاجئ بجمالها وينظر اليها نظرات اعجاب ناسيا تقديم المفاتيح لها فتنظر إليه لحظة ثم تطأطأ رأسها، فينتبه الى أنه لم يعطيها المفاتيح ، فيعتذر لها ويقدم المفاتيح لها، فتغلق المحل في حين يبقى أكرم واقفا صامتا مندهشا، وبعدها تسرع الفتاة الى سيارة والدها التي تنتظرها وتركب السيارة وهي تترقب أكرم من زجاج السيارة وهو لا يزال واقفا في مكانه.

المشهد 09 / الكورنيش (برج الكيفان) / خارجي / مساء (قبل غروب الشمس)

أكرم ومفتاح يمشيان على طريق الكورنيش المطل على البحر الذي به حركة خفيفة للناس، وهما يتحدثان دون ان نسمع صوتهما الى أن يغيبا عن الأنظار بخروجهما عن اطار الصورة، فنرى مشهد واسع لمدينة الجزائر والشمس تكاد تغرب.

المشهد 10 / غرفة أكرم ومفتاح / داخلي / ليل

أكرم ومفتاح في الغرفة مع اضاءة خافتة مستلقيان على سريرهما وهما يستمعان لجهاز الراديو ويتحدثان عن تلك الفتاة الجميلة التي قابلها في هذا اليوم.

أكرم: أنا الطفلة تاع الصباح عجبتني بزاف، لازمني نفريها معاها.

مفتاح: هاذيك ماشي تاع اللعب راه شحال من واحد راح ليها ورفضتو.

أكرم: أنا كي نحب نجيبها نجيبها ماتكسرش راسك.

مفتاح: عندك برك لا تغرق.

أكرم يضحك ثم يقول: راك تعرفني أنا ماشي من النوع لي يعشق نفوت بيها ايامات ونشوف وحدا خلاف.

مفتاح: ارقد ارقد على بالك غدوا نبكرو للخدمة.

أكرم: عندك الحق خويا أيا تصبح بخير، ثم يغلق الراديو و يطفأ الضوء.

المشهد 11 / غرفة أكرم ومفتاح / خارجي / نهار (صباح)

نرى غرفة أكرم من الخارج ونسمع صوت صياح ديك.

المشهد 12 / غرفة أكرم ومفتاح / داخلي / نهار (صباح)

أكرم ومفتاح يتناولان فطور الصباح بكأس واحد بينهما موضوع على كرسي قديم.

مفتاح: اسرع رانا تأخرنا على العمل.

اكرم: اليوم روح وحدك انا عندي شغل.

مفتاح: "علاش غير الخير".

أكرم: "أنا اليوم نروح لازم نتعرف عليها".

مفتاح مندهشا: " والخدمة واش راح تقولهم".

أكرم: "قولهم راه مريض راه مات دبر راسك المهم هنيني".

مفتاح: ومن بعد تجي والا ما تجيش.

أكرم: "مانيش عارف".

مفتاح: المهم كاش ماكاين التيليفون راه بيناتنا.

اكرم: أوكي هذي هي.

المشهد 13 / مقهى الأنترنيت / داخلي / نهار (صباح)

الفتاة تكتب على جهاز الكمبيوتر ثم يأتي أكرم ويستفسر عن امكانية تعليمه العمل على جهاز الكمبيوتر ثم فترفض الفتاة في البداية ثم مع اصرار أكرم توافق فيخرج وهو فرح..

أكرم: السلام عليكم نقدر ندخل.

الفتاة: وعليكم السلام تفضل كاش ما خصك.

أكرم: أنا في الحقيقة جيت نسقصي اذا تقدري تعلميني شويا كيفاش نخدم بالميكرو.

الفتاة: هذا راه سيبار ما نعلموش فيه.

أكرم: علابالي بصح أنا قلت اذا تقدري تديري فيا بليزير ساعة على ساعة تعلميني شويا.

الفتاة: أنا عندي الخدمة مانقدرش.

أكرم: ماعليهش كون غير خمس دقايق في اليوم بزاف.

الفتاة: خلاص ماعليش، كي تحب تجي مرحبا بيك.

أكرم: بارك الله فيك خلاص غدو انشاء الله راني نجيك.

ثم يغادر المحل وهو فرح.

المشهد 14 / أمام مقهى الأنترنيت / خارجي / نهار (صباح)

أكرم يغادر مقهى الأنترنيت ويمشي في الطريق وهو فرح، ثم يستخرج هاتفه ويبحث عن رقم صديقه ليكلمه ثم يضع الهاتف في أذنه.

المشهد 15 / شارع العمل / خارجي / نهار (صباح)

مفتاح يكنس في الشارع ثم يرن هاتفه فيستخرجه و يرد عليه.

مفتاح: صح أكرم ... واش كاش جديد ... أيا مليح ... خلاص ماشي مشكل ... نتلاقاو في الغرفة ... ونحكيو فيها مليح ... صحا خويا صحا.

ثم تنقطع المكالمة فيضع مفتاح الهاتف في جيبه ويواصل الكنس ثم يمر شخص على مفتاح.

الشخص: السلام عليكم، ربي يعاونك.

مفتاح: وعليكم السلام الله يبارك فيك خويا.

المشهد 16 / أمام مقهى الأنترنيت / خارجي نهار (صباح)

أكرم يدخل هاتفه في جيبه وهو في قمة الفرح ثم يستخرج سيجارة ويشعلها ويواصل سيره وهو يدخن.

المشهد 17 / مغامرات أكرم مع الفتاة / أماكن متعددة / داخلي وخارجي / نهار

يضم هذا المشهد مغامرات أكرم مع الفتاة من خلال العديد من المشاهد الصامتة في أماكن مختلفة تصاحبها.

المشهد 17-1 / مقهى الأنترنيت / داخلي / نهار

- نرى فيها أكرم والفتاة جالسان أمام جهاز واحد وهي تعلمه العمل بالجهاز بحيوية، لكن أكرم ليس له معلومات عن العمل به فيخطئ النطق فتضحك عليه ثم يضحك هو أيضا.
- نرى أكرم يعمل بالجهاز وكأنه بدأ يتعلم فيكتب على الوارد عبارة " الحب هو أجمل ما في الحياة " فتنظر اليه الفتاة ثم تخفض رأسها من الخجل.

المشهد 17-2 / غرفة أكرم ومفتاح / داخلي / ليل

أكرم مستلقي على سريره وهو يفكر ثم يبعث برسالة SMS عبر الهاتف الى الفتاة يقول لها فيها "تصبحين على خير".

المشهد 17-3 / غرفة مريم / داخلي / ليل

الفتاة مستلقية على سريرها للنوم ثم يرن هاتفها فتحمله و تقرأ الرسالة وتبتسم ثم تنام.

المشهد 17-4 / مقهى الانترنيت / خارجي / نهار (صباح)

الفتاة تفتح المحل فيأتي أكرم من ورائها ويفاجئها بوردة حمراء يهديها لها.

المشهد 17-5 / غرفة مريم / داخلي / ليل

الفتاة مستلقية على سريرها مع اضاءة خفيفة وهي تحمل الوردة وتنظر اليها، ثم تأخذ هاتفها وتبعث برسالة نصية لأكرم.

المشهد 17-6 / غرفة أكرم ومفتاح / داخلي / ليل

أكرم نائم ثم يرن هاتفه فينهض ويقرأ الرسالة فيشعل الضوء، ثم يذهب مسرعا عند مفتاح الذي يكون نائما فيوقظه ويعطيه الرسالة يقرأها ثم يرقص من شدة الفرح دون ان يفهم مفتاح شيئا عما يحدث.

المشهد 17-7 / حديقة الحامة / خارجي / نهار

السماء صافية والجو ربيعي وأكرم والفتاة جالسان بجانب النافورة فيرشها على وجهها بالماء ثم يمسح لها وجهها بمنديل.

أكرم والفتاة يسيران بين الاشجار ويتمايلان على بعضهما البعض.

أكرم والفتاة مستلقيان على الأرض وينظران الى السماء وهما يضحكان.

مزج

المشهد 17-8 / شاطئ البحر (برج الكيفان) / خارجي / نهار

السماء صافية وأكرم والفتاة يسيران على شاطئ البحر ويتحدثان بجدية دون أن نسمع كلامهما ثم يغيبان عن الصورة وتبقى أمواج البحر على الشاطئ.

هنا تنتهي مغامرات أكرم مع الفتاة.

المشهد 18 / غرفة أكرم ومفتاح / داخلي / ليل

أكرم ومفتاح يتناولان شخشوخة من مقلاة قديمة على كرسي قديم ومعها خبز وقارورة مشروبات غازية وكأس قديم بينهما، وهما يتحدثان.

مفتاح: ايه وأنت واش قلت لها.

أكرم: أنا قلت لها راني تاجر في القماش.

مفتاح: بصح علاه كذبت عليها.

أكرم: حبيتني نقولها راني زبال.

مفتاح: اكرم ناس بكري يقولو الصراحة راحة.

أكرم: راني عارف واش راني ندير.

بصح راني عرضتها غدو على غذاء في المطعم وراني نحتاج 2000 دينار ونردها لك في الشهر الجاي.

مفتاح: علابالك شحال راني نسالك.

أكرم: راني عارف اعطيني والشهر الجاي نعطيك كل شيئ انشاء الله.

مفتاح: أنا نعطيك راني غير خبرتك باش تعرف برك.

أكرم يرفع قطعة خبز بالشخشوخة الى فمه.

مزج

المشهد 19 / المطعم / داخلي / نهار

أكرم والفتاة في مطعم ملائم ، حيث يتناولان وجبة الغذاء وهما متقابلان في الطاولة، و يتناولان الدجاج المشوي مع البطاطا المقلية بالإضافة الى المشروبات والفواكه وهما يتحدثان.

أكرم: على بالك هذي هي الريسطورو المخيرة عندي .

الفتاة: راك موالف تجي ليها؟.

أكرم: هذا راه اقدم ريسطورو هنا في الكارتي ، على بالك ملي كنت صغير كان بابا يجيبني مع ماما وخاوتي هنا.

الفتاة: وباباك ما حكيتليش عليه واش يخدم.

أكرم: ديواني ، يخدم معا جمارك الحدود .

أكرم والفتاة ينهضان من مكانهما ويخرجان بحيث تخرج الفتاة وتنتظره أمام بوابة المحل بينما يذهب أكرم لدفع ثمن الأكل.

صاحب المحل: بصحتكم.

أكرم: الله يسلمك خو، شحال الطوطال؟

صاحب المحل: 2500 دج.

أكرم يندهش ثم يقول له: ماكش غالط؟

صاحب المحل: الاسعار راها قدامك واقرا كل شيئ راه مآفيشي.

أكرم بقلق يستخرج من جيبه 2000 دج ثم يتظاهر بالبحث في الجيوب ثم يقول: يظهر لي راني نسيت الدراهم في الدار، شد هاذو ومن بعد نجيبلك اللي بقاو.

صاحب المحل: صاحبي ما نقدرش أنا ما نعرفكش.

أكرم يستخرج بطاقة تعريفه ثم يعطيها اياه قائلا: خليها عندك حتى نجيبلك دراهمك.

صاحب المحل يمسك البطاقة عليه.

أكرم يغادر المحل ثم يمشي مع صديقته.

المشهد 20 / كرسي في حديقة الحامة / خارجي / نهار

أكرم والفتاة يسيران ويتحدثان دون أن نسمع كلامهما، ثم يجلسان على كرسي في الحديقة.

مزج

المشهد 21 / كرسي في حديقة الحامة / خارجي/ نهار

أكرم والفتاة يجلسان في نفس الكرسي السابق وبنفس الكادر وزاوية التصوير لكنهما بلباس مختلف دلالة على مرور فترة من الزمن ثم يعطي أكرم للفتاة وردة حمراء.

الفتاة: راك عندك شهرين وانت توخرلي في حكاية الخطوبة تاعنا.

أكرم: علابالك المشاكل تاع الخدمة راها قوات عليا وما نقدرش نجيك في الوقت الحالي، اصبري علي كي نفريها ونجيك انشاء الله.

الفتاة: أنا خلاص ما نقدرش نزيد نصبر أكثر من هذا الشيئ، علابالك الهدرة تاع الناس تمشي.

ثم تنهض الفتاة من كرسيها وتقول له " كي تعول راك علابالك وين تلقاني" وتغادر المكان.

أكرم ينهض يحاول التكلم ثم يسكت وينظر اليها وهي تغادر المكان.

المشهد 22 / شاطئ البحر الصخري / خارجي / مساء

أكرم يجلس على صخرة في شاطئ البحر ويدخن، ثم ينهض ويمشي على الشاطئ ويقف باتجاه البحر يحمل هاتفه ويحاول الاتصال ثم لا يتصل.

المشهد 23 / غرفة مريم / داخلي / مساء

الفتاة جالسة على اريكة في غرفتها تتفرج على التلفاز، تحمل هاتفها محاولة الاتصال ثم تتركه.

المشهد 24 / حديقة الحامة / خارجي / مساء

أكرم في الحديقة ، يمسك وردة موجودة هناك وينظر اليها وفجأة ينتبه الى حبيبين جالسين في المكان الذي اعتاد الجلوس فيه مع صديقته، وهما يضحكان مع بعضهما، فيخفض رأسه متحسرا ثم يضغط على الوردة بيده فتجرحه وتسيل قطرات الدم من يده.

المشهد 25 / غرفة أكرم ومفتاح / داخلي / ليل

مفتاح يحضر الاكل، يقشر البطاطا ويغني أغنية علشان مليش غيرك لفريد الأطرش، وفجأة يرن هاتفه فيحمله ويرد.

مفتاح: صح أكرم....راني فالبيت .... أيا صح.

ثم يواصل عمله وهو يغني.

المشهد 26 / طريق / خارجي / ليل (بعد غروب الشمس بقليل)

نرى أكرم قادم وهو يمشي متعبا ، يصطدم بأحد المارة فينظر اليه ذلك الشخص باستغراب غير أن أكرم يرفع يده يستسمحه ، ثم يواصل سيره.

المشهد 27 / غرفة أكرم ومفتاح / داخلي / ليل

مفتاح يضع مقلاة بها بطاطا مقلية مع البيض وقطعتي خبز وزجاجة مشروبات غازية فوق كرسي ثم يدق أكرم الباب ويدخل، فينتبه مفتاح الى حالته السيئة فيستفسر عن السبب.

مفتاح: واشبيك راني نشوف فيك ماكش مليح.

أكرم: راني حاصل علابالك اليوم قالت لي تجي تخطبني والا ما نزيدوش نتلاقاو.

مفتاح: اتكلم مع تاع الدار بالاك يوافقولك وخطبها.

أكرم: المشكل ماهوش تم المشكل راني قلتلها راني تاجر تاع القماش نسيت.

مفتاح: شفت رانا لحقنا ليها، ماشي كون صارحتها من الأول خير.

أكرم: راك حابني يصرالي واش صرالك مع حفيظة حتى خبرت والديك ورحت تخطبها ردوك.

مفتاح: يتحسر... الزواج مكاتيب والناس ماشي كيما بعضهم.

أكرم: الناس غير يسمع بيك تخدم زبال ي...

مفتاح: بصح هاذي خدمة شريفة ما لازمش تحشم بيها، احنا عمال نظافة الزبالين هوما الناس لي راهم يرميو في خماجهم في كل بلاصة ماناش احنا.

أكرم: أنا ما خاصنيش الكلام هاذا، قولي واش ندير معاها ضرك.

مفتاح: الحب عمرو ما يتبنا على الكذب، أنا في رايي تصارحها بالحقيقة وخلي الباقي على ربي.

أكرم: يسكت.

مفتاح: هيا ناكلو وغدوا يديرلها ربي طريق.

المشهد 28 / غرفة أكرم ومفتاح / داخلي / صباح

أكرم أمام المرآة يمشط شعره ويلبس لباسا انيقا.

مفتاح: هيا ازرب شويا راه راح الحال.

أكرم: اليوم روح وحدك.

مفتاح: واش ماكش رايح.

أكرم: أنا اليوم لازم نفريها مع مريم.

مفتاح: ربي يسهل.

أكرم: انشاء الله.

أكرم يواصل مشط شعره وهو يغني بحيوية.

المشهد 29 / محطة التراموای / خارجي / نهار

مفتاح يمشي في الطريق الى محطة التراموای ثم يقف بجانب الناس ينتظر التراموای، فجأة يرى حبيبته السابقة حفيظة التي تندهش بدورها عندما تراه.

حفيظة: مفتاح (بدهشة وشوق).

مفتاح: حفيظة (بشوق).

المشهد 30 / طابلة بيع وشراء الهواتف النقالة / خارجي / نهار

أكرم يأتي ثم يقف أمام دكان لبيع وشراء الهواتف النقالة ثم يستخرج هاتفه ويعطيه لصاحب الدكان ويتفاوض معه على السعر ثم يعطيه صاحب الدكان النقود 8000 دج فيعدها أكرم و يغادر المكان.

المشهد 31 / مقهى الانترنيت / داخلي / نهار

أكرم يدخل الى مقهى الانترنيت ثم يقف أمام الفتاة التي تقف من كرسيها بدورها عندما تراه، ثم ينظران الى بعضهما دون كلام.

أكرم يخرج خاتما من جيبه ويريها اياه فتبتسم الفتاة.

هنا يدخل صوت الآلة الراقنة.

المشهد 32 / مكتب المدير / داخلي / نهار

المدير يكتب على الآلة الراقنة ثم يتحدث مع أكرم الذي يجلس في الكرسي المقابل له.

المدير: راك خممت مليح في القرار تاعك.

اكرم: راني خممت وخلاص الخدمة الله غالب ما نقدرش نزيد نكمل.

المدير: ياك ما كان حتى تقصير من جهتنا.

أكرم: لا الحمد لله ماشفت منكم غير الخير، بصح كاين وحد الظروف خارجة عن الخدمة هي لي خلاتني نحبس.

المدير: المهم واش نقولك انت أدرى بمصلحتك وربي يجيبلك انشاء الله ما خير منها.

أكرم: وقتاش نقدر نحبس.

المدير: امضي على الورقة هاذي، وتكمل الشهر هذا راه مازالك فيه ثلاث ايام ومن بعد خلاص.

أكرم يمضي على الورقة.

المشهد 33 / شارع العمل / خارجي / نهار

أكرم يكنس رفقة مفتاح في الطريق ، ثم تأتي سيارة من بعيد وتتوقف في الجهة المقابلة له، ثم تخرج الفتاة منها وتتقدم باتجاهه دون أن يراها أو تراه، وفجأة تراه أمامها يكنس فتقف وتنظر اليه فيرفع رأسه فيراها تنظر اليه فيفزع وتسقط المكنسة من يده.

المشهد 34 / غرفة أكرم / داخلي / نهار

أكرم متمدد على سريره وهو ينظر الى الخاتم ويدخن والدموع في عينيه ثم يبتسم ابتسامة خفيفة وهو يتذكر الأيام الجميلة التي قضاها مع صديقته مريم.

Flash-back

أكرم وصديقته مريم في مقهى الانترنيت تعلمه وهي تضحك عليه ثم يضحك هو أيضا ثم يكتب لها في صفحة الورد الحب هو أجمل ما في الحياة.

مريم تفتح باب المحل وأكرم يأتي من ورائها ويفاجئها ثم يعطيها وردة.

أكرم ومريم في المطعم وهو يطعمها.

أكرم و مريم في الحديقة تحت النافورة وهو يرشها بالماء ثم يمسح لها وجهها.

أكرم ومريم في شاطئ البحر وهما يتمايلان على بعضهما.

أكرم ومريم في الحديقة وهما مستلقيان على مساحة خضراء ويتحدثان.

- نسمع صوت دق الباب.

- أكرم وهو مستلقي على سريره، فينهض بسرعة ويمسح دموعه ثم يضع الخاتم فوق طاولة صغيرة بجانب سريره، ويذهب ليفتح الباب فيدخل مفتاح و مريم فينظران الى بعضهما نظرات ممزوجة بعواطف مختلفة.

المشهد 35 / شاطئ البحر (برج الكيفان) / خارجي / نهار

أكرم وصديقته مريم يشدان يديهما ويمشيان مع بعضهما على شاطئ البحر في جو ربيعي حيث يكون البحر هادئ والسماء زرقاء.

اختفاء تدريجي Fondu au noir

جينيريك النهاية

خـاتـمـة الـبـحـث

– شكلت هذه الدراسة رحلة بحثية ومنهجية تدرجت عبر ثلاثة أبعاد متكاملة ، انطلقت من تفكيك الأطر النظرية والقواعد المعيارية التي تحكم تقنيات كتابة السيناريو السينمائي، لتعبر نحو فضاء التحليل السيميائي والسيكولوجي في السينما العالمية من خلال تشريح فيلم (جوكر 2019) وصولاً إلى محطة تجسيد هذه الأدوات إجرائياً عبر الممارسة الإبداعية الذاتية للباحث في نص سيناريو (المظلوم) ، ويمكن إيجاز أهم النتائج والخلاصات التي توصل إليها بحثنا هذا في النقاط التالية:

– إن تقنيات كتابة السيناريو ليست مجرد قوالب هندسية جافة أو نمطية ميكانيكية، بل هي لغة إجرائية مرنة تهدف إلى تشخيص الصراع من خلال تحويل الأبعاد الفسيولوجية والسيكولوجية للشخصية إلى أفعال بصرية مادية ملموسة وصيغ مضارعة صارمة تحكم الشاشة ، و أثبت البحث أن الفصل الحاد بين المدارس الهندسية الخارجية (كسيد فيلد) والمدارس العضوية النفسية (كجون تروبي وروبرت مكي) هو فصل تعسفي، وأن متانة النص المعاصر تكمن في صهر السرد النفسي المشظى داخل وعاء بنيوي متماسك.

– أثبت التفكيك التحليلي لفيلم (جوكر 2019) كيف تتداخل جماليات السرد السيكولوجي مع ضغط النسق الاجتماعي العام، حيث يتجسد الخصم الدرامي في النظرة النمطية للمجتمع وقهر التهميش، وهو ما يولد الفجوة التطبيقية بين الحبكات الكلاسيكية وسينما الشخصية المأزومة المعاصرة، مبرزاً قدرة السيناريو المعاصر على تشريح أزمات الإنسان المعاصر وتفكيكها بنيوياً.
– كشفت نتائج تحليل المحتوى لعينة الدراسة أن الحوار السينمائي لكي يتخلص من الخطابة اللفظية التقليدية، يجب أن يرتكز على جماليات المسكوت عنه ، ولغة الجسد البصرية (كالرقص الدرامي والتشظي الذهني)، حيث تبين أن المشاهد الصامتة و الزئبقية كانت الأكثر فاعلية وقدرة على إيصال أعمق الرسائل الفلسفية وتفسير التحول الأخلاقي للشخصية دون السقوط في المباشرة
– خلصت الدراسة إلى أن توظيف برمجيات كتابة السيناريو الاحترافية (مثل Final Draft و Celtx) يتجاوز مجرد التنظيم الشكلي لوثيقة السيناريو وقاعدة (الصفحة تساوي دقيقة) بل إن حوسبة النص السينمائي المعاصر باتت تعمل كأداة للتحليل الهيكلي وتفكيك الحبكة (Script Breakdown) ، وتتدخل بشكل مباشر في ضبط الإيقاع الدرامي وحوسبة الزمن والفضاء لتلائم متطلبات الإنتاجية المعاصرة في عصر الوسائط المتعددة والخوارزميات والواقع الافتراضي (VR) .

– جسدت التجربة التطبيقية الذاتية في سيناريو(المظلوم) مدى فاعلية نقل الأدوات والمفاهيم العالمية وإسقاطها على بيئة محلية ، إذ تحول النص من مجرد سرد أدبي وصفي إلى مختبر إجرائي مبني على

المقاييس الدولية للكتابة السينمائية، يعتمد على شعرية الصمت ، ولغة الجسد، والمسكوت عنه لتفجير الأزمات النفسية والذروة التراجيدية للشخصيات ، المأزومة والمهمشة في واقعنا المعيش.

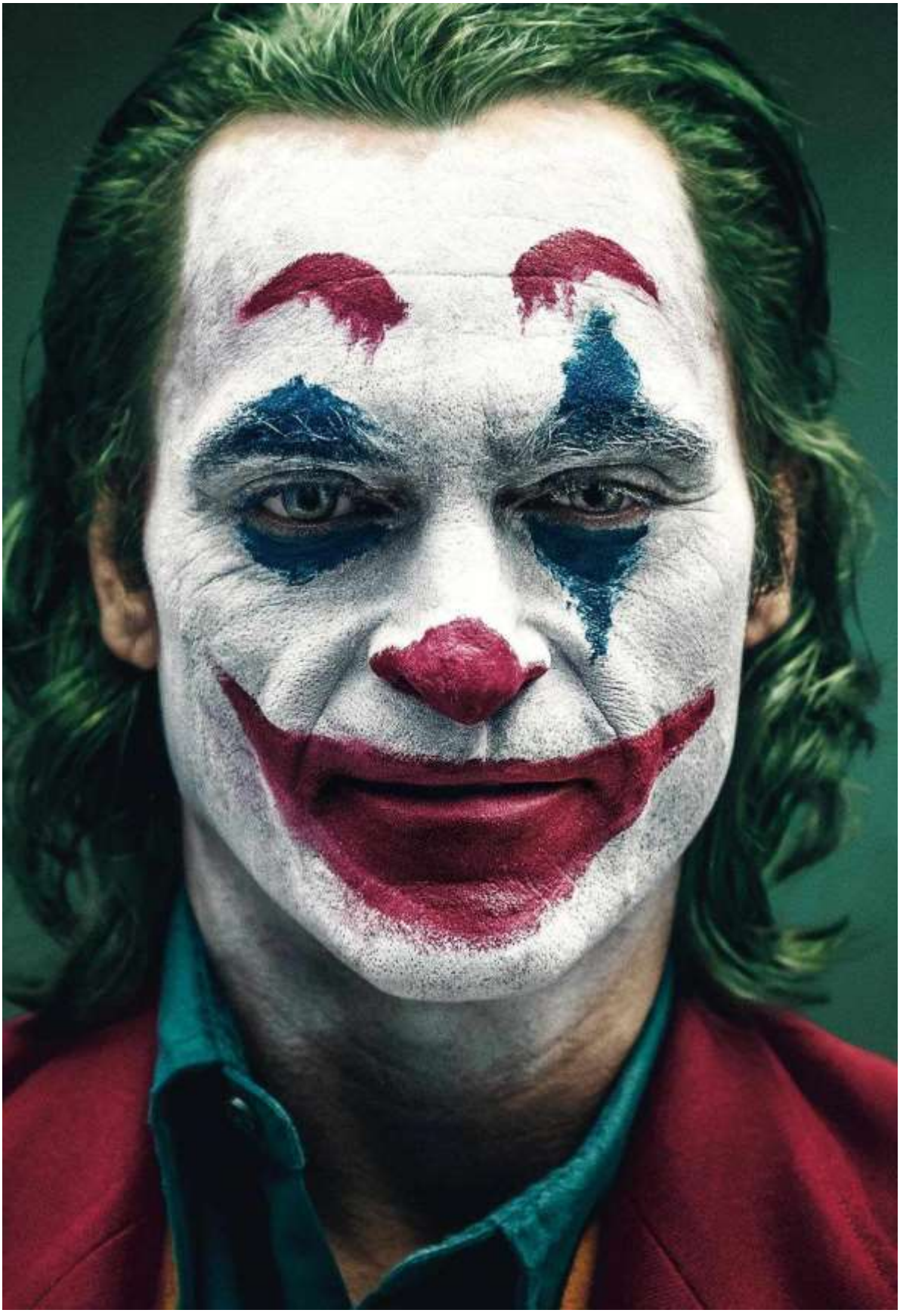
– تخلص الدراسة إلى أن البحث القائم على الممارسة يمنح الباحث الأكاديمي والسيناريست معاً القدرة على قياس الفجوة بين التنظير والتطبيق، مؤكدة أن معالجة قضايا الهامش والواقع السوسيولوجي تتطلب تحرراً من نرجسية المناهج التقليدية الجافة، والانفتاح على آليات التعبير المعاصرة لغة تقنية .

وفي الختام ، يضع الباحث هذا العمل المتواضع كمساهمة تأسيسية علميةً وإبداعيةً في صرح المكتبة الجامعية ، آملاً أن يفتح آفاقاً جديدة للباحثين في مجالات الفنون الدرامية والسينمائية لمواصلة استكشاف جدلية النص والشاشة، ومقترباً خطوة نحو سينما محلية تجمع بين أصالة الفكرة والاحترافية العالمية في التقنية.

الملاحق

- **بطاقة تقنية عن الفيلم:**
- **العنوان:** جوكر
- **السنة:** 2019
- **المخرج:** تود فيليبس
- **النوع:** دراما نفسية
- **المدة:** 122 دقيقة
- **الشخصيات الرئيسية:**
- **آرثر فليك / خواكين فينيكس :** الجوكر
- **موراي فرانكلين / روبرت دي نيرو:** مضيف برنامج حواري مشهور، له تأثير كبير على حياة آرثر يمثل شخصية الأب البديل الذي يفتقده آرثر.
- **صوفي دوموند / زازي بيتز :** جارة آرثر وحبيبته السابقة، تمثل الأمل والحب في حياته.
- **بيني فليك / فرانسيس كونروي :** والدة آرثر، امرأة مريضة نفسياً تعاني من مشاكلها الخاصة
- **توماس واين / بريت كولن :** ملياردير ومرشح لمنصب العمدة، يمثل شخصية الأب الغائب في حياة آرثر
- **المحقق بيرك / جوش بايس :** يحقق في الجرائم التي يرتكبها آرثر.

JOAQUIN PHOENIX
JOKER
OCTOBER 4
TODD PHILLIPS & SCOTT SILVER
TODD PHILLIPS



المصادر والمراجع

1- المصادر:

- سكوت سيلفر وتود فيليبس، سيناريو فيلم الجوكر(Joker – 2019) ، مسودة الإنتاج الرسمية لشركة Warner Bros.

2- المراجع العربية :

- محمد عبيد الله، بنية الرواية والتجريب السردي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2020.

- محمود قاسم، وحيد حامد: سينما الواقع والتمرد.

3- المراجع العربية المترجمة :

- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1973.

- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003.

- أوريغ بونوماريف، الذكاء الاصطناعي وصناعة الترفيه: مستقبل السرد في عصر الخوارزميات، ترجمة: سارة فؤاد (بيروت: دار الآداب، 2023).

- بيرنارد كافالييه، كتابة السيناريو: القواعد، التقنيات، والآفاق الفنية، ترجمة: د. سعيد بوكرمة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014.

- جون تروبي، تشريح القصة: خطوات رئيسية في كتابة السيناريو وصياغة الشخصيات، ترجمة: أحمد التونسي، دار التنوير للنشر والتوزيع، القاهرة/بيروت، ط1، 2017.

- ديفيد بوردويل، سرد القصة في السينما المعاصرة، ترجمة: أمين صالح، ط1 (المنامة: وزارة الثقافة، 2013).

- ديفيد تروتيير، الدليل الكامل لكتابة السيناريو، ترجمة: سعيد بوكرامي، أكاديميا للنشر، بيروت، 2010.

- روبرت ماكي، القصة: جوهر الكتابة السينمائية، ترجمة: عبد الله العلوي، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2002.

- روبرت مكي، الحوار: فن الكلام للصحيفة والمسرح والشاشة، ترجمة: مروة هاشم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2019.

- روبرت مكي، القصة: الجوهر والأسلوب والمبادئ الأساسية لكتابة السيناريو، ترجمة: صلاح صالح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

– روبرت مكي، القصة: الجوهر والأسلوب والمبادئ الأساسية لكتابة السيناريو، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

– روبرت مكي، القصة: المبادئ، المادة، الأسلوب، ومبادئ كتابة السيناريو، ترجمة: كمال رمزي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2018).

– سيد فيلد، السيناريو: أسس كتابة السيناريو، ترجمة: أحمد يوسف (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2017.

– سيد فيلد، السيناريو: أسس كتابة السيناريو، ترجمة: سامي محمد، دار هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1.، 2011.

– سيد فيلد، السيناريو: الدليل الأساسي لكتابة السيناريو، ترجمة: سامي محمد، ط2 (بيروت: دار الفكر العربي، 2015).

– سيد فيلد، السيناريو: كتابة النص السينمائي للسينما والتلفزيون، ترجمة: فيصل دراح، وزارة الثقافة السورية، 1998.

– فرانك روز، انغماس في الصورة: كيف تعيد التكنولوجيا الرقمية صياغة السرد والقصص، ترجمة: مصطفى محمد (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 2020).

– كريستوفر فوغلر، رحلة الكاتب: البنية الأسطورية للمؤلفين وكتاب السيناريو، ترجمة: د. أحمد التونسي، دار التنوير للنشر والتوزيع، القاهرة/بيروت، ط1، 2013.

– كيث كانينغهام، فن كتابة السيناريو، ترجمة: أحمد يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2016.

– لاجوس بيري، فن كتابة المسرحية: التأسيس البنيوي للمنظور الإنساني، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1985.

– ليندا أورونسون، كتابة السيناريو للقرن الحادي والعشرين: الدليل الشامل للهياكل السردية المتقدمة، ترجمة: مروة هاشم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2022.

– ليندا سيغر، صنع من قصتك سيناريو، ترجمة: فايز الصباغ، دمشق، وزارة الثقافة السورية، 2005.

– ليندا سيغفر، السيناريو، كيف تكتب سيناريو قويا؟ ترجمة: فايزة شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

– ماركوس دوي سوتوي، الإبداع الاصطناعي: هل تستطيع الآلة أن تكون فنانة؟ ترجمة: حسن محمود (القاهرة: مؤسسة هنداوي، 2022).

– ماري تيريز جيرنو، كتابة السيناريو: القواعد الأساسية، ترجمة: نسرين شكيب، دمشق: وزارة الثقافة، ط1، 2008.

– والتر مورش، في لمحة عين: منهج في مونتاج الأفلام، ترجمة: أحمد يوسف (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2014).

- وليام غولدمن، مغامرات في غرفة الكاتب: كيف يصنع السيناريو الجيد، نيويورك، راندوم هاوس، 2003.

- يوجين فالي، تقنية كتابة السيناريو، ترجمة: أحمد الطاحي وعلي أحمد السعدني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975).

4- المراجع الأجنبية (Foreign References) :

-Bordwell, David & Thompson, Kristin. Film Art: An Introduction. McGraw-Hill, 2013.

- Bordwell, David. Narration in the Fiction Film .

-Field, Syd. Screenplay: The Foundations of Screenwriting. Delta, 2005 .

-McKee, Robert. Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. Harper Collins, 1997.

-Thompson, Kristin & Bordwell, David. Film History.

5- المعاجم العربية :

- إبراهيم حمادة (د.)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1985.

- ماري تيريز جونو، مصطلحات السينما / معجم السينما، ترجمة: عبد الرزاق الحلي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2006).

6- الدوريات العربية :

- فؤاد أحمد، "التوجيه الفني واهميته في السيناريو"، مجلة السينما والتلفزيون، 2018.

- نجاة مكي (د.)، "جماليات الخطاب البصري والتلقي في الفنون المعاصرة"، مجلة الفنون والآداب، جامعة بغداد، العدد 14، 2018.

7- النصوص الإلكترونية :

مجلة أوكسجين الثقافية، الديكوباج: سيناريو التصوير، قيس الزبيدي، الرابط المباشر للمادة : o2publishing.com.

الفهـــــرس

- الإهداء
- شكر وعرفان
- المقدمة..... أ

- الفصل الأول: المرتكزات النظرية والجمالية لنشأة وبناء السيناريو

- المبحث الأول: / ماهية السيناريو وتطوره التاريخي

1- ماهية السيناريو " الجانب المفاهيمي " 9
2 - التطور التاريخي للسيناريو..... 10
3 - الوظائف الدرامية والجمالية للسيناريو..... 13
4 - تصنيف أنواع السيناريو من حيث الشكل والمضمون 15

- المبحث الثاني:/ المدارس الفكرية في بناء الحبكة من أرسطو إلى المنظرين المعاصرين

1 - من فن الشعر لأرسطو إلى الكتابة المعاصرة (فيلد، روبرت مكي...) 18
2- المنظور البنيوي والعمق الأنثروبولوجي عند كريستوفر فوغلر..... 21
3 - البناء العضوي عند جون تروبي والسرد المعاصر المعقد عند ليندا أورونسون 22

- المبحث الثالث: / الجواهر البنيوية للنص السينمائي " الشخصية، الصراع، الحوار"

1 - الشخصية وأبعادها الثلاثة (The Character) 25
2 - ديناميكية الصراع وأنواعه (The Conflict) 25
3 - الحوار وجماليات المسكوت عنه (The Dialogue) 26

الفصل الثاني : تنسيق السيناريو و توظيفاته للتيكنولوجيا المعاصرة

- المبحث الأول : معايير تنسيق السيناريو (Screenplay Formatting)

1- الهندسة البصرية و العناصر البنيوية لصفحة السيناريو..... 29
1.1- خط المشهد الرئيسي (Scene Heading / Slugline) 29
2.1- وصف الفعل:(Action) 29
3.1- اسم الشخصية:(Character Name) 29
4.1- الحوار:(Dialogue) 30
5.1- الملاحظات الأدائية:(Parentheticals) 30
2- قاعدة "الصفحة تساوي دقيقة(The One-Minute Rule) "..... 30
3- التنسيق البصري كأداة للإخراج والمونتاج 32

- المبحث الثاني : جغرافيا النص البديل/ التقنيات السردية المعاصرة في السينما الحديثة

1- التقنيات السردية المعاصرة في السينما الحديثة 35
1.1- تقنيات السرد غير الخطي (Non-Linear Narrative) 35
2.1- تعدد الرواة والمنظور الذاتي (Perspective & POV) 35
3.1- آفاق المستقبل/ الواقع الافتراضي (VR) والسينما التفاعلية 36
- المبحث الثالث : الهندسة الرقمية للنص/ توظيف برمجيات كتابة السيناريو و أثرها البنيوي
1- توظيف برمجيات كتابة السيناريو.....
1.1- الانتقال من الكتابة الأدبية إلى الحوسبة البصرية(Digital Formatting) 38
2.1- برمجيات السيناريو كأداة للتحليل الهيكلي وتفكيك الحبكة(Script Breakdown) 38
3.1- الأبعاد الإنتاجية واللوجستية للسيناريو الرقمي(Production Integration) 38
2- البرمجيات الاحترافية (Final Draft & Celtx) 39
1.2 ماهية البرمجيات الاحترافية ومعاييرها الصناعية 39
2.2- نماذج من البرمجيات الاحترافية السائدة (دراسة مقارنة لوظائفها) 40
3.2- الأثر البنيوي للبرمجيات الاحترافية على الإيقاع والإنتاجية 40
3- أثر التكنولوجيا على البناء الدرامي 40
1.3- تحول مفهوم "الزمن والفضاء" في الحبكة الحديثة 41
2.3- تعدد الأصوات ونسيبية الرواية في ظل الوسائط الرقمية..... 41
3.3- السرد التفاعلي وانغماس الذات في فضاء الواقع الافتراضي (VR) 42
4- السيناريو في عصر "الخوارزمية": الذكاء الاصطناعي كشريك إبداعي..... 42
1.4- من "الهام" إلى "الخوارزمي": إعادة تشكيل عملية التفكير الإبداعي 42
2.4- التحرير الهيكلي والتحليل التنبئي (Predictive Script Analysis) 43
3.4- إضفاء الطابع الشخصي على السرد (Generative Customization) 43
الفصل الثالث : توظيف تقنيات كتابة السيناريو " تطبيقي و إجرائي "
- المبحث الأول: تجليات تقنيات كتابة السيناريو في فيلم Joker 2019 دراسة تحليلية
1- المبررات المنهجية لاختيار فيلم (Joker) أنموذجا 46
2- الترسانة النظرية وتأصيل الفجوة 47
3- تحليل البنية الدرامية لشخصية (آرثر فليك) 47
4- تقنيات الصراع والحوار (جماليات الصمت والنص التحتي) 49
5- التقنيات السردية والمعاصرة في فيلم (Joker) 50

- **المبحث الثاني** : (إجرائي) كتابة سيناريو فيلم قصير "المظلوم"
1- البطاقة الفنية 53
1.1- عنوان السيناريو 53
2.1- الديناميكية السمعية والبصرية..... 53
2- ملخص سيناريو المظلوم..... 54
3- الكتابة الأدبية لسيناريو المظلوم 54
4- الفكرة العامة لسيناريو "المظلوم" 55
5- الكتابة السينمائية..... 57
- الخاتمة 69
- الملاحق
- الملخص العام للمذكرة

- **الملخص العام للمذكرة :**

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم مقاربة منهجية وإبداعية جديدة تتجاوز أطر النقد التقليدي الجاف، متمحورة حول " تقنيات كتابة السيناريو السينمائي بين النظرية والتطبيق، من الأصول الكلاسيكية إلى الممارسة المعاصرة ".

وتتبلور إشكالية البحث في تساؤل مركزي حول كيفية المزاوجة والتكامل بين القواعد الهيكلية الخارجية والمنظورات السيكولوجية العضوية الحديثة، وصهرها إجرائياً لإنتاج نص سينمائي أصيل يعكس الخصوصية النفسية والسوسيولوجية للواقع والشخصيات المأزومة والمهمشة فيه.

وللإجابة عن هذه الإشكالية، تم تقسيم البحث إلى فضاءين متكاملين عبر ثلاثة فصول؛ حيث خُصص الشق النظري "الفصل الأول والثاني" لضبط المرتكزات الجمالية وتضخم المدارس النقدية للمنظرين الست مستعرضاً معايير التنسيق الرقمي وأثر التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي كشريك إبداعي.

بينما اتجه الجانب التطبيقي (الفصل الثالث) نحو "فجوة بحثية مزدوجة"، عولجت معرفياً بتحليل محتوى فيلم (Joker2019) لتفكيك عناصره الزئبقية كالنص التحتي والهلاوس، وعولجت إجرائياً بالارتقاء بالبحث من "النقد" إلى "الخلق" عبر إنتاج نص سينمائي قصير من تأليف الباحث يحمل عنوان "المظلوم"، مصاغ وفق أعلى معايير البرمجيات الاحترافية الصناعية.

وقد اعتمد البحث على المنهج "الوصفي التحليلي" لتفكيك وتقنين المعيار النظري، مكملاً بمنهج "تحليل المحتوى" لقياس الواقع التطبيقي على ذلك المعيار. وخلصت الدراسة إلى أن تقنيات السيناريو ليست قوالب ميكانيكية مصمتة، بل هي أدوات حركية مرنة تعتمد على شعرية الصمت والمسكوت عنه، وأن تطويع "رحلة البطل" وهندسة الفجوات الدرامية محلياً يمثل تجربة حية تثبت فرضيات البحث وتثري المكتبة الجامعية بنموذج يوازن بين أصالة الفكرة الإنسانية والاحترافية التقنية العالمية في الكتابة .

- **<u>الكلمات المفتاحية:</u>** تقنيات السيناريو، المزاوجة البنيوية، فيلم Joker، سيناريو المظلوم، الممارسة الإنتاجية الذاتية، تحليل المحتوى، شعرية الصمت.

General summary of the note:

This study aims to present a new methodological and creative approach that goes beyond the framework of traditional, dry criticism, focusing on "screenwriting techniques in film between theory and practice, from classical origins to contemporary practice".

The research problem revolves around a central question about how to combine and integrate external structural rules with modern organic psychological perspectives, and procedurally merge them to produce an authentic cinematic text that reflects the psychological and sociological specificities of reality and the troubled and marginalized characters in it.

To answer this problem, the research was divided into two complementary areas across three chapters; the theoretical section ("Chapters 1 and 2") was dedicated to establishing aesthetic foundations and expanding the critical schools of the six theorists, reviewing digital coordination standards and the impact of technology and artificial intelligence as a creative partner.

The practical aspect (Chapter 3) focused on a "dual research gap", which was addressed cognitively by analyzing the content of the film "Joker 2019" to disassemble its mercurial elements such as the subtext and hallucinations, and procedurally by elevating the research from "criticism" to "creation" through the production of a short cinematic text by the researcher titled "The Oppressed", crafted according to the highest standards of professional industry software.

The research relied on the "descriptive-analytical" method to disassemble and codify the theoretical standard, complemented by the "content analysis" method to measure the practical reality against that standard. The study concluded that screenwriting techniques are not rigid mechanical templates, but flexible dynamic tools that rely on the poetics of silence and what is left unsaid, and that adapting the "hero's journey" and locally engineering dramatic gaps represents a living experience that validates the research hypotheses and enriches the university library with a model that balances the originality of human thought with global technical professionalism in writing.

-Keywords: Screenwriting techniques, structural pairing, the Joker movie, the victimized screenplay, self-production practice, content analysis, the poetics of silence.