خصوصية نصّ السيناريو

الأستاذ / مولاي أحمد- قسم اللغة العربية
جامعة مولاي طاهر - سعيدة

يوظف الأديب عادة الكلمة كوسيلة دون سواها لغة وحيدة لرسم معالم نصّه وتشكيل جمالياته وطرح مجمل أفكاره، إلاّ أننا نجد كاتب السيناريو بخلافهم جميعا توّجب عليه أن يتعامل مع أكثر من لغة، أهمها لغة الصورة (التشكيلية) لرسم نصه السينمائي، هذا ما جعل منه نصا ذا خصوصيات، ولبحث هذه القضية نحاول التعرض لبعض الظروف المحيطة بهذا الإبداع والتي ميّزته عن غيره من النصوص مركزين على الجانب الشكلي دون سواه، ولأجل ذلك نحاول التطرق لخصوصية هذا النصّ من خلال قضية مقروئيته، وكذا تأثره بدورة إنتاجه، وشكل تقديمه على الورق باعتبارهم من أهمّ المسائل التي شكلت خصوصية الكتابة وفق هذا القالب الفني.

أ) **لمحة تاريخية:** نستهل هذه الدراسة بالتعرض لكلمة "سيناريو" والمعاني التي لبّست بها عبر مختلف الفترات إلى وقتنا الحاضر قبل الخوض في بعض العناصر التي ميّزته عن غيره من الفنون.

إنّ كلمة "سيناريو" أكثر توغلا في تاريخ الفن وأعرق من كلمة سينما في حدّ ذاتها، فقد كانت تعني في إحدى الفترات المشهد المسرحي بحيث "يقود (سيناريو) إلى اللّفظة الإيطالية scénario المشتقة بدورها من الكلمة اللاتينيةsceanarium، التي تعني المشهد المسرحي"[1]، وقد أخذت معنى الديكور، فمصطلح " السيناريو من كلمة إيطالية يعني الديكور"[2]، وفي نفس المعنى يؤكد جان بور توروك بقوله: "وفي إيطاليا عادت الكلمة إلى الظهور عند نهاية القرن السادس عشر فإنّ scenario تعني تماما الديكور"[3]، ولم تقتصر هذه الكلمة على هذه الحدود بل تعدت ذلك لتعبّر عن المنظر بصفة عامة بما يحتويه من ديكورات "فالسيناريو بالتعميم، هو الوصف الفضائي للمنظر وتنظيمه السينوغرافي"[4]، وعلاوة على ذلك نجد أنّ الكلمة أخذت معان أخرى وسط ميدان الآداب والمسرح، لتعبّر عن معنا قد يبتعد عن ما سبقه، فهي دلت على الحبكة، " إنها قديمة الاستعمال في المسرح والآداب وكانت تشير إلى الحبكة"[5] أمّا في عصرنا الحاضر فقد اختصت هذه

الكلمة لتحدد فقط القصة التي تكتب للسينما (التلفزيون)، ويعود استعمالها لأول مرة بهذا المفهوم إلى بداية القرن العشرين فقد" ظهرت الكلمة عام1907 بقلم جورج ميلنز بمفهومها الحديث، من حيث هي قصة معدة للتصوير"[6]، ولازالت الكلمة توّظف بهذا المفهوم إلى يومنا، فقد " اتخذ السيناريو اليوم، بعد أن ثبته الاستخدام، معنى الوثيقة المكتوبة التي تطوّر، بأيّ شكل من الأشكال قصة أو مسرودا، كتبا ليتم إخراجهما سينمائيا "[7]. ويؤكد ميشال شيو:" اليوم نتكلم عن السيناريو فقط إذا تعلق الأمر بتخييل للسينما أو التلفزيون (...) ونسمي سيناريست، من يكلف بمهمة كتابة القصة والحوارات"[8]. إذا فالكلمة وإن تعددت معانيها عبر التاريخ، إلا أنها أخذت في هذه الآونة معنا محددا وواضحا يشير تمام الإشارة إلى ذلك النصّ الذي كتب لينتج (سينمائيا أو تلفزيونيا).

ب) مقروئية النص: من هنا نجد أنّ السيناريو قصة كتبت لتصوّر، وعلى هذا المفهوم النابع من خلفية ثقافية وتصوّرخاص، درج استخدام الكلمة، والذي جعل منه نصا يختلف عن غيره من النصوص في الأجناس الأدبية الأخرى،وإن كانت غايته تلتقي مع غيره في سرد قصّة ما.

فالسيناريو نص لم يكتب لغرض القراءة، بهذا تكون غايته مختلفة عن غايات النصوص الأدبية الأخرى الموّجهة للقراءة بدرجات متفاوتة، ما بين قصيدة شعرية أو نصّ روائي أو مسرحي. فحتى المسرحية وإن كانت موّجهة للعرض إلا أننا نجدها على عكس السيناريو قد أخذت حيّزا من المقروئية وسط الجمهور، قد لا يرقى هذا الحيّز إلى مستوى مقروئية الرواية،إلا أنه حيّزا معتبرا طرح العديد من الجدالات حول ماهية النص المسرحي، أهو نص أدبي؟ أم نص موّجه للعرض. ويشير عز الدين إسماعيل لهذه الإشكالية بقوله :" لقد تعلم الجمهور أنّ المسرحيات يمكن أن تقرأ. كما أدرك مديرو المسارح بعد وقت طويل أنّ المسرحيات التي نظروا إليها على أنها مسرحيات أدبية من الممكن تقديمها على المسرح"[9].

ومسألة المقروئية من عدمها تعتبر قضية أساسية تميّز نص السيناريو عن غيره من النصوص المختلفة إذ" ليس للسيناريو وجود في حدّ ذاته: إنه شيء يستدعي شيئا آخر"[10] بمعنى أن عملية إتمام كتابة نصّ

السيناريو ليست المحطة الأخيرة وليست الغاية المنشودة، وإنما وجدت فقط كمرحلة لتستدعي مرحلة أخرى متمثلة في إنتاج الفيلم تحديدا.

لهذا السبب أو لهذه الغاية المرجوّة من النص قد نعلّل محدودية مقروئية نصّ السيناريو بخلاف غيره من النصوص، بحيث يمكن عموما أن نختزل قرائه فقط على مستوى المشتغلين والدارسين في الحقل السينمائي، من منتجين أو مخرجين أو بعض أعوانهم مثلما يؤكده سد فيلد بقوله: "... في هوليود لا أحد يقرأ (...) وإذا قال (القارئ) أنه قد أعجب بالسيناريو فإنه حصل على هذا الرأي من آخر أو أنه أمعن النظر في الصفحات العشر الأولى فقط "[11]، والمقصود بكلمة(القارئ) هو أحد المعنيين بصناعة الفيلم من المخرجين أو المنتجين. كما يمكننا إدراج الممثلين والنقاد إلى قائمة قراء السيناريو، ولكننا كلما ابتعدنا عن مجال العاملين وسط الآلة السينمائية، كلما قلّ إن لم نقل ندر هؤلاء القراء وسط الجمهور العريض، وذلك راجع لطبيعة السيناريو الموّجه أصلا كمشروع للمشاهدة لا للقراءة. ولتدعيم هذه الآراء يواصل قائلا:" إنّ السيناريو ما هو إلا مرحلة من مراحل صناعة الفيلم، لا وجود له في حد ذاته، إنه تنفيذ مسبق للفيلم، ذاكرة المستقبل" [12].

لهذا نجد أنّ جمهور هذا الفن يفضل التعاطي معه بشكل سمعي بصري أكثر من التعاطي معه قراءة "... بل ولا يحصل الفيلم على وجوده الفعلي إلاّ إذا كان موضوع مشاهدة من طرف جمهور" [13].

وللوصول بهذا النصّ إلى غايته المرجوة والمتمثلة في عرضه أمام جمهوره ليكون موضوع مشاهدة، توجب عليه أن يمرّ بمحطات مختلفة تتمثل في مراحل صناعة الفيلم، في إطار ما يعرف بالصناعة السينمائية بمختلف ورشها ومعاملها المختصة بدء بالدراسة الاقتصادية لتكاليف الفيلم إلى غاية الوصول إلى معامل التحميض، لذا نجد الآلة السينمائية تجمع حول إنتاجه مجموعة من الفنانين والتقنيين من مختلف الميادين، سواء كانوا موسقيين، مصوّرين، ممثلين، مخرجين، أخصائيي ماكياج، مصمّمي أزياء أو ديكورات... الخ لتتظافر جهودهم وإبداعاتهم معا لإخراج هذا الإنتاج للنور، ودون تظفر هذه المجهودات معا ،أو غياب بعضها كالعنصر المادي(التمويل)على سبيل المثال لا الحصر، يبقى ذلك الإنتاج الإبداعي المتمثل في السيناريو الذي جمع حوله هذه الكوكبة من الفنانين، عملا غير مكتمل، يحتاج إلى ضرورة

التدرج عبر مختلف حلقات سلسلة الإنتاج السينمائي إلى آخر حلقة ليرى النور ويصل إلى الجمهور، فالسيناريو"هو فيلم من كلمات لصور، كلمات لأصوات، كلمات لحركات الكاميرا... الخ"[14]، بهذا التعريف يصعب الحديث عن مقروئية السيناريو إلا في مجال ضيّق جدا يكون غالبا بهدف إنتاجه، وهذه سمة من ابرز سمات التباين بينه وبين نصوص أخرى تأخذ مسارا مغايرا.

ج) تأثره بدورة إنتاجه: يعتبر السينارست أحد هؤلاء الفنانين المتعاملين مع هذه الآلة السينمائية، وقد يكون في كثير من الأحيان أول حلقة متحركة في هذه السلسلة لتوعز بحركتها لهذا النظام بالحركة، حركة كاملة تنطلق بفكرة أو نص السيناريست كأساس لدورتها فالسيناريو"هو الحجر الأساس لكل فيلم جيّد ولكنه أيضا نقطة الضعف لمجمل أفلام الهواة"[15] فبدون سيناريو قويّ ومحكم الصنع لا يمكننا أن نتكلم عن فيلم جيّد لأنه من" خلال سيناريو جيّد شاهدنا خروج بعض الأحيان أفلاما سيّئة، ولكن العكس لم نره أبدا" [16]. وتنتهي هذه الدورة بشكل إبداعي مع انتهاء عملية التركيب مرورا بعدة حلقات أخرى معقدة يتمثل أهمها مع المنتج ومختلف تقنييّ الصوت والإضاءة والتصوير والممثلين. .. الخ. وبعد انتهاء هذه المرحلة التي قد نصفها بمرحلة الإبداع لتليها حركة أخرى ذات طابع اقتصادي، تنطلق بنسخ الشريط بأعداد متفاوتة، ثم الإشهار لهذا المنتج مرورا بالتوزيع إلى غاية الوصول بالفيلم إلى قاعات العرض وإطلاع الجمهور عليه.

لهذه الأسباب جميعها ولأسباب أخرى سنتطرق إليها لاحقا كان لزاما على هذا المبدع "السيناريست" أن يتأقلم مع هذا النظام المعقد، وإن كان يعتبر المبدع الأول الذي يعلن انطلاق الحركة، لكنه بمجرد اكتمال نصه الإبداعي، كثيرا ما نجده قد انتهت مهمته كسيناريست وخصوصا خارج نطاق سينما المؤلف، ليتنحى تاركا نصه يأخذ مساره الطبيعي وسط هذه الدائرة، يتفاعل في كل حلقة من حلقاتها مع فن من الفنون أو تقنية من التقنيات التي سبق ذكرها، لذا كان لزاما على هذا النص أن يكون متعدد الألسن إن صحّ التعبير بحسب تنوّع الفنون التي سيتفاعل معها أثناء عملية الإنتاج، وهذا لتحدث عملية تواصل حقيقية بين النص كباث وبين مختلف الفنون المتمثلة في تلك الكوكبة العاملة من موسيقيين أو مصورين ذوي المرجعيات الفنية التشكيلية أو الممثلين الذين عدا كلمات حواراتهم قد يدلّهم على طبائع شخصيات

أدوارهم وانفعالاتها، وكذا مصممي الديكورات والبنايات الذين يستمدون منه خصائص المناظر أو ملامح العصر، ونفس الاستقراء يقوم به تقنيّو الصوت والضجيج ليسندوا حركة المشهد ويوفروا له الأجواء الموحية بروحه الخاصة، ونفس العملية التي يتولاها مصمم الملابس وبقية المبدعين المتحاورين معه، ليبقى دائما مصدر إلهام لهم حتى تبقى عملية التواصل قائمة معه إلى غاية إتمام العمل الإبداعي." ونشدّد على القول هنا على أنه ليس للسيناريو أية وظيفة سردية، وأنه خصوصا أداة لتحضير وتخطيط التصوير، وهو الدليل الذي يعود إليه الفنيون لأخذ المعلومات التي يحتاجون إليها في عمله." [17] لذا يمكننا القول بكل بساطة " أنه أداة عمل. فهو المرجع الذي نعود إليه أثناء التصوير. كل تقني، كل ممثل يمتلك نسخته الخاصة به" [18]. وتبعا لهذا فالسيناريست محكوم بظروف خاصة تفرض عليه التأقلم مع معطيات هذه الآلة(السينمائية) المعقدة ليمكّن إبداعه من الوصول إلى الجمهور في أحسن الأحوال، وتأثير هذه الظروف والمعطيات على إبداعه تبدو بشكل جليّ، سواء على مستوى شكل العمل أو مضمونه" إنّ السيناريو فعلا نص. ولكن ليس أيّ نص، فهو يقدم بشكل يمكننا التعرف عليه من النظرة الأولى"[19] ولتقريب الصورة أكثر سنتناول أهمّ الملامح التي يتميّز بها شكل هذه الكتابة عن الأشكال الأخرى لأنّ " السيناريو ليس رواية ولا كتاب تقني ولكنني أقول إنه بالأحرى مفصل الفيلم، إن ضعف قد يسقط الفيلم أثناء التصوير"[20]. فالسيناريو وإن كان يلتقي مبدئيا مع كل من الرواية والمسرحية في كونه يروي قصة إلا أنه يختلف اختلافا كليا من حيث شكله وبنائه عن هذين الجنسين فقد " يجد مؤلف التمثيليات أنه يحتاج إلى مقدار أقل من الحوار في التلفزيون مما يحتاجه في المسرح، ذلك أن الصوّر تقوم عنه بسرد جزء كبير من قصته"[21]. ولذلك نقول بأنّ "العملية السينمائية تستدعي كتابة تختلف في أسلوب حكيها عن الأساليب الروائية أو الشفوية، فالسينما لغة ولكن ليس بمعنى أنّ تركيبها وصرفها ونحوها، بل يعني أنها نسق من الرموز يستدعي معرفة خصوصيته بمقوماته لإنجاز كتابة ذات أشكال ومضامين خصوصية أيضا "[22].

د- **السيناريو نص متميّز:** نتطرق إلى دراسة شكل السيناريو كمعمارية خاصة ثم نعرّج على قضية الكتابة وفق المشاهد باعتبارها من بين السمات البارزة التي انفرد هذا الفن بتوظيفها وأعطته خصوصيته الشكلية. ولكن قبل هذا وذاك نودّ أن نلقي نظرة في البداية

على قضية يعتبرها دارسو ومنظرو هذا الفن ذات الأسبقية والأهمية الأولية، ألا وهي قضية كتابة هذا النص على الورق وشكل تقديمه، فالسيناريو يقدم بشكل يمكننا التعرف عليه من النظرة الأولى، شكل يختلف كل الاختلاف عن شكل تقديم القصيدة والرواية والمسرحية على الورق.

1) **شكل تقديمه على الورق:** فأمام" الكمية المتزايدة للمشاريع التي يتلقاها كل من المنتجين، قنوات التلفزيون، دور الإنتاج وهياكل أخرى لدعم الإنتاج، وأمام الوقت الذي يضيق أكثر فأكثر والذي قد لا يوّزع بشكل عادل بين هذه السيناريوهات، إنّ الشكل الظاهري (شكل التقديم) وكيفية إيصال السيناريـــو إلى قارئه (شكل كتابته) تلعبا دورا جوهريا في إمكانية تجسيده أو لا إلى فيلم"[23] وفي هذه العملية يبقى العنصر البشري هو العنصر المهمّ والحاسم بحيث جلّ الشركات المنتجة للأفلام توظف قراءا مختصين للإطلاع على هذه الأعداد الهائلة من النصوص الواردة إليهم ليتمّ فحصها واختيار الأفضل منها، غير أنّ سد فيلد يشير إلى قضية مصيرية بالنسبة لكاتب السيناريو بقوله: "عندما كنت رئيسا لقسم القصة في سينموبيل أقرأ بمعدل ثلاث سيناريوهات في اليوم، كنت أستطيع أن أعرف منذ الفقرة الأولى إن كان السيناريو قد كتبه محترف أو هاو....ولأني فاحص سيناريوهات، فقد كنت أبحث دائما عن عذر لكي لا أقرأ نصا"[24] بهذا يتّضح لنا الدور الجوهري الذي يلعبه العنصر البشري في مصير أيّ سيناريو، وبناءا على هذا "فالسيناريو عليه (...) أن يكون مغريا"[25]. هذه سمة أولى وحاسمة، فبدون شكل مغر يقدم به هذا السيناريو لقارئه قد يكون كافيا في عدم مواصلة قراءته، لذا على السيناريت أن "لا يعط القارئ عذرا في أن لا يقرأ نصك"[26].

تكون بهذا المهمّة الأساسية لكاتب السيناريو أن يقدم نصّه في شكل يرغّب القارئ في قرائته، زيادة على مهمته الابداعية التي تفرض عليه تقديم نصّ جميل، لذا" فشكل تقديم السيناريو يخضع لقانون صارم بحيث وظيفته الأولى... تتمثل في تنبيه القارئ بأنّه بصدد قراءة فيلم وأنّ عليه أن يقوم بمجهود الترجمة وهذه الأخيرة مسؤوليته. أنا فيلم يقول النصّ وعليك أن تتمثلني في شكل صوّر. فلا مجال لقراءة النص مباشرة، يجب خلق صوّر... والقانون يجب أن يذكرنا بهذا في كل لحظة. عنوان، حركة، شخصية، ملاحظة، حوار، إن تكرارية شكل

الصفحة حاضرة لتساعدنا"[27]. ويبدو أنّ هذا الشكل قد ورث من عهد السينما الصامتة، تلك الفترة التي تعذر فيها نقل أصوات الممثلين إلى الجمهور بالشكل الذي نقلت فيه صورّهم وذلك لعجز تقني، لم يتمكن المبدعون والعلماء من تجاوزه حتى سنة 1927 بحيث أنّ "السينما الناطقة انطلقت مع سنة 1927 في الولايات المتحدة الأمريكية "[28].

فالسينما الصامتة آنذاك فرضت على مبدع القصة أن يعالجها بصريا ويولي بذلك للجانب البصري كلغة تبليغ أهمية أكثر من الجانب اللغوي (الحوارات)وإن كانت هذه الأخيرة حاضرة لكن على مستوى الممثلين أثناء أداء المشهد فقط، وقد عوّض هذا النقص بتلك اللّوحات التي تحمل جملا تمهد أو تلخص المشهد. ولكن رغم ذلك يبقى القائمون على الفيلم آنذاك يعوّلون على الصورة (مما تتضمنه من حركة وتعبير الوجه وغيرها من العناصر) بالدرجة الأولى في عملية إبلاغ جمهورهم بمضمون القصة، لذلك"... لا يجب أن ننس أنّه في زمن الصامت كانت الصورّ وحدها هي المهمة أو تقريبا... فالمهمّ إذا قبل كل شيء هو الديكور(في اللغة الإيطالية. سيناريو)، إنّ الأفلام هي تتابع ديكورات، مشاهد... كل مشهد هو ديكور: ولكل ديكور جديد مشهد جديد(ولكن العكس غير صحيح) [29].

بهذا تتوضح لنا العلاقة القائمة ما بين السيناريو والصورة، هذه العلاقة ذات الجذور التاريخية الممتدة إلى البدايات الأولى لهذا الفن حين كانت الصورة وسيلته الوحيدة للتعبير. وإذا علمنا أنّ "السيناريو هو قصة تروى بالصور"[30]، فإنّه يسهل علينا تمثل هذا الشكل المتفق عليه في تقديم أو كتابة السيناريو على الورق لتسهل على قارئها مشاهدة هذا الفيلم "فإذا كان المشاهد يدرك بسرعة أيّ تغيير في المكان، فإن القارئ عليه أن يكون قادرا على ذلك بنفس اليسر. السيناريوهات إذا مجزأة إلى مشاهد، كل منها يستكشف من خلال العنوان الذي يولى أهمية من حيث طريقة كتابته وحجم الخط المستعمل لذلك'... حين فتح سيناريو فإنّ هذا التقطيع إلى مشاهد هو أول ما نرى. العناوين تأتي كحواجز على الصفحة، تقطعها بصريا إلى عدد من الكتل بقدر عدد المشاهد"[31]، من هنا تبدو لنا بعض السّمات الأولية التي تشكّل هذا التقديم أو هذا النظام الذي يقدم من خلاله على الورق، فهو إذا مجزؤ إلى مشاهد بسيطة تكون هذه المشاهد بارزة واضحة من خلال تلك

العناوين، عناوين هذه المشاهد التي تفصل الواحدة عن الأخرى بشكل مميّز.

فعملية الاهتمام بشكل السيناريو تأخذ أهميتها من مغزاها المتمثل في تسهيل قراءة النص من طرف قارئه، وفي هذا الإطار مرّ السيناريو عبر عدة محطات من خلال تجارب كتاب السيناريو، ومنها تمكّن اليوم الكتاب من الإجماع النسبي حول طريقة اعتبرت الأكثر سهولة في قراءتها، وقبل التطرق إليها نشير إلى بعض هذه النماذج التي قدمت من خلالها السيناريوهات ويمكننا أن نذكر على سبيل المثال:

الشكل الغير محبذ في التقديم وهو أشبه ما يكون بشكل الكتابة المسرحية، بأن نكتب اسم الشخصية ثمّ نواصل كتابة حوار الشخصية على طول السطر ويلحق به أيضا كتابة جميع الملاحظات من بداية السطر إلى نهايته. فهذا الشكل الذي يقترب من أشكال تقديم النصوص المسرحية لا يحبذ في تقديم نص السيناريو، فكما يشير "مـــارك قوترو"(Marc Gautron) بقولـــه "هذا التقديم يجب استبعاده مطلقا" [32].

إلى جانب ذلك نجد شكل التقديم الفرنسي الكلاسيكي: ويتميز بـــ: كتابة العناوين بالأحرف الكبيرة والتسطير تحتها / كتابة الوصف على طول الصفحة / كتابة الحوار على شكل عمود يتوسط الصفحة، ويمكن إدراج شكل التقديم الكلاسيكي وفق العمودين: بحيث يخصص أحد الأعمدة لكل ما هو مسموع من حوارات وأصوات وضجيج وموسيقى ويخصص العمود الآخر لكل ما هو مرئي[33] إلى جانب أشكال أخرى لا يسع المقام لرصدها كلها.

وهكذا تدرّج السيناريوعبرهذه الأشكال وغيرها إلى أن ثبت الاستعمال حول ما يعرف بالشكل الأمريكي أو النمط الأمريكي الذي حظي بالإجماع النابع من سهولة قراءته (وإن كان بعض الكتاب يفضلون الاحتفاظ ببعض الخصوصيات في شكل تقديم نصوصهم فهذا وارد)، ويتمثل هذا الشكل بحسب كل من فيليب بيري ودرويان باراتو في أنّ السيناريو يمكن أن يقسم إلى ثلاثة عناصر فيزيائية:

"1-<u>عنوان المشهد</u>. 2-<u>جسم الوصف</u>. 3- <u>جسم الحوار</u>"[34]

وهذه العناصر الفيزيائية يجب أن يكون رسمها وتوزيعها على الورقة واضحا لا يخلق أيّ التباس. وكتابة هذه الأجزاء المختلفة تخضع لعرف أو لنظام إن صحّ التعبير استنتج من التجربة والاحتكاك بالعديد

من السيناريوهات، وهذه القواعد أو الإرشادات التي يقدمانها في هذا الإطار تساعد على التقديم الجيّد أو التقديم الأكثر قبولا من غيره. "إنّ القارئ عليه أن يقرأ السيناريو كالمشاهد الذي يشاهد الفيلم. إذا فالديكور هو الذي يجب أن يعطى في المرحلة الأولى. أين وقع الفعل؟ ومن ديكور الفعل إلى فعل الشخصيات، نوع من النظام العكسي بشكل من الأشكال الذي يجب دائما ملامسته بهدف جعل القراءة أكثر يسرا"[35]، ويكتب السيناريـــــو على شكل مجموعة من المشاهد، تلك المشاهد التي تفصلها عناوينها بشكل واضح، والمشهد ينطلق من وصف المنظر العام وصولا إلى وصف الشخصية.

يعتبرهذا الشكل العام الذي تتصف به الكتابة السينارستية، وقبل التطرق إلى تفاصيل هذه الكتابة نورد بعض الملاحظات الهامة في الكتابة " إنه من الضروري أن تكون واضحا، بسيطا، مختصرا وفعّالا قدر الإمكان، وأن تحاول أن تحافظ على وضوح كتابة الجمل وأن تكون هذه الأخيرة قادرة على الاقتراح منذ الكلمات الأولى، قادرة على الإيحاء، وتوجيه القارئ إلى ما تريد قوله، دمجه في الحالة معك ومع القصة. إنّ شكل كتابة وتقديم السيناريو على الورق تلعب دورا أساسيا وحاسما لا يقل أهمية من الجانب السردي في حد ذاته. يجب أن تسمح للقارئ بالتوغل في القصة بنفس اليسر الذي يشاهدها به في قاعة العرض"[36].

يعرّف عنوان المشهد على أنه "ذلك السطر(الجملة) التي تسبق كل مشهد من التقاطيع المادية للسيناريو والتي تحوي ملاحظات المكان والمؤثرات (نهار، ليل)"[37] فهذا السطر(أو الجملة) المتمثلة في العنوان يمدّنا بمعلومات خاصة ومحددة ونراه يتكرر بهذا الشكل على طول صفحات نصّ السيناريو، وكما ذكرنا سابقا فهذا العنوان هو الذي يقسّم الصفحة أوالنصّ إلى كتل واضحة. أمّا العنصر الثاني المتمثل في جسم الوصف فهو" الجزء من السيناريو الذي يحتوي على وصف للأفعال والديكورات والشخصيات والصوّر. .. الخ، باختصار كل ما لا ينتمي إلى جسم الحوار"[38]، وهذا الجزء يهتم فيه السيناريست إن صحّ التعبير برسم الصورة، ففيه يتمّ وصف ديكورات المشهد وأحوال الشخصيات والمؤثرات الصوتية من رياح أو رعد أو غيرها إن وجدت، فكما ذكرنا آنفا فالسيناريست هنا ينطلق من المنظر العام.

أمـــا العنصر الثالث والمتمثل في جسم الحوار فالمقصود به " كل ما هو حوار بما فيهـــا أسمـــاء الشخصيات المتكلمـــة، ومعاني الكلمـــات وحتى الجمل الحواريـــة في حدّ ذاتها les connotation des répliques didascaliques"[39] إذا فجسم الحوار يتمثل في كلام الشخصيات وكل ما يتعلق به من تلميحات.

بعد هذه التعريفات العامة نعود بنوع من التفصيل لهذه العناصر بداية بعنوان المشهد الذي يعدّ العلامة البارزة على الورقة والتي من خلالها تظهر الصفحة والسيناريو بشكل عام مقسم إلى كتل منفصلة، لذا فعنوان المشهد يحتل أكبر عرض على ورقة السيناريو، وهذا بهدف الفصل بشكل واضح ما بين مختلف المشاهد فلابد أن يكتب بحجم أثخن بحيث يتميز بشكل واضح على مستوى الخط. أما مضمون العنوان " فهو المكان العام أو المحدد. فنحن في الخارج، مشهد خارجي، في مكان ما في(صحراء أريزونا)، الوقت نهار"40 ويضيف على هذا فيليب وروبان الرقم أي الرقم التسلسلي للمشهد بقولهما " رقم المشهد، أشر ببساطة إلى "9 "، "9 – "، أو "9 ". تجنب "مشهد رقم9..." 41. إلى جانب تحديد المكان إمّا "خارجي" أو " داخلي" والمؤثر بمعنى " نهار" أو " ليل". وبهذا تكون الكتابة على سبيل المثال كالتالي :

42..... .

9 داخلي/ نهار

أما جسم الوصف فهو الجزء الثاني من حيث التسلسل على الورقة، فبعد كتابة العنوان نجد مباشرة الجمل الخاصة بجسم الوصف، و" قد يكون بخط مختلف"[43] أي حجم الخط المستعمل لكتابة جسم الوصف يكون مختلفا عمّا أستعمل لكتابة العنوان، وكذلك فإنّ " بداية السطر يمكن أن توجد مباشرة تحت كلمة " داخلي" في العنوان" ويكتب بأسطر ممتدة من طرف الصفحة إلى طرفها الآخر وهذا ما يسمى بـــ " تبرير النصّ "ويعني أنّ السطر يمدد إلى الهامش"[44]، أي لا يحبذ التوقف بالكتابة على نصف صفحة ثم العودة بالسطر من جديد إلى البداية، بل يجب الاستمرار في الكتابة إلى هامش الورقة مثل

9 داخلي شقة ستيفاني / نهار

ستيفاني يعمل على جهاز الكومبيوتر. إنه شاب طوله أكثر من مترين، في العشرينيات

من عمره، له شعر أبيض.

45

وأخيرا جسم الحوار الذي هو آخر وأعقد جزء، فمن خلاله يتلقى القارئ أكبر قدر ممكن من المعلومات الخاصة بالقصة وتطوّر أحداثها، لذا " عليه ألا يتميّز فقط من خلال لمعانه. إنّ حوارا شيّقا يقدم بشكل صعب للقراءة يمكن أن يفقد لمعانه."[46] خاصة وأنّه يقدم للقارئ ثلاثة عناصر مهمة مثلما يشير إلى ذلك فيليب وروبان :

1/اسم الشخصية المتكلمة.

2/الملاحظات حول الشخصية.

3/الحوار نفسه(كلام الشخصية).

إذا كان عنوان المشهد قد تميّز على صفحة السيناريو بخطه وموقعه، وإذا كان جسم الوصف قد تميّز كذلك عن سابقه بخطه وبتواصل كتابة سطور جمله من طرف الصفحة إلى طرفها الآخر فإنّ جسم الحوار يتميزأيضا عن سابقيه على صفحة السيناريو، بحيث أننا نجده يكتب على شكل عمود يتوسط الصفحة" فأفضل الاستعمال أن تحجز للحوارات عمودا وسط الصفحة"[47]، وبهذا الشكل يمكننا تمييز الحوارات بشكل واضح على ورقة السيناريو. أمّا فيما يخص عناصر هذا الجسم فأول ما نتطرق إليه هو اسم الشخصية وكتابته يجب أن تكون واضحة ومتميزة، ويفضل ألاّ يكتب اسم الشخصية في نفس السطر الذي يكتب عليه الحوار، بل يستحسن أن يكون في سطر أعلى من السطر الذي يسجل عليه الحوار وموضعه يكون وسط السطر بحيث يتوسط عمود الحوار" فالشخصية التي تتكلم تكتب دائما بالأحرف الكبيرة وتوضع وسط الصفحة"[48]

مثل: 49

ستيفان

ألى يوجد لـــــديك فكرة

أمّا العنصر الثاني والمتمثل في الملاحظات الخاصة بالشخصيات فهي الأخرى تتبع الغرض العام المتمثل في تسهيل قراءة السيناريو من خلال شكله الذي يجب أن يضبط ببعض الأساليب في الكتابة على الورق، وبالتالي ففي وسط هذا الجسم المسمّى جسم الحوار يجب على عنصر الملاحظات الخاصة بالشخصيات المتكلمة أن تتميّز أيضا عن بقية عناصره الأخرى "فالملاحظات عليها أن تتميّز داخل جسم الحوار عن شكل جسم كتابة أسماء الشخصيات وكذا عن شكل كلام الشخصيات أي الحوارات، حتى لا يكون أيّ لبس بينهم"[50].

ويكون شكل تسجيل هذه الملاحظات على الورقة عادة " بأن تضعها ما بين قوسين. تكتب وتقدم بنفس المواصفات الذي يكتب بها جسم الوصف، كما يمكن أن توجد تحت اسم الشخصية المتكلمة أو بجانبه"[51]

أما العنصر الأخير والمتمثل في الحوار والمقصود به تحديدا كلام الشخصيات، فإلى جانب تميّزه من خلال الفضاء الذي يحتله وسط الصفحة كعمود يشغل نصف هذه الصفحة، يمكن تأكيد تميّزه بنوع وبحجم خط يختلف عمّا استعمل في كتابة عنوان المشهد أو اسم الشخصية أو حتى الملاحظات.

نتطرق بعد هذه اللّمحة الموجزة إلى جانب آخر من الجوانب الميسّرة لقراءة السيناريو والمتمثل فيما يطلق عليه بـــ"تهوية الصفحة" فهذه السّمة مستحبة لدى قراء السيناريو لا من حيث قراءة النسخة لدراستها فحسب بل كذلك من حيث استعمالها كوثيقة عمل من طرف المشتغلين عليها."فالسيناريو عليه أن يتجنب قدر الإمكان التكديس وازدحام الكلمات والأسطر، هذا الشكل الذي ييسّر القارئ من مجرد النظرة الأولى إلى صفحات السيناريو"[52]، إنّ مبدأ تهوية النص بشكل جيّد يشجع القارئ على الإقبال وتعطيه الإحساس بسهولة قراءة هذا النص، كما أنّ هذه التهوية تساعد صنّاع الفيلم على الاشتغال عليها"... فالممثلون يمكنهم بسهولة تسجيل تعليمات الإخراج، ومساعد المخرج يمكنه التأقلم مع مرحلة التصوير دون الرجوع إلى التقطيع التقني للنص، مصمم الديكور يمكنه تسجيل أفكاره وكذا مسؤول الإضاءة...الخ"[53].

نكون بهذا قد سلطنا الضوء بعض الشيء على هذا الجانب المتمثل في كيفية كتابة هذا النص على الورق أو كيفيات تقديمه إلى القارئ على الورق بالشكل الذي يسهل قراءة هذه الوثيقة ويشجع على متابعة

قراءتها. إذا فقراءة نصّ السيناريو ومتابعة قراءته حتى النهاية تعتبر أول عائق يفكر فيه السيناريست ليجتازه بنجاح، لذا توجّب عليه الترتيب الجيّد للشكل الفيزيائي لنصه أو بمعنى كيفية تقديمه للقارئ على الورق، فهذا الامتحان الأولي الذي يتعلق بالشكل الخارجي أو الفيزيائي لهذا الإبداع والذي قد يكون مرحلة مهمّة في تحديد مصير هذا النصّ من حيث إمكانية تبنيه كمشروع للإنتاج من قبل المخرج والمنتج أو العكس بطرحه داخل درج قد لا يرى النور بعدها. كل هذا يحصل دون أخذ جماليات النص أو مضمونه كيفما كان بعين الاعتبار، فهذه الجماليات قد لا تتبلوّر وتتجلى إلا من خلال إتمام قراءة النصّ قراءة جيّدة، وهذه الأخيرة التي كثيرا ما تتحكم فيها كيفيات تقديم هذا النصّ، لأنّ خصوصية هذا الفن تحتّم على هذا الإبداع أن يصل إلى جمهوره من خلال الشاشة لا من خلال القراءة كغيره من الفنون، وعدم إتمام قراءة هذا النصّ من طرف الوسطاء سواء مخرجين أو منتجين قد يكسّر الجسر الذي يربط النص بجمهوره. لذا كان لزاما على كاتب السيناريو أن يأخذ بعين الاعتبار مجموع الملاحظات والإرشادات التي تسهل وتيّسر عملية قراءة النص وإتمامها ليوفر لنصه فرصا أكثر لاستكشاف جمالياته ومضامينه التي قد تغري المنتجين والمخرجين لإدراجه في عملية الإنتاج.

2) **المشهد(scène) :**

يعتبر المشهد الوحدة الأولى لبناء السيناريو، فكما رأينا من خلال تعرضنا لشكل تقديم السيناريو بأنّه مجزء إلى كتل، هذه الكتل هي المشاهد. فالسيناريو وإن كان يأخذ شكل فصول ثلاثة تكون بمثابة ثلاث وحدات كبرى تشكل هذا النصّ، فإنّ كل وحدة مقسمة إلى وحدات أصغر يسمى كل منها "تتابع" وكل تتابع من مشهد أو مجموعة مشاهد تربطها فكرة واحدة. وعرض المشهد على الشاشة يكشف لنا تشكيله، فقد يتشكل إمّا من لقطـــة واحـــدة أو أكثر كما يوضح ذلك جورج رينيي:" يمكن جدا أن يشكل مشهد من لقطة واحدة، بمعنى أن يشاهد من زاوية نظر واحدة أو العكس يتشكل من عدة لقطات "[54] وعمومـــا يمكننا أن نقـــول " يتكون الفيلم من مشاهد، وهذه الأخيرة تتشكل من لقطات متتالية"[55]، ومهما كانت الكيفية التي يتشكل بها المشهد، يبقى هذا الأخير بمثابة الخلية الصغرى لبناء أيّ جزء من أجزاء السيناريو، وبالتالي الوحدة الصغرى لبناء السيناريو نفسه، من

هنا كانت للمشهد أهمية بالغة فالوحدات الضعيفة تعطي بناءا ضعيفا والعكس صحيح.

يعتقد أنّ "المشهد هو العنصر الوحيد من عناصر النصّ الأكثر أهمية، في المشهد يحدث شيء محدد. إنّه الوحدة المحددة للفعل، إنّه المكان الذي تروى فيه القصة"[56]. من هنا نلاحظ خصوصية عمل السيناريست الذي يكتب من خلال مشاهد قصيرة، وتكون محددة تحديدا تّاما تعكس وضوح الصورة في ذهن السيناريست، فكما يؤكد جون لوك قودار" لا شيء يفيد في امتلاك صور واضحة إذا كانت الأفكارغير واضحة"[57]. فلا يجوز في أيّ لحظة أن تعتّم الصورة أو يكتنفها ضباب يصعّب الرؤية، بل كل لحظة واضحة محددة بكل تفاصله ا، " لأن بناء المشهد الجيّد، مماثل لبناء التمثيلية الجيّدة"[58]، وإن كانت التمثيلية تختلف عن السيناريو السينمائيّ إلا أنّ أساس الكتابة فيهما موّحد بمعنى أن تكتب نصا للتصوير. أمّا بناء المشهد فيمكن أن نعرفه بأنّه الإطار الزماني والمكاني للفعل، لأنّ "كل مشهد يقع في مكان محدد وفي زمان محدد"[59] كما سبق أن لاحظنا ذلك في عنوان المشهد الذي يجب أن يحدد بزمان ومكان الفعل.

وبشكل عام إذا أردنا أن نعرّف المشهد يمكننا أن نقـــول "إنّه الوحدة الدرامية المستقلـــة، ويتضمن فعلا مستمرا له تاريخ دقيق، ويجري وسط ديكور واحد، وبين الشخصيات نفسها دون حذف أو قفز فوق الزمان"[60]. من هنا نستخلص العناصر المهمّة المؤسسة للمشهد بحيث إذا تغيّر أحدها أدى ذلك لتغير المشهد كله، فالمشهد الواحد مربوط بعدم تغيّر المكان والزمان والشخصيات، فإذا تغيّر المكان هذا يعني تغيّر المشهد، وإذا تغيّر الزمان فهذا أيضا يعني أنّ المشهد قد تغيّر ولو ثبتنا العناصر الأخرى، فالقاعدة تؤكد على هذا " فإذا غيرت المكان أو الزمان يصبح المشهد جديدا"[61]، والمشاهد ضرورية في اللغة السينمائية مثلها مثل اللقطات لأنّ " كل مشهد يتطلب تغييرا في موضع الكاميرا"[62] وهذا ليسمح بتغيير الأجواء العامة من خلال تغيير زمن ومكان المشهد التالي، وهذا التغيير الذي من شأنه أن يكسّر الرتابة التي قد تخلق الملل لدى المشاهد.

أما مضمون المشهد فتتحدد قيمته من خلال وظيفته، فلكل مشهد وظيفة وهدف يحققهما في إطار السيناريو، مثله كمثل الحوار الدرامي، فالجملة التي ليست لها وظيفة تعتبر حشوا لا فائدة منها، لذا نجد

عمومـــا "في بنية المشهد يقع شيء مـــا محدد فالشخصيات تتحرك من نقطة(أ) إلى نقطة(ب)، أو أنّ القصة تنتقل من نقطة(أ) إلى نقطة(ب)"[63]. فلا مجال لوضع مشاهد من أجل ملء الفراغ أو لمجرد الحشو، فهذا قد يضعف العمل، لأنّ العمل السينمائي بطبيعته عمل مركز، فعرض حياة بطل على مدى ساعتين من الزمن قد تفرض حذف الكثير من اللّحظات المهمّة في حياته نتيجة ضيق الوقت المقدر على أكثر حال بساعتين في الأعمال السينمائية، ولهذا يكون التركيز على عرض اللّحظات الأهم فقط. من هنا نجد أنّ كل مشهد يكشف على الأقل عنصرا واحدا من معلومات القصة الضرورية للقارئ أو المشاهد(...) إنّ المعرفة التي يتلقاها المشاهد هي غاية المشهد أو هدفه"[64] وإلا لن يكون للمشهد أهميته وسط العمل، لأنّ "غاية المشهد هو دفع القصة إلى الأمام"[65]،وحتى بالنسبة لمشاهد الاسترجاع(flash–back)التي تمثل ظاهريا رجوعا إلى ماضي البطل مثلا إلا أنّها تمثل تقدما بالنسبة للقصة، فهي قد تكشف عن سرّ أو معلومة للقارئ أو المشاهد لم يكن على علم بها. بهذا تكون تلك الاسترجاعات عبارة عن إضافات لمعلومات القارئ أو المشاهد، وقد تكون لحظات تؤدي بالبطل إلى قفزات نوعية من حيث إدراكه لأشياء أو ربطه للعلاقة بين عناصر تنتمي للماضي وعناصر أخرى تنتمي لزمن الحاضر.

والمشاهد نوعان، مشاهد ترسم بصريا وأخرى مشاهد حوارات، من هنا تظهر لنا كذلك خاصية أخرى يتمتع بها السيناريست من خلال إمكانية توظيفه للغة البصرية إمّا بشكل منفرد أو بشكل موازي للغة الحوار مثلما يوضح ذلك سد فيليد:"عموما،هناك نوعان من المشاهد، النوع الأول حيث يقع شيء ما بصريا كما في مشهد الحركة(scène action)(...)، والنوع الثاني هو مشهد الحوار(dialogue) بين شخصين أو أكثر ومعظم المشاهد تجمع النوعين"[66].

أمّا بناء المشهد باعتباره وحدة درامية مستقلة كما سبق ذكره، فهو لا يخرج عن الإطار العام للبناء الدرامي من وجوب وضع تصميم يشمل بداية ووسط ونهاية كي يتصف بوحدة مكتملة لأنّ المشهد، أيّ مشهد " يبنى حسب البداية والوسط والنهاية كما السيناريو، وقد يعرض في جزء، في نسبة من كل، كأن تعرض نهاية المشهد فقط"[67]. إذا فبناء المشهد شيء وعرضه شيء آخر. فالسيناريست عليه أن يتصوّر المشهد كاملا ولكنه يمكن عرض جزء فقط يعبّرأو يلخص الكل، وهذا

التكنيك وارد في عمل السيناريست والمتمثل في قاعدة "ابدأ متأخرا وانهي متقدما"[68]، ولكن هذا الجزء الذي يمكن عرضه من الكل غير محدد بل أمر متروك للمبدع نفسه، فالغاية هي التركيز ومن ثمّ إضافة شيء ما لمعرفة المشاهد حول القصة أو البطل. من هنا يستطيع الكاتب أن يقرّر حول إمكانية عرض المشهد بشكل تام أو الاكتفاء بعرض جزء منه، فالقرار الأول والأخير يعود للمبدع، "وأنت، بوصفك كاتبا، تتحكم تحكما تاما في الكيفية التي تسيّر بها مشاهدك لتدفع قصتك إلى الأمام. أنت تختار أيّ جزء من المشهد الذي ستعرضه" [69].

بهذا نكون قد حاولنا تسليط الضوء حول أهمية المشهد باعتباره الوحدة الأولية لبناء السيناريو وكذا حول أهمّ جوانب الشكل والمضمون لتشكيل هذه البنية الفنية، لأنّه إذا صلح قد يصلح البناء العام للسيناريو، هذا من جهة، ومن ناحية أخرى كون هذا العنصر يمثل الوحدة الأساسية للبناء الفني للسيناريو من الناحية الشكلية على الأقل، وبالتالي تكون له أهمية بالغة في تحديد هذه الخصوصية التي ميّزت فن السيناريو عن باقي الأشكال الأدبية الأخرى سواء من حيث طبيعة شكل تقديمه على الورق إلى القارئ، أو من حيث أثره في أسلوب أو منهجية الكتابة للسينما.

الهوامش

1- جان بول توروك، السيناريو فن كتابة السيناريو، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1995، ص: 143

2 - CD universalys

3 - جان بول توروك، م س، ص:145

4 - نفس المرجع، ص: 143

5 - CD universalys

6 - ibid

7 - ibid

8 - ibid

9 - عز الدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1968، ص: 35

10 - Marc Gautron www.cscenema.com،

11- سد فيلد، السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،1989، ص:80

12 - op-cit

13 - محمد نور الدين أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكاظ، المغرب، 1988، ص:28

14 - Marc Gautron ،www.cscenema.com

15 - Nicolas JOURNET www.mouviz.com،

LO Duca ،"Que sais-je"Technique du cénima ، Presse universitairede France، 1974، P: 65

16 -

17 - جان بول توروك، السيناريو فن كتابة السيناريو، ص: 146

18 - Marc Gautron، www.cscenema.com16/04/2000،

19 - Marc Gautron ،ibid

20 - Nicolas JOURNET ،www.mouviz.com ،22/05/2000

21 - سيربازيل بارتليت، تأليف التمثيلية التلفزيونية، تر: عزت النصيري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1970، ص: 18

22- محمد نور الدين أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، ص:28

23- Philippe Perret et Robin Barataud، savoir rediger et presenter son scenario ،Maison du Film court ،Paris، 1999، P:6

24- سد فيلد،السيناريو، ص:171

25- Marc Gautron، www.cscenima.com ، 16/04/2000

26- سد فيلد، المرجع السابق، ص:171

27 - Marc Gautron op-cit،

28- www.imaginet.fr،18/06/2000

29- Marc Gautron ،op-cit

30 - سد فيلد، السيناريو، ص: 23

31 - Marc Gautron op-cit،

32 - ibid

33- سد فيلد،السيناريو، ص:28

34 - Marc Gautron، www.cscenema.com16/04/2000،

33 - ibid

34 - Philippe Perret et Robin Barataud ،ibid ،P: 8

35 - Marc Gautron ،op-cit

36 - Philippe Perret et Robin Barataud ، op-cit ،P: 8

37 - Philippe Perret et Robin Barataud ،ibid ،P: 8

38 - Philippe Perret et Robin Barataud ،ibid ،P: 9

39 - Philippe Perret et Robin Barataud ،ibid ،P: 9

40- سد فيلد،السيناريو، مرجع سابق، ص:175

41 - Philippe Perret et Robin Barataud42 ،op-cit ،P:

42 - Philippe Perret et Robin Barataud ،ibid ،P: 42

43 - Philippe Perret et Robin Barataud 45 ،ibid ،P :

44 - Philippe Perret et Robin Barataud45 ،ibid ،P:

45 - Philippe Perret et Robin Barataud ،ibid ،P: 45

46 - Philippe Perret et Robin Barataud62 ،ibid ،P:

47 - Philippe Perret et Robin Barataud ،ibid ،P: 62

48 - - سد فيلد،السيناريو،سابق، ص:175

49 - Philippe Perret et Robin Barataud ،op-cit ،P: 64

50 - Philippe Perret et Robin Barataud64 ،ibid ،P:

51 - Philippe Perret et Robin Barataud64 ،ibid ،P:

52 - Philippe Perret et Robin Barataud ،ibid ،P: 9

53- Philippe Perret et Robin Barataud ، ibid ،P: 9

54 - George rénier ،le cinéma d'amateur ، publication ،Paris ،montel ،1974 ،P86-87

55 :- ibid ،P 86

56 -سد فيلد، السيناريو، مرجع سابق، ص:137

57 - www.web2.uquat.uquebec.ca/scenario ،05/07/2000

58- جورج لوثر، دليل التأليف التلفزيوني، تر: عزت النصيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1980، ص:138

59سد فيلد،السيناريو، مرجع سابق، ص:138

60- جان بول توروك، السيناريو فن كتابة السيناريو،مرجع سابق، ص: 204

61-سد فيلد، السيناريو، مرجع سابق، ص:138

62- المرجع نفسه، ص:139

63- المرجع نفسه، ص:139

64- المرجع نفسه، ص:139

65- المرجع نفسه، ص:137

66- سد فيلد، ن م، ص:139

67- سد فيلد، ن م، ص:139

68- Jean-Marie Roth ،www.multimania.com/scenario ،14/04/2000

69-سد فيلد، م س، ص:145