



تعزيز المساواة بين الجنسين
في مجال صناعة الأفلام
من منظور النوع الاجتماعي

دليل عملي لمخرجات ناشئات من فلسطين

Funded by

نساء في الصناعة السمعية
المرئية : تجربة جنوب المتوسط
Women in Audiovisual
in the Southern Mediterranean
SouthMed WiA

SouthMed WiA partners

inter
arts

CUMEDIAE

SCREEN
INSTITUTE
BERNAT

esac

ECOLE SUPERIEURE DE
L'AUDIOVISUEL ET DU CINEMA

COPEAM

Associated partner

EWAN
european women's
audiovisual network

Co-funded by the EU under the Med Film
regional programme



تعزير المساواة بين الجنسين
في مجال صناعة الأفلام
من منظور النوع الاجتماعي

دليل عملي لمخرجات ناشئات من فلسطين

تطوير: مؤسسة شاشات سينما المرأة

دليل عملي
لمخرجات ناشئات من
فلسطين

تعزيز المساواة بين الجنسين
في مجال صناعة الأفلام
من منظور النوع الاجتماعي

فهرس

المقدمة - منهجية تطوير الدليل العملي 6

الجزء الأول - المعرفة النظرية لعلاقة السينما مع المرأة 9

1. المرأة في السينما الفلسطينية 9

2. المرأة في السينما الأولى - السينما الهوليوودية 14

3. المرأة في السينما الثانية - السينما الأوروبية 16

4. السينما الثالثة: دول العالم الثالث 17

5. السينما النسوية 19

الجزء الثاني - المعرفة العملية بكيفية صنع الفيلم من أجل تعزيز المساواة بين الجنسين 30

الجزء الثالث - التحضير لصنع الفيلم 34

1. دراسة الجدوى 35

2. كتابة السيناريو 35

الجزء الرابع - مراحل الإنتاج 46

1. مرحلة ما قبل الإنتاج 46

2. مرحلة الإنتاج 49

3. مرحلة ما بعد الإنتاج 50

الجزء الخامس التوزيع والتسويق 53

خاتمة - نصائح وإرشادات للمخرجة الناشئة 58

المقدمة

منهجية تطوير الدليل العملي

تم تطوير هذا الدليل العملي الموجه إلى المخرجات الناشئات ومناقشي الأفلام وأساتذة الجامعات من خلال أسلوب تشاركي في ورشة العمل الأولى لمشروع «تعزيز المساواة بين الجنسين في صنع الأفلام من منظور النوع الاجتماعي». تواصلت سلسلة من التدريبات من سبتمبر /أيلول 2018 حتى أبريل /أبريل 2019 في إطار مشروع «تعزيز المساواة بين الجنسين خلف الكاميرا» الذي نفذ بالشراكة مع مركز المرأة العربية للتدريب والبحوث «كوثر» وبتمويل مشترك من الاتحاد الأوروبي وبرنامج «نساء في الصناعة السمعية البصرية : تجربة جنوب المتوسط». وخصص نصفها لفهم اللغة السينمائية وموقع المرأة وحجمها فيها، وتطرق إلى أدوات التحليل للصورة والنص من منظور النوع الاجتماعي من خلال اللغة السينمائية كالسيناريو والإضاءة والصوت والمونتاج...إلخ. وركز الجزء الثاني على تطوير مسودة أولى من دليل عملي يساهم في تقديم معرفة بكيفية تعزيز المساواة بين الجنسين في صنع الأفلام ومناقشتها وتدريبها.

المشروع نُفذ في كُل من تونس وفلسطين وشمل أربع مراحل. أشرفت على تنفيذه في فلسطين مؤسسة «شاشات سينما المرأة»⁽¹⁾ في فلسطين شريك «مركز المرأة العربية للتدريب والبحوث»⁽²⁾ المنفذة لمشروع «تعزيز المساواة بين الجنسين في مجال صناعة الأفلام».

تم العمل على هذا الدليل بإشراف مدير عام «مؤسسة شاشات سينما المرأة»، د. علياء ارضغلي، والتي شاركت في التدريب، والمدربان آلاء كراجة وسعيد أبو معلا اللذان شاركا في الدورة الأولى، والمدرّب سليم دبور الذي شارك في الدورة الثالثة، وكذلك المتدربون في الدورة الأولى آثار الجديلي، أسماء المصري، بنان (شام) القاسم، بيان عليان، جوانا الحاج حسن، حنين حرارة، رائد خضر، روزين شاهين، شرين نجيب، د. قيس أبو عياش، كمال دلول، نيفين أبو لاشين، هنادي أبو صلاح، وجدان دهيدي، وصال أبو عودة، ولاء سعادة وياسر أبو الهيجا.

وقد تم دمج الأجزاء كلها من قبل مؤسسة شاشات في سياق تسلسلي ومنهجي، وتمت مراجعته من طرف مركز كوثر.

1. <http://www.shashat.org/Website>

2. <http://www.cawtar.org>

مسار إعداد الدليل

1. تطوير أفكار أفلام من منظور النوع الاجتماعي

- تم تقديم ملخص فكرة فيلم من قبل كل مشارك/ة ومن ثم العمل على تطوير الفكرة والمضمون لتراعي النوع الاجتماعي، وذلك من خلال تقديم ثلاثة مشاهد تستخدم أدوات اللغة السينمائية فقط (من كاميرا، وصوت، ومونتاج... إلخ) من أجل فهم كيف يمكن مراعاة المساواة بين الجنسين والتعبير عن مضمون النوع الاجتماعي سينمائياً من خلال لغة السينما. وتم تقديم تعديلات بناءً على الملاحظات.
- طلب من كل مشارك/ة «بيتشنج»⁽³⁾ لفكرة ومشاهد الفيلم المعدلة بشكل احترافي أمام بقية المشاركين، ما أتاح المجال لنقاش ديناميكي وتفاعلي عالٍ من قبل المشاركين، بالتركيز على أفكار بعضهم بعضاً، بالإضافة إلى تقديم الخبرة على التمرن على عرض أفكار الأفلام أمام جهات إنتاجية، والرد على استفساراتهم والدفاع عن محتوى أفلامهم.
- بعد ذلك تم تطوير فكرة ومشاهد الفيلم بناءً على النقاش التفاعلي بين المشاركين وتعميق الفكرة والأدوات السينمائية، للتعبير عنها وعن القضايا المتعلقة بالنوع الاجتماعي، وتقديم مسودات متطورة من مشاهد أفلامهم.
- وبما أن السينما تعتمد بشكل أساسي على اللغة السينمائية من صورة، وصوت، وإضاءة، ومونتاج، عدا عن السيناريو، فقد كان من الأهمية التركيز مع المشاركين على التعبير عن أفكار أفلامهم، من خلال اللغة السينمائية ذاتها، إذ هي التي حملت عبر العقود الأساليب البصرية المليئة بالمفاهيم والقيم الاجتماعية التي كرّست صوراً نمطية عن المرأة، والتي أدت بدورها إلى تجذير تهميش المرأة وتقليص ذاتيتها وإمكاناتها وقوتها وعدم المساواة بين الجنسين في كافة مجالات الحياة. ومن هذا المنطلق، يجب تمكين المرأة من الحصول على المعرفة النظرية والعملية لصناعة الأفلام، من أجل التوجه إلى هذا المجال والمقدرة على تحقيق المساواة في مجال صناعة الأفلام.

2. الدليل العملي

1. من خلال النقاش والتبادل الفكري والمعرفي والمشاركة الجماعية من خلال التدريبات التفاعلية أعلاه، تمت مناقشة البعد النظري الذي يتناول دور المرأة خلف الكاميرا، وكيفية التصدي لصورة المرأة النمطية في السينما، وذلك من خلال تحليل جندي للغة السينمائية وكيفية تطوير لغة وأساليب سينمائية بديلة تحقق المساواة بين الجنسين خلف الكاميرا.

3. البيتشنج في لغة السينما هو عبارة عن عرض شفهي موجز (وفي بعض الأحيان يكون عرضاً بصرياً) لفكرة لفيلم أو مسلسل تلفزيوني يقدمه كاتب سينمائي أو مخرج سينمائي أو منتج سينمائي أو مدير تنفيذي على أمل اجتذاب تنمية مالية لكتابة سيناريو.

2. تم وضع خطة مسودة للدليل وأخذ كل مشارك/ة جزئية من هذه الخطة لتطويرها.
3. تم عرض ونقاش مسودة مساهمة كل مشارك/ة في الدليل وتطويرها بناءً على النقاش الجماعي.
4. بعد النقاش، تم العمل على إعادة كتابة وصياغة محتويات وجزئيات الدليل التي تم تقديمها.
5. تم العمل على جمع كل هذه الجزئيات من الدليل ومراجعة هذا الدمج وتنقيحه في مسودة أولى.
6. تم تطوير هذه المسودة لاحقاً إلى شكلها الحالي.

الجزء الأول

المعرفة النظرية لعلاقة السينما بالمرأة

تمهيد

يرى مصطفى أبو علي⁽⁴⁾ أن «السينما بطبيعتها فن جماهيري إلى أبعد حد، بمعنى أنها قادرة على الاتصال بالجماهير، قادرة على أن تتحدث بلغتهم، وأن تنقل الواقع إليهم، كما أن السينما أيضاً محصلة الفنون جميعها، بعناصرها من صورة وصوت، وكلمة وموسيقى». ويحدد أبو علي المهمة الرسالية للسينما بكون «رسالة السينما هي تصوير الواقع الذي تعيشه الطبقات الشعبية وخدمة مصالح هذه الطبقات، ومساعدة الجماهير على فهم أوضاعها ومشاكلها، وبالتالي مساعدتها على ابتكار الحلول وتبني أنجع السبل لحل المشاكل».

كما يكشف الأستاذ محمد فرحات ماهية السينما بقوله: «السينما هي صورة تقول بقوة وكثافة». في المقابل، يُشترط في العمل السينمائي توفر عدد من الشروط والظروف المناسبة، حيث يحتاج الإنتاج السينمائي إلى خبرات بشرية، وتمويل، وعمليات مخبرية عديدة، وتوفر صالات عرض. كما أن أداء السينما لمهامها يقتضي أن يأخذ طابعاً سياسياً (الاقتصاد، المال، البشر، التقنيات). ولكي تستطيع الانتشار والتوزيع، يقتضي توفر ظروف سياسية واجتماعية ملائمة تسمح بعرض الفيلم. ويضيف كذلك الناقد حسين العودات عدداً من الشروط التي تؤمن عمل السينما وهي: الحرية، شروط التمويل، تأمين التجهيزات، والعناصر البشرية ودور العرض⁽⁵⁾.

1. المرأة في السينما الفلسطينية

إن تقديم أي لمحة تاريخية حول السينما الفلسطينية يفرض على الباحث رؤية دور المرأة فيها، فالسينما التي بدأت على يد الأخوين لاما⁽⁶⁾، وصولاً إلى مرحلة «الصمت والتهجير» التي رافقت النكبة وما بعدها، حتى مرحلة الثورة والتي اقترنت بتأسيس السينما الوطنية على يد فصائل العمل الوطني، اتسمت بطابع تسجيلي توثيقي على حد وصف الكاتب زياد عثمان، إلى جانب أهدافها الإعلامية والصحافية التي ظهرت غالباً كجهد تعبوي.

4. مخرج سينمائي فلسطيني يعتبره العديدون مؤسس سينما الثورة الفلسطينية (ويكيبيديا).

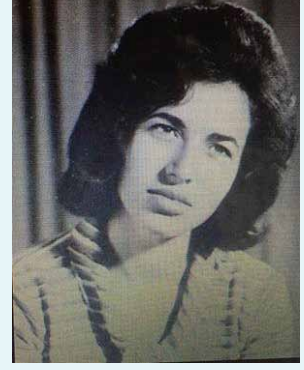
5. كراجه. آلاء. «دلالات صورة البطل في السينما الفلسطينية الجديدة». رسالة ماجستير. جامعة بيرزيت. 2016.

6. هما الأخوان إبراهيم وبدر لاما. فلسطينيان هاجرا إلى مصر للعمل في السينما هناك منذ العشرينات. وكانا أول من أحضرا معدات سينمائية إلى مدينة حيفا. أسسا شركة إنتاج سينمائي تدعى كوندور فيلم

ولعل أهم ما يميز تلك الحقبة هو إسهام المخرجة سلافة جاد الله (أول مخرجة سينمائية في العالم العربي) التي أسست لحضور المرأة الفاعل في السينما الفلسطينية، وليس أدل على حجم انخراط المرأة الفلسطينية في سينما مرحلة الثورة، من إصابة جاد الله خلال عملها في التصوير، ما أدى إلى شلل نصفي أنهى مسيرتها العملية كمصورة سينمائية. وقد أطلقت «شاشات» اسمها على جائزة مهرجانها السنوي، لتأسيسها لحضور المرأة الفاعل في السينما الفلسطينية، حيث كُلفت سلافة جاد الله بتشكيل قسم التصوير (الذي أصبح اسمه فيما بعد أفلام فلسطين). ومن السينمائيات اللاتي كان لهن دورٌ بارزٌ في إقامة السينما الفلسطينية، نذكر: جنتن ألبينا، هند جوهريّة، آسيا زنتون، جنين توفيق، خديجة أبو علي، وغيرهن.

ويتضح من سرد مفاصل هذا المسار كيف كانت السينما بنت الواقع المتقلب للثورة الفلسطينية، وتنتقل معها بين ساحات المواجهة والصراع، وتتأثر بشكل مباشر بكل التحولات الميدانية والعملية. ويبدو، إلى حد بعيد، أن انخراط المرأة في السينما الفلسطينية كان جزءاً من انخراطها في النضال ككل.

سيرة المبدعة سلافة جادالله أول مخرجة سينمائية في العالم العربي



وُلدت سلافة سليم جاد الله في مدينة نابلس عام 1941، ونشأت في عائلة وطنية منفتحة على الحياة، تربي أبناءها وبناتها على المبادرة والعطاء، إذ تلقت تعليمها في مدرسة العائشية، وكان عشقها للتصوير طريقها للتعبير عن حبها لمدينتها، دافعاً إياها لتلتقط عشرات الصور من تفاصيل المدينة لتصنع منها صورة متكاملة لنابلس. ومن الجدير ذكره ان المرحومة سلافة تتلمذت على يد شقيقها الأكبر المرحوم رماء جادالله، والذي كان احد رواد التصوير الفوتغرافي في فلسطين حيث بدأ مشواره في عالم التصوير الفوتغرافي والرسم في اربعينيات القرن الماضي في مدينة نابلس ثم قام بتأسيس الاستديو الأكثر شهرة في المدينة والمعروف باسم ستوديو رماء مقدما لنا نموذجاً متميزاً في فن التصوير الفوتغرافي.

وفي أواخر الخمسينات، بادرت سلافة مع شقيقها رماء، الذين ترافقا في حبهما للتصوير، وبعض الهواة لتكوين رابطة للفنون، ومن هنا انطلقت سلافة في بداية الستينات، لتكون من أوائل الفتيات اللواتي يطمحن لإتمام تعليمهن الجامعي في مجال التصوير السينمائي، وتوجهت نحو معهد السينما في القاهرة، الذي كان لا يزال في بداياته. كان التصوير السينمائي آنذاك مهنة نادرة وشاقّة، وعلى سلافة أن تخوض معركة ضد العقلية الذكورية التي تقصر هذا النوع من التخصص الفني والمهني على الرجال، لكنها استطاعت أن تقنعهم بقدرتها وجدارتها الفنية. التحقت جادالله كطالبة في المعهد العالي للسينما في القاهرة تخصص التصوير السينمائي، نجحت سلافة بكسب ثقة مدرسيها ليتم اختيارها لتشارك في اخراج وتصوير الفيلم المصري «الجبيل» مع مدير التصوير المصري المعروف وحيد فريد، لتتخرج في العام 1964 من المعهد العالي للسينما كأول مصورة سينمائية عربية وكانت ضمن الفوج الأول الذي تخرج من هذا التخصص وعملت بعد تخرجها كمصورة سينمائية بوزارة الإعلام الأردنية، وكان لها دور كبير في تأسيس العمل السينمائي الفلسطيني الحديث، حيث قامت مع المصور السينمائي الفلسطيني هاني جوهريّة بتصوير عدد كبير من احداث الثورة والكفاح الفلسطيني، كما عملت على أول أفلام ما يعرف الآن «سينما الثورة الفلسطينية» وكانت ممن أسهمن بتأسيس قسم التصوير والأرشفة للأحداث والمعارك والعمليات التي خاضها الثوار في تلك الفترة.



سلافة جادالله

بدأت سلافة بتصوير المقاتلين والثوار الفلسطينيين، وعندما وقعت حرب الخامس من حزيران عام 1967، قامت مع المصور السينمائي الفلسطيني هاني جوهرية بتصوير أحداث وآثار تلك الحرب ومأساة النزوح الفلسطيني الذي حدث خلالها. وفي العام ذاته، أسست مع هاني جوهرية، والمخرج السينمائي مصطفى أبو علي قسماً للتصوير، يقوم بتصوير جميع نشاطات الثورة الفلسطينية والأحداث المحيطة بها، الذي تطور في العام 1968 بعد معركة الكرامة إلى وحدة سينمائية تقوم بتوثيق جميع الأحداث الفلسطينية وخاصة نشاطات الثورة الفلسطينية السياسية والعسكرية والاجتماعية والثقافية بالصوت والصورة، عرفت هذه الوحدة لاحقاً بـ «وحدة أفلام فلسطين» وأنتجت في العام 1969 أول أفلام السينما النضالية الفلسطينية «لا للحل السلمي»، وفي العام نفسه، أصيبت سلافة برصاصة في الرأس أثناء قيامها بالتصوير، أدت إلى إصابتها بشلل نصفي، مما منعها من الاستمرار في العمل كمصورة سينمائية. توفيت المبدعة سلافة جادالله بدمشق عام 2002، تاركة بصمة مشرفة في القطاع السينمائي في فلسطين سيبقى الجميع يتذكرها. ومن الجدير ذكره ان مهرجان المرأة السينمائي الفلسطيني يقدم جائزة «سلافة جادالله السينمائية» السنوية والتي أنشئت منذ ثمان سنوات، حيث منحت في العام 2005 إلى المخرجة الفلسطينية الراحلة «جادالله» نفسها التي سميت الجائزة باسمها، وأيضاً للمخرجة البريطانية «كيم لونجينوتو»، ثم في 2006، للمخرجة الفلسطينية من الناصرة «ندى اليسير»، وفي 2007، للمخرجة الهندية الكندية «ديبا مهتا»، وفي الدورة الرابعة 2008، للمخرجة اللبنانية رندة شهاب صباغ، وفي الدورة الخامسة 2009، كرمت المخرجة الفلسطينية الفرنسية ماريز غرغور واللبنانية نبيهة لطفى ومنحتا جائزة المهرجان مناصفة، وفي الدورة السادسة 2010، حصلت المخرجة اللبنانية هيني سرور على الجائزة، وفي الدورة السابعة حُجبت الجائزة، أما في الدورة الثامنة فقد حصلت عليها المونتيرة رباب الحاج يحيى.

المصدر: موسوعة أعلام نساء فلسطين

<http://www.palwp.ps/index.php/2015-07-02-00-21-00/93-2016-12-05-20-26-41>

وكانت المرحلة اللاحقة لمرحلة الثورة «السينما الشخصية» وانطلقت في العام 1980 إلى يومنا هذا، وهي مرحلة تشكلت من جهود شخصية متفرقة أنتجت أفلاماً حول فلسطين والمرأة الفلسطينية من زوايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وغيرها، وظهرت الحياة اليومية على السطح إلى جانب الجوانب السياسية والوطنية العامة.

وينبغي الانتباه إلى أن مي المصري شكّلت بمشروعها السينمائي بداية انتقال ومفارقة للسينما الفلسطينية السائدة عند مطلع ثمانينيات القرن العشرين (أي سينما الثورة الفلسطينية)؛ إذ إن المصري بمشروعها السينمائي بدت أقرب إلى السينما الفلسطينية الجديدة، في لحظات تشكلها الأولى، حينذاك، في الأرض الفلسطينية المحتلة.

مي المصري مخرجة سينمائية فلسطينية



مخرجة فلسطينية، ولدت لرجل أعمال فلسطيني ثري من نابلس هو منيب المصري وأم أمريكية من تكساس في العاصمة الأردنية عمان 1959، وتربت في بيروت حيث عاشت هناك معظم حياتها، وتخرجت من جامعة سان فرانسيسكو بعد دراستها للسينما وللتصوير والمونتاج السينمائي في عام 1981. بعد ذلك عادت مجدداً إلى بيروت وبدأت في إخراج الأفلام الوثائقية، وتتركز أفلامها على فلسطين والشرق الأوسط، منها: (بيروت - جيل الحرب، حنان عشراوي - امرأة في زمن التحدي، يوميات بيروت)، كما قدمت أول تجربة لها في السينما الروائية من خلال فيلم (3000 ليلة) الذي تعرض لأحوال المعتقلات الفلسطينيات في السجون الإسرائيلية.

المصدر : <https://www.elcinema.com/person/1101358>

ومن أعمال المخرجات الفلسطينيات في البدايات نذكر أفلام: «الجدور لن تموت» للمخرجة نبيهة لطفي. ويبرز اسم هيام عباس، كواحدة من أشهر السينمائيات الفلسطينيات في العصر الحديث، فهي ممثلة وكاتبة ومخرجة ومصورة، قامت بإخراج الفيلم الروائي الطويل «ميراث» (Inheritance)، كما أنتجت فيلم «الخبز». ويضاف إلى ما سبق ذكره من أسماء المخرجات: ليانا بدر «زيتونيات»، نجوى النجار «جوهر السلوان»، سهى عراف «صباح الخير يا قدس»، آن ماري جاسر «كأننا عشرون مستحيلاً»، بثينة كنعان «نساء في صراع»، ناهد عواد «5 دقائق عن بيتي»، ساهرة درباس «لم يكن في جعبتي حينها سوى 138 جنيهاً فلسطينياً»، إلى جانب العديد من المخرجات. وفي مجال الفيلم الروائي الطويل قدمت المخرجات: آن ماري جاسر فيلمها «ملح هذا البحر»، ساهرة درباس فيلمها «عروس القدس»، نجوى نجار فيلمها «المر والرمان»، سهى عراف فيلمها «فيلا توما». واللافت للنظر أن السينما الفلسطينية تُعدُّ من أغنى السينمات العربية في عدد المخرجات، سواء من قُمن بإخراج الأفلام القصيرة أو الوثائقية الطويلة. ومن التجارب المهمة في هذا المجال، تجربة المخرجة علياء ارصغلي في أفلام كثيرة مثل: «هاي مش عيشة» وفيلم «حبل الغسيل»، إضافة إلى جهد مؤسسة شاشات التي أنتجت مجموعة كبيرة من الأفلام المتخصصة بسينما المرأة منذ العام 2005 وحتى اللحظة.

2. المرأة في السينما الأولى - السينما الهوليوودية

تعتبر هوليوود رمز السينما الأمريكية والتي غزت العالم أجمع ففيها يقع مركز صناعة السينما الأمريكية، وهي منطقة في مدينة لوس أنجلوس بولاية كاليفورنيا الأمريكية، اشتهرت عالمياً باحتضانها أستديوهات تصوير أفلام سينمائية وشركات إنتاج ونجوم سينمائيين عالميين. جعل منها ما سبق مركزاً تاريخياً لصناعة السينما الأميركية والعالمية، ومكنها من لقب عاصمة الترفيه السينمائي في العالم. جاء هذا بعد تنافسها على هذا المركز مع نيويورك منذ بدايات القرن حتى الثلاثينات من القرن المنصرم، التي كانت تحتضن المسرح الفكاهي (slapstick) والهزلي والراقص (vaudeville) والذي استمدت منه هوليوود معظم نجومها وكتاب السيناريو فيها. وكان التفوق لهوليوود نظراً لطقسها المشمس وقلتها أمطارها معظم أيام السنة، ما سهّل التصوير في ذلك الوقت، إذ كان معظمه خارجياً⁽⁷⁾.

وشكلت هجرة مخرجين وممثلين وفنيين تقنيين وعاملين في مجال السينما الأوروبية هرباً من الأوضاع الاقتصادية التي عمّت أوروبا في نهاية الحرب العالمية الأولى وصعود النازية والحرب العالمية الثانية، قفزة نوعياً في تطور صناعة السينما الأميركية. وتمثل هذا التطور في تأسيس أستديوهات تعمل على منظومة إنتاجية صناعية، من عقود احتكارية لكتاب سيناريو ومخرجين وفنيين وممثلين من أجل الإنتاج السريع والمتواصل للأفلام بأقل تكلفة. ونموذج الأستديو هذا في صناعة الأفلام وتعزيز الإنتاجية، تم تقليده من صناعات السينما

7. - هوليوود، إمبراطورية صناعة السينما العالمية، على موقع الجزيرة الإخبارية، على رابط: <https://www.aljazeera.net>

الناشئة بعد ذلك في مصر والهند، نظراً إلى الأرباح الكبيرة التي يحققها. وبذلك، هيمنت أستديوهات هوليوود على السوق العالمية من خلال تحويلها إلى شركات إنتاج سينمائية تحتكر كل قواسم المنتج، وفي البداية حتى دور السينما أيضاً أي أنها كانت متحكّمة بعرض منتوجها.

وأدى احتكار الممثلين والممثلات إلى تطوير «نظام النجومية»، والمتمثلة في تبني وتطوير مواهب ووجوه سينمائية معينة، وتكريس كل الإمكانات لها من ملابس، وفنيين، ومصورين وإعلاميين، وكُتاب سيناريو ومخرجين وأفلام، من أجل صناعة «نجوميتها»، حتى يستطيعوا بأسمائهم تحقيق إقبال الجمهور على أفلامهم.

وهذا النمط من الاحتكار ينطبق أيضاً على نظام توزيع العمل والاختصاصات من أجل الإنتاجية الأعلى، ولا يُسمح بخرقه، فكل فرد في مجموع صناعات الفيلم له وظيفته المحددة التي لا ينبغي له تجاوزها، وهذا أدى إلى تطوير نقابات فنية شبه مغلقة. وينطبق الأمر كذلك على المخرج، إذ إن دوره محدد، فهو منفذ للسيناريو وتابع لنظام النجومية، رغم وجود الكثير من المخرجين، خاصةً من ذوي الخلفية الأوروبية الذين تخطوا هذا النموذج وصنعوا ما يُعتبر عالمياً، ككلاسيكيات السينما الأميركية، والتي تبنتها السينما الفرنسية الحديثة، «الموجة الجديدة».

هذا النظام الإنتاجي (الأستديو الصارم) أدى إلى صعوبة دخول المرأة إلى صناعة الأفلام في هوليوود، مع بعض الاستثناءات التي لا تكاد تذكر من نساء مخرجات، وأدى إلى خلق وتعزيز صورة ونمط معين من المرأة على الشاشة، تتمثل في رؤية الرجل لها وتخيلها كيف يريد، ما كان له التأثير الأكبر في خلق أنماط للمرأة، والتي كان لها انتشار واسع نظراً لانتشار وهيمنة وتأثير السينما الأميركية على الملايين لعقود.

وتعززت نمطية المرأة أكثر من خلال اتباع الأستديوهات نظام (Genre) أي تصنيف نماذج الأفلام من ميلودراما عائلية، ميلودراما اجتماعية، إثارة، رعب، عصابات، رعاة بقر. إلخ، والذي ساهم، إضافة إلى حصر دور المرأة في هذه الأفلام، في حدود معينة ثنائية من المرأة الغاوية أو المرأة الجيدة.

هذا النظام سهّل للأستديوهات تسويق أفلامها، وسهّل وصول القصة لأكبر عدد من الجمهور بالرغم من خلفياتهم الاجتماعية أو الثقافية أو الاثنية المختلفة، إذ اتبع نموذجاً سينمائياً معيناً لكل صنف مع تغييرات بسيطة من أجل التجديد والابتعاد عن التكرار. وهو ما جعل أفلام الأستديوهات بمتناول جمهور واسع يبحث عن الهروب جماعياً من أزماته الاقتصادية في ثلاثينات القرن الماضي، ومن الحرب العالمية الثانية في أربعينات القرن الماضي في أمريكا وفي العالم.

3. المرأة في السينما الثانية - السينما الأوروبية

في مقابل النمط الأول، هناك السينما الأوروبية والتي انبثقت عن أرضية تراث ثقافي وفني تاريخي وليس المسرح الهزلي، واهتمت بالجماليات والشخصيات والبيئة المعاشة كتعبير عن أحداث القصة السينمائية، عوضاً عن توظيف الحبكة وحلّها كدافع للقصة السينمائية. وبهذا، كانت أقرب إلى الواقعية من الأفلام الأمريكية، فهي تهتم بالتجريب في خلق أنواع أخرى من التعبير الصوري والسرد، والبحث فيما يختلج في ذات الإنسان وقلبه نتيجة الأحداث والعوامل الخارجية، وليس تركيزها على هذه الأحداث بحد ذاتها كدافع للسرد. ولا ينفي ما سبق وجود أيديولوجية محددة ولكن مبطنّة، وخلافاً للإيديولوجية الاستهلاكية الرأسمالية الواضحة في الأفلام الأميركية من تلك الفترة. فهذه السينما الثانية، تحمل في طياتها أيديولوجية نظرة دونية للمرأة كأداة تسليّة جنسية، وإن تكن المرأة راقية وأنيقة ورفيعة الثقافة، أو كأم أو زوجة متفانية تعيش في ظل عائلتها وتشكل عمودها الفقري دون أن تكون محرّكة الحدث السينمائي أو موجهة له. أضف إلى ذلك ما تتضمنه من نظرة دونية استشراقية إلى الناس وإلى العالم الذي ليس أوروبياً والذي تم استعمارُه ونهْبُه في تاريخ أوروبا الاستعماري، حيث النظرة إلى المرأة غير البيضاء أنها حسية ومتاحة للرجل الأبيض في كل وقت وتفتقر إلى الحشمة.

فالمخرج كالأديب، لا بد أن يكون له أسلوبه الخاص عبر توظيف الكاميرا والخوض في الشخصيات وضبط إيقاع الفيلم. وقد ظهر هذا النمط في فرنسا مع ما عُرف باسم الموجة الفرنسية ال جديدة French New Wave. وقد أحدث هذا النمط ثورةً كبيرة، سواء على مستوى الصورة أو تقنيات السرد، ولكن ليس على مستوى صورة المرأة، فبقيت في أفلام جودارد وتروفو وشابروال المرأة الغاوية الغامضة، ولا المرأة الإنسانية.

وتميزت السينما الألمانية الجديدة، بنمط تمرد اجتماعي وسياسي كبير كردة فعل على تاريخ النازية وخضوعها للاحتلال الثقالي والاقتصادي والسياسي لهيمنة الأميركية الكبيرة كطرف مهزوم في الحرب العالمية الثانية، والتي عبرت عن عنف اجتماعي وأُسري للمرأة وكأنه انتقام من ضعف الرجل.

وتقاربت السينما الإيطالية الجديدة، في بعض أسباب تمرداها من ظروف السينما الألمانية، ولكن تجاوزتها بتاريخها اليساري والمناوي للفاشية، ولكن ليس بثنائية النظرة إلى المرأة كعاهرة أو كعفيفة.

ونرى في دول البلدان في المحور الاشتراكي، وبعد ذلك فيما كان يُعرف بأوروبا الشرقية، أن سينما المؤلف عبرت عن نفسها بروائع سينمائية اعتمدت الخيال التعبيري والأسطوري غالباً، لتجنب وتفادي ظروف قمعية لحرية التعبير. وهنا لعبت المرأة دوراً خيالياً من حيث تقمصها لقوات خارقة من الروحانية والعلاقة مع الطبيعة والتواصل مع الغيب.

وهكذا تميزت السينما الثانية، سينما المؤلف Auteur Cinema، بالتعبير الفردي المبدع عن نفسها بطرق ولغات سينمائية مختلفة بناءً على بوتقة المكان والزمان والتاريخ الذي انبثقت منه، والذي، وإن كان محكوماً بتأمين التمويل للإنتاج، إلا أنه لم يكن محكوماً إبداعياً بعملية إنتاج صناعية شبه ميكانيكية للفيلم السينمائي، لأنها كانت تعتبر المخرج كمؤلف للفيلم، وليس الأستديو كصانع للفيلم.

فالمخرج له رؤيته الفلسفية الوجودية وتصوره القيمي لمحيطه وعالمه، وهو يسعى لتجسيد هذه الرؤى في أعماله، وبالتالي، فالعمل الفني يُنسب إليه، إنه مبتدأه ومنتهاه.

وغالباً ما يكون «المخرج-المؤلف» لديه مشروع يسعى لتحقيقه عبر مجمل أعماله، وهذا المشروع يجعل لأعماله خصائص معينة تحقق له تفرده عن بقية المخرجين الآخرين. ونستطيع أن نقول إن مخرجين أمثال جان لوك جودارد Jean Luc Goddard، وفديريكو فيليني Federico Fellini، مايكل هانكي Michael Haneke، جيلو بونتي كورفو ويوسف شاهين ينتمون لهذا النمط.

وسمحت هذه السينما الثانية بهامش أوسع لبروز مخرجات مثل مرغاريث فون تروتا Margarethe von Trotta اللواتي أرسين نماذج أخرى متطورة وذات عمق للمرأة، بحيث هي التي تحرك الأحداث وليست تابعة للرجل، كما كان هناك هامش أكبر لدخول فتيات نساء، إذ لم يكن هناك نظام الأستديو المحكوم بنقابات الفنيين المغلقة.

4. المرأة في السينما الثالثة - دول العالم الثالث

ظهرت السينما الثالثة في بلدان العالم الثالث، التي كان معظمها رازحاً تحت الاستعمار الأوروبي، والتي بدأت فيها السينما من خلال أجنب أو محليين عملوا كمساعدين معهم. ومعظم الأفلام التي أنتجت في هذه البلدان في مرحلة تأسيس السينما، تكونت من أفلام استكشافية لهذه البلدان، إذ أرسل الأخوان لومبير «مخترعا» السينما واللدان أنتجا حوالى ألفي فيلم في بداية العام 1896، طاقماً متدرباً من المصورين المبتكرين إلى مدن مختلفة من العالم بهدف عرض أفلام، أو تصوير مواد جديدة، ومن ضمنهم ألكسندر بروميو، الذي زار فلسطين عام 1897 وصوّر أفلاماً نادرة عن تلك المرحلة في تاريخ فلسطين المضطرب سياسياً، نظراً لبداية الهجرة اليهودية والاستيطان.

وفي معظم الأحيان كان المحليون الذين عملوا مع هذه البعثات الأنثروبولوجية الأوروبية التي استعملت السينما لتصوير المحليين كمتخلفين وهمجيين وشبهيين بالأطفال وفاقدية القدرة حضارياً وفكرياً على حكم أنفسهم بأنفسهم، هم الذين قاموا بالخطوات الأولى لعمل سينما محلية تدحض الصورة الأوروبية، وكان منطلقها «كيف نرى نحن أنفسنا، وليس كما يراونا المستعمر». وهذا كان منطلق محمد بيومي المصري في ثلاثينيات القرن الماضي وأفلامه كما معداته، التي أسست لبناء طلعت حرب أستديو مصر وصناعة السينما المصرية.

وفي فلسطين، فإن الأسماء التي تُطرح باستمرار كرواد للسينما الفلسطينية ما قبل 1948 هم محمد صالح الكيالي، إبراهيم حسن سرحان، أحمد حلمي الكيلاني وجمال الأصفر، إلا أن دورهم وأعمالهم تبقى موضوع نقاش وخلاف. فإبراهيم حسن سرحان الذي كان يعيش في مخيم شاتيلا بعد النكبة ويعمل كمواسرجي «إفرنجي»، صنع «زيارة إلى فلسطين» 20 دقيقة، 16 مم. أبيض وأسود، 1935، فلسطين، عن زيارة الملك عبد العزيز آل سعود إلى فلسطين واجتماعه بالشخصيات المحلية البارزة، وكذلك «أحلام تحققت» 20 دقيقة، 35 مم. أبيض وأسود، 1935، عن أحمد حلمي باشا عبد الباقي، عضو الهيئة العربية العليا، ورحلته من القدس إلى يافا، وقد شارك في الأداء المطرب الفلسطيني سعيد هارون.

هذه البدايات للسينما كانت فرديةً ومشتتة، ولكن ذات أهمية كبرى في إرساء مفهوم تفكيك «صدقية» الصورة السينمائية، وأنها ليست تعبيراً فنياً محايداً عن الواقع، بل أنها لا تخلو من إكراهات/إيديولوجيات كل فترة.

ويصعب تحديد تاريخ أو مكان فعلي لنشأة السينما، لأنها لم تظهر كتيار أو مدرسة، بل غلب عليها طابع الإنتاج الفردي الحر، ويمكن القول إنها نشأت نتيجة الوعي بأهمية السينما كأداة اتصال جماهيرية، والوعي في الوقت ذاته بأن السينما لا بد أن تعبّر عن الواقع المحلي ومشكلاته، وهو واقع مختلف تماماً عن واقع سينمات البلدان الأخرى، لذا فقد رفضت السينما الثالثة النموذجين السابقين.

رفضت السينما الأولى التي رأت في نفسها خطاباً سينمائياً مضاداً لصورة دول العالم الثالث في السينما الأمريكية. فمواطن العالم الثالث في هذه الدول لم يكن يرى نفسه في السينما الهوليوودية، ما خلق حاجة ماسة لتري هذه الشعوب ذاتها في سينماها، وليس كما يرويها الاستعماري والاستعلائي، ورفضت السينما الثانية التي رأت فيها نخبويةً وتعالياً على الجماهير البسيطة.



5. سينما مؤسسة شاشات

هنا يمكن أن نرى سينما المرأة المضادة ودور «شاشات» ومنجزها السينمائي ضمن ما يُعرف بالسينما الثالثة، وهو «تعبير ذاع في أوساط مثقفي اليسار في الستينيات في أوروبا وأمريكا للإشارة إلى السينما المغايرة لسينما هوليوود (السينما الأولى)، والسينما الأوروبية أو سينما الفن الرفيع (السينما الثانية) الراضية لنظام النجوم والحركة الأمريكي. والسينما الثالثة بمنشئها الأمريكي اللاتيني تقوم على تصوير تجارب الوعي الجمعي المشترك وتعريته الحقائق والتحرير على رفض الواقع والسعي لتغييره، وخلق نظام جديد لتوزيع الأفلام وعرضها، يتخلص من الشبكات التقليدية في المدن ويعتمد على المبادرات الجماعية وعلى البحث عن وسائل جديدة للعرض وإشراك الجمهور في المخاطرة بحماية الأفلام وتهريبها خارج الرقابة وإخراجها من دائرة العرض التقليدية».

فمؤسسة «شاشات سينما المرأة» الفلسطينية عبر فلسفة عملها تتماشى مع الكثير من منطلقات السينما الثالثة، وتحاول كسر الدوائر التقليدية لحركة الأفلام والسينما، وتحمل موضوعات وقضايا ذات طابع نضالي على المستوى الاجتماعي والنسوي والوطني. كما عملت جاهدة على إشراك الجمهور العادي البسيط غير النخبوي في مشروعها عبر جولات العروض والنقاش حول صورة المرأة ورؤيتها لمجتمعها ولذاتها، وتركيزها على الأفكار والشخصيات النسائية. فهي ترد على سينما الأفراد بسينما الجماهير، وتواجه سينما الإعلام الاستعماري بسينما الإعلام الحقيقي عن حياة المرأة الفلسطينية.

واعتبرت بذلك سينما شاشات السينما القادرة على وضع جميع اللاعبين في الملعب العام، والقادرة على طرح الفكر الاجتماعي في منطلقاتها السينمائية انطلاقاً من الواقع، وإزالة الغموض عن آلية مبررات التمييز الممارس بحق المرأة وعن جميع الفئات المهمشة. وهي السينما التي لا تعزل نفسها عن البرنامج التحرري العام، ولا تبتعد عن حامله من القوى الاجتماعية التي تتحدث لغة التحرر الاجتماعي وفكر المساواة والكرامة والعدالة.

وقد تبنت «شاشات سينما المرأة» هذه المنهجية التي ترفض تكريس السينما لواقع الهيمنة الذكورية الذي يضع المرأة في أدوار محددة، ويجبرها على البقاء فيها ويعرضها كأدوار «طبيعية» لها. وبدأ معها الحديث عن السينما التي لا تكسر ثقافة الهيمنة تلك، بل تواجهها وتقوضها، وذلك من خلال مهرجاناتها السنوية لسينما المرأة الفلسطينية منذ العام 2005، التي خرجت فيها من مركزية رام الله لتصل إلى مدن وقرى وبلدات ومخيمات وجامعات الضفة الغربية وقطاع غزة والقدس وضواحيها، لتكون نافذة للمرأة الفلسطينية، أمام الكاميرا وخلفها، أخذة بعين الاعتبار الأدوار الحقيقية للمرأة، والمساحة المعطاة لها، صوتاً وصورة.

وتعتقد «شاشات» أن عدم المساواة بين الجنسين هي قضية متأصلة في المنظور الثقافى التقليدي عن المرأة، المتجذر تلقائياً في المجتمع، كما تعتقد أن الثقافة والسينما يلعبان دوراً جوهرياً في تشكيل معتقدات الرأي العام، والقيم والمفاهيم حول المرأة ومكانتها ودورها الاجتماعي. وتستطيع الثقافة، والسينما على وجه الخصوص، إتاحة الفضاءات والفرص للمساواة بين المرأة والرجل من خلال تمكين المرأة من صنع القرار الإبداعي السينمائي الذي يتيح لها التعبير عن ذاتها ورؤيتها لمجتمعها، للمساهمة في بناء مجتمع ديمقراطي يعزز مفاهيم المساواة والكرامة بين مواطنيه، رجالاً ونساءً، حسبما نصت عليه القرارات الدولية ذات العلاقة.

وإيماناً من «شاشات سينما المرأة» بأهمية وقدرة القطاع السينمائي النسائي الفلسطيني الشاب في التعبير عن ذاته، فقد وضعت نصب عينيها تطويره من خلال استراتيجية تجمع ما بين الترتيب، الإشراف، الإنتاج، التوزيع، العرض والتسويق لأفلام مخرجات شابات.

مهرجان شاشات السنوي لسينما المرأة في فلسطين



- إبراز أعمال لمخرجات فلسطينيات متواجداً على أرض الوطن أو في الشتات.
- تقديم عروض لأحدث الإنتاج السينمائي النسائي العربي والعالمي، مع دمج كلاسيكيات أفلام سينما المرأة.
- افتتاحان للمهرجان في الضفة وغزة.
- توفير عروض صباحية للمدارس.
- تواجد سينمائي عالمي مهني لتقديم ورشات عمل سينمائية متخصصة.
- توثيق ندوات المهرجان.
- ترجمة أفلام إلى اللغة العربية، ما يتيح توزيعها بشكل واسع.
- منح جائزة «سلافة جاد الله» السنوية للتميز السينمائي النسوي.
- تنظيم جولات على مستوى الوطن لمعظم أفلام المهرجان.
- تنظيم ندوات عامة ونقاشات تلي العروض، خاصةً مع مخرجات الأفلام.
- إنتاج وبث برامج تلفزيونية تشمل بث ونقاش بعض أفلام المهرجان في الضفة الغربية وقطاع غزة، بالإضافة إلى قنوات محلية أخرى.
- حملة إعلامية مكثفة خلال كامل فترة المهرجان

برنامج السينما للجميع

من منطلق أن الثقافة هي حق من حقوق الإنسان ولتنمية الحياة الثقافية خاصة في المناطق المهمشة ثقافياً، وبناء قدرات المجتمع المحلي، وخاصة الأجيال الشابة منه، على تحليل ومناقشة لغة الإعلام المرئي والمسموع، خاصة فيما يتعلق بسينما المرأة، ومن منطلق المساهمة في بناء ديمقراطية قاعدية من خلال النقاش الجماعي وتحفيز التفكير النقدي الذي يتيح تنمية مجتمع مدني واع لقضايا المجتمع من وجهة نظر نسوية:

- إتاحة أفلام «شاشات» خلال السنة لمؤسسات محلية مجتمعية من أجل استخدامها في التوعية والتثقيف.
- بناء قدرات مؤسسات محلية على التواصل مع محيطها ومع الإعلام، وكذلك المتابعة والتقييم لنتائج هذه اللقاءات القاعدية، وتحضير التقارير الإدارية والمالية، والتوثيق، وذلك من خلال دعم ومساعدة المؤسسات القاعدية على النهوض بالمسؤوليات.

برنامج حاضنة القطاع السينمائي الفلسطيني النسوي الشاب

- توفير برامج تدريبية لجيل جديد من الشابات من المناطق المهمشة والفقيرة ثقافياً في الضفة الغربية وقطاع غزة، من أجل تطوير كفاءتهن وتزويدهن بأعمال من إخراجهن لتمكينهن من إبراز مواهبهن ومن إيجاد فرص عمل.
- دعم الإنتاج السينمائي النسوي الشاب ذي الصلة بقضايا المجتمع الفلسطيني وعلى مستوى من الجودة والمهنية، ما يؤهل هذه الأفلام للمشاركة بمهرجانات سينمائية دولية من خلال إنتاج أفلام لهن روائية أو وثائقية أو متحركة قصيرة، عبر نمطين من الإنتاج: من خلال إتاحة تمويل لأفلامهن مع متابعة وإشراف، أو توفير منح إنتاجية.
- مساعدة المخرجات الشابات في المشاركة في المهرجانات الدولية من حيث تعبئة الطلبات، وإرسال المتطلبات. الخ.
- المساعدة في الحصول على منح دراسية أو إنتاجية أو فرص عمل في هذا المجال وتوفير الغطاء المؤسسي لهن.
- تسهيل السفر للمخرجات للمشاركة في المهرجانات والندوات.
- إرسال رزم من أعمالهن إلى المهرجانات والمنتديات والنقاد من أجل الاطلاع عليها.

برنامج دعم القطاع السينمائي الفلسطيني

توفير أجهزة إنتاج من تصوير ومونتاج للاستخدام بأسعار مخفضة من أجل دعم الإنتاج السينمائي الفلسطيني. التشبيك وتسهيل التواصل بين القطاع السينمائي الفلسطيني ودمج العاملين فيه بالحركة السينمائية العالمية، من مهرجانات، وشركات توزيع، وصناديق إنتاج، ومنتديات، ومؤتمرات سينمائية عالمية وإقليمية وتوجيه المراسلات.

تمكين القطاع السينمائي الفلسطيني من خلال ورشات عمل متخصصة.

برنامج تنمية الثقافة السينمائية

- مكتبة متخصصة تحتوي كتباً وأفلاماً كلاسيكية وحديثة عن السينما، في ثلاث مدن (نابلس/ جامعة النجاح الوطنية، رام الله/«شاشات»، وبيت لحم/مركز السلام)، والاهتمام بتحديثها بحيث تواكب الإصدارات الحديثة.
- حوارات نادي السينما.
- لقاءات سينمائية مهنية يتم توثيقها.
- دراسات وأبحاث: تم إصدار كتاب بحثي:
- «عين على سينما المرأة الفلسطينية». 2013.
- العمل على كتاب «المخرجات الفلسطينيات: ظروف الإنتاج واستراتيجية إعادة التصور».
- دراسة «حصر أضرار القطاع المرئي المسموع نتيجة الحرب على غزة 2014».

5. السينما النسوية

نظريات السينما هو اختصاص أكاديمي يهدف إلى تفسير السينما ويوفر منهجيات تنطلق من أرضية نظريات مختلفة لتحليل اللغة السينمائية وما تخفيه من قيم وأيدولوجيات من خلال أدواتها التعبيرية من صورة وإضاءة وحركة الكاميرا والممثلين والديكور والملابس، وكذلك الصوت والموسيقى والقطع، لفهم علاقة الفيلم بأفلام أخرى من نفس الصنف، أو من بلدان أخرى، أو الواقع المعاش، أو كيفية تلقي وفهم الجمهور للفيلم، وأيضاً القراءات المختلفة الممكنة لهم، بالإضافة إلى تأثير الفيلم مجتمعياً.

بعض هذه النظريات السينمائية تعتمد الحداثة أو ما بعد الحداثة والبنوية، أو البنوية أو ما بعد البنوية، وما بعد الاستعمار، أو تحليلات نفسية تعتمد على فرويد أو لاكان، ولكل نظرية منهجيتها ولغتها التحليلية. أضف إلى ذلك نظريات تعتمد السياق والتحليل السياسي والتاريخي والاقتصادي وتحليل النص، وتقع تحت إطار الدراسات الثقافية التي تطرح تقاطعاً بين المجالات البحثية التقليدية من تاريخ وعلوم وسياسة وعلوم اجتماعية ودراسات سينمائية. ونجد هنا تقاطعاً عضوياً في كل هذه النظريات للحيث الذي تتم فيه تفسيرات مختلفة لماهية المرأة على الشاشة.

وقد كان للمرأة دورٌ في مجال صناعة الأفلام منذ بداية ظهور السينما، لكن «سينما المرأة» كمفهوم يُعتبر ظاهرة حديثة تعود إلى أواخر الستينيات من القرن الماضي (1960) وبداية السبعينيات (1970)، عندما اجتاحت تأثير الموجة النسوية الثانية، وحركة الحقوق المدنية والصراع المجتمعي حول الحرب في فيتنام وظهور حركات طلابية رفضت النموذج الرأسمالي، مجالات مختلفة من الحياة الثقافية والاجتماعية بما فيها الثقافة السينمائية. وقد بدأت المهرجانات والمجلات السينمائية، إثر ذلك، بالعمل على استعادة/ إحياء التاريخ الإبداعي للمرأة في المجال السينمائي. في هذه الفترة، بدأ صنع الأفلام بإنتاج الأفلام النسوية، كما أن النظرية النسوية دخلت بقوة إلى مجال الدراسات السينمائية.

ويشير مصطلح (سينما المرأة) بحسب الدكتور علية ارصغلي، إلى السينما التي تنتجها وتخرجها المرأة؛ أي أنها صانعة القرار فيها، وليس الاحتمالات الأخرى.

وفي هذا الإطار جاءت الرؤية النسوية للسينما من خلال نظرة ورؤية المرأة لذاتها ولقضيتهام ومشاكلها. وهي الرؤية المبنية على أساس رفض النظرة التقليدية الجنسانية والمواقع التي توضع بها المرأة قسراً، معتبرة أن الثقافة الاجتماعية وتعبيراتها الإبداعية ومن بينها السينما، يمكن لها أن

تكرس هيمنة الموقف الذكوري على العلاقات الاجتماعية وتضمن بقاء مراكز القوى التي تتحكم بها في مواقعهم، وذلك تبعاً لموقف أصحابها من منتج وكاتب للنص ومخرج، بهدف تسخير السينما في خدمة بقاء ثقافة الهيمنة، وتكريس مراكز القوى بسبب الموقع الذي تحتله السينما كأحدى الأدوات المهمة التي تعكس الواقع ومفاهيمه، وبسبب جماهيريتها وتنوع واتساع نطاق مرتاديه.

1.1. مرتكزات النظرية النسوية للأفلام

وتقوم النظرية النسوية للأفلام على فكرة أن: على المرأة أن تضع نظريتها النسوية وعدم تركها للذكور لوضع تفسيرهم، ومنع فرض موقفهم التمييزي الطامح إلى تكريس هيمنتهم الفكرية على المفهوم ومصطلحاتهم.

ولقد رفض المثقفون ومعهم الحركات النسائية السينما الذكورية التي ركزت على إظهار المرأة في صور نمطية كموضوع الجنس والإغراء أو الضعف والغيرة والثرثرة، ولدى إظهارها المرأة القوية في صورة الشريرة والقاسية.

وتم تحدي هذه الصور النمطية من خلال الحركة «النسوية العالمية» مع نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي، حيث بدأت الحركة تلتفت إلى أهمية السينما في ترسيخ نظرة المجتمع للمرأة. وفي عام 1972 أعلنت المجلة الأمريكية «المرأة والسينما» في عددها الأول، أنها ستناضل في مجال المرأة ودورها في السينما، وستضع حداً للصور النمطية التي تؤذيها المرأة في السينما، بالإضافة إلى وضع معايير مختلفة للنقد من منظور «نسوي»، وقراءة وتحليل الأفلام من هذا المنطلق⁽⁸⁾.

وبذلك تعد نظريات السينما النسوية إحدى المقاربات النظرية للأفلام، وهي بمثابة اتجاه نقدي سينمائي من منظور نسوي، بدأ في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين خلال الموجة النسوية الثانية، متأثرة بأعمال نظرية نسوية مثل: «الجنس الآخر» لسيمون دي بوفوار سنة 1949، و«اللغز الأنثوي» لبيتي فريدان سنة 2014، و«السياسة الجنسية» لكيت ميليت سنة 1970، والتي أثارت:

- مفهوم الآخر لسيمون دي بوفوار.
- نظرية بيتي فريدان عن الخرافات المجتمعية، والتي تعمل على ربط النساء بأدوار سلبية ومحدودة، بحجة أنها الأدوار «الطبيعية» لهن.
- تحليل كيت ميليت للمفهوم النمطي للأنوثة والذي يكرسه المجتمع من خلال وسائل عديدة، مثل: النظريات العلمية والأعمال الأدبية والفنية.

8. Maggie Humm. Feminism and Film. Edinburgh University Press, 1997.

وبرزت في هذا الصدد 3 كاتبات هن: لورا مالفي، ومولي هاسكل، وجوديث ويليامسون رائدات التحليل النسوي للسينما.⁽⁹⁾

ومن الأدبيات التأسيسية في دحض عدم المساواة بين الرجل والمرأة خلف الكاميرا، كان المقال المهم للكاتبة لورا مالفي «المتعة البصرية والسينما الروائية» Visual Pleasure and Narrative Cinema، والذي شنت فيه هجوماً كاسحاً على صورة المرأة في السينما. نُشر المقال في العام 1975 في مجلة أمريكية متخصصة تدعى «المرأة والأفلام»، وانتقدت فيه كلاً من أدوار الرجال والنساء في أفلام هوليوود، والتي تجسد صورة الرجل الأبيض كمثل أعلى للذكورية المبتغاة، بينما تستخدم المرأة لغايات الإبهار البصري وجعلها موضوعاً للرغبة الذكورية والتي تموضعت وتأصلت بفعل السلطة الأبوية في حينه. فقد قدمت مالفي تحليلها للعلاقة بين المشاهد والشاشة، وبين حكاية المرأة في السينما وبين الرغبة والمتعة البصرية وتوظيفها لخدمة المشاهد.

وجلي بالتذكير أن النظرية السينمائية النسوية تركز على المساواة بين المرأة والرجل، وعلى انتقاد السينما الكلاسيكية السائدة، وتحلل دورها الثقيل في إنتاج دونية المرأة، وتكريسها لصورة مسطحة ثنائية عن المرأة تتسم بالنمطية الجندرية لها. كما تسعى إلى دحض صورة المرأة في إطار صناعة الأفلام الهوليوودية، وتنادي بضرورة إنتاج أفلام سينمائية بديلة تصور ذاتية النساء ورغباتهن وحيواتهن بشكل أعمق وأقرب إلى الواقع المعاش المختلف والمتعدد للمرأة⁽¹⁰⁾.

ومع نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي، بدأت الحركة "النسوية" - بموجتها الثانية - تلتفت إلى أهمية السينما في ترسيخ نظرة المجتمع للمرأة، وفي العام 1972 أعلنت المجلة الأمريكية "المرأة والسينما" في عددها الأول، أنها ستتنازل في مجال المرأة ودورها في السينما، وستضع حداً للصور النمطية التي تؤذيها المرأة في السينما، بالإضافة إلى وضع قانون أو أسلوب مختلف للنقد من منظور "نسوي"، وقراءة وتحليل الأفلام من هذا المنطلق.

وبحثت في طريقة نظرة الكاميرا للمرأة، إذ تظهرها:

- كتمثال جميل يحدّق فيه الجميع ليس أكثر، ضارباً المثل بالمشهد المتكرر لمرور الكاميرا ببطء في أغلب الأفلام على جسد البطلة بالكامل في أول لقطة لها، ويفترض صنّاع الفيلم أن هذه هي عين البطل تتفقد جسد المرأة وأن المشاهد سيستمتع بحركة الكاميرا تلك.
- علاوة على أن المرأة تظهر في أغلب الأحيان تابعة للرجل، ويتجلى أيضاً انعدام التكافؤ بينها وبينه، إذ تنقسم الأدوار بين ذكر بأفعال إيجابية وأنثى بأفعال سلبية.

9. Maggie Humm. The dictionary of feminist theory. Ohio State University Press, 1995

10. Alison Butler. Women's Cinema: The Contested Screen. Wallflower Press, 2002

وبحسب «هاسكل»⁽¹¹⁾ فإن صورة المرأة في السينما الهوليوودية تنحصر في 3 صور:

- المرأة الاستثنائية، حيث تبرز شخصية قوية ومستقلة.
- أو المرأة العادية، وهي الصورة الأكثر شيوعاً وانتشاراً في السينما، وهي امرأة خاضعة للرجل ويقتصر دورها على إشباع رغباته وتربية أولاده.
- والمرأة العادية التي تحولت لاستثنائية، ويأتي هذا التحول، لكونها ضحيةً حاولت تجاوز العنف والقسوة اللذين تعرضت لهما، فكان التحول.

وتشير هاسكل إلى أن الرجال لديهم وجهة نظر واحدة، ترى الآخر كما لو أنه مجرد مخلوق لإشباع نزواته، وأن المرأة ليس من حقها أن تفعل بالمثل، وعندما يأتي الدور على المرأة بعدئذٍ، فإنها تمارس نفس الطريقة المرضية.

وتطورت النظرية في التسعينيات، لتفرض الرؤية الثنائية من امرأة جيدة وامرأة غاوية، وطرحت وجهات نظر أكثر تعدداً لتشمل جميع النساء باختلاف عرقهن ودينهن وطبقتهن الاجتماعية وهوياتهن الجندرية والجنسية وميلهن الجنسي وقدراتهن الجسدية والنفسية.

وقد سعت النظريات النسوية منذ بداية السبعينيات إلى بلورة نظرية نسوية في النقد السينمائي، وتشكيل منظور نسوي في دراسة وإنتاج الأفلام على حد سواء. واستطاعت الحركة النسوية العام 1972م تنظيم أول مهرجان دولي في نيويورك للأفلام النسائية، ومن ثم توالت المهرجانات السينمائية التي تناولت قضايا وحياة المرأة من منظور نسوي.

ومع انتهاء السبعينيات، ظهر اتجاه نسائي ملحوظ نحو صناعة الأفلام، أغلبه يعزى إلى انخفاض تكاليف إنتاج الأفلام وتحديدًا الوثائقية منها، لكونها لا تتطلب طواقم متخصصة، كما هو الحال في الأفلام السينمائية. علاوةً على ذلك، فإن هذه الفترة شهدت رغبةً ملحّة لدى النساء لتناول قضايا تخص المرأة تم تجاهلها سابقاً في مجال صناعة الأفلام، وخاصةً من منظور نسائي، مثل: قضايا الإجهاض والاعتصاب والتمييز على أساس الجنس في العمل...إلخ.

خدم المرأة في تلك الفترة تنامي الاهتمام بتقنيات التصوير ورُخص الكاميرات وسهولة الاستعمال إلى دخول الكثيرين إلى مجال عمل الأفلام ومتابعة التطور التكنولوجي في مجال التصوير والمونتاج، كما أن ظهور أنواع جديدة من الكاميرات، بحيث أصبح بالإمكان مشاهدة ما يتم تصويره مباشرةً حين تصويره، كان أيضاً عاملاً مهماً ساهم في تمكين النساء في مجال إنتاج وصناعة الأفلام.

11. النافذة الأمريكية موللي هاسكل التي أصدرت متاباً سنة 1974 عنوانه «من التدفيس للاغتصاب: كيف صورت السينما النساء» ذهبت فيه إلى اعتبار الصورة النمطية للنساء في الفلام غالباً ما تكون انعكاساً لخيلات الرجال عنها دون أن تقترب ولو من بعيد لصورتها الواقعية.

2. أدوات النظريات السينمائية النسوية

ركزت النظريات السينمائية النسوية على جانبين أساسيين:

- **الجانب الأول:** انتقاد وتحليل كيف استخدمت الأعمال السينمائية «السائدة» لتكريس مفاهيم الأبوية باستبعادها أي قيمة لما هو مختلف، مثل المرأة، ومن ليسوا من العرق الأبيض، ومن ليسوا من دين معين...إلخ.
- **الجانب الثاني:** السعي والدعوة ومناصرة العمل على صناعة أفلام نسوية بديلة، وذلك من أجل التصدي لنمطية صورة المرأة وطرح صور بديلة.

ولأسف، فإن صورة المرأة في السينما لا تزال إما تابعة للرجل وثنائية بالنسبة إليه، وإما مضحية متفانية، أو مادة للمتعة والمكر، وهو ما يجعل التناول يتراوح بين الاستخدام المتعي الرخيص، وبين الإعلاء الأخلاقي من أدوارها التقليدية، بما يؤكد التفوق الذكوري بصفة عامة. وقاد كل ما سبق، قاد إلى وجود جهد مضاد تمثل بـ «سينما المرأة» بصفته أحد التطبيقات العملية للسينما البديلة.

- تبعية المرأة في أغلب الأحيان للرجل، إذ أن الرجل هو مركز ومحرك الحدث، وصانع القرارات ومقرر نهاياتها.
- انعدام التكافؤ بين المرأة والرجل، إذ تنقسم الأدوار بين ذكر بأفعال إيجابية وأنثى بأفعال سلبية.
- ظهور المرأة بأنها مجرد مخلوق لإشباع نزوات الرجل، وإذا فعلت، فهي ساقطة.
- بروز المرأة الاستثنائية، بشخصية قوية ومستقلة ومجردة من الأخطاء أو الضعف.
- تثمين الزوجة الجيدة، وهي الصورة الأكثر شيوعاً وانتشاراً في السينما، تساند زوجها ولا كينونتها لها سوى من خلال زوجها وأولادها.
- تحول المرأة العادية إلى امرأة استثنائية، ويأتي هذا التحول، لكونها ضحية حاولت تجاوز العنف والقسوة اللذين تعرضت لهما، فكان التحول، وهنا تصبح «مسترجلة» أي أن تحولها من ضحية إلى فاعلة مقترن بأخذها صفات ذكورية مثل القسوة أو العنف...إلخ.
- طغيان الأم المضحية المتفانية من أجل عائلتها، والتي تؤثر عائلتها على نفسها. وفي المقابل، فإن صورة الأم التي تحقق طموحها المهني والذاتي، وتبحث عن ذاتها تعتبر إما أنانية أو مقصرة أو مهملة لعائلتها، ولا تفكر إلا في نفسها⁽¹²⁾.

12. سعيد أبو معلا/ رما ككتانة نزال. «عن على سينما المرأة الفلسطينية». خريز: د. علياء ارضغلي. (رام الله: ناشئات 2013)

ج. طرح مغانف

الناقدة المصرية نرمين يسر ترى أن السينما في الوقت الحالي قد تغيرت، ولم نجد هذا النوع من الصور النمطية في الأفلام التي ما زالت تدور في منزل «السيد عبد الجواد» في الأفلام المأخوذة من ثلاثية نجيب محفوظ، أو الأم الطيبة والزوجة الخاضعة والحببية الخجولة. وظهر نوع آخر من نساء السينما المصرية أكثر إصراراً ونجاحاً وفخراً بأنفسهن، خاصةً عندما ازدهرت فترة مناقشة قضايا المرأة الاجتماعية والتي تصدرت قائمتها الفنانة فاتن حمامة من خلال مناقشة قضايا عمل المرأة في فيلم «الأستاذة فاطمة» 1952- من إخراج فطين عبد الوهاب، ومناقشة قضايا الشرف في فيلم «دعاء الكروان» 1959- عن رواية طه حسين وإخراج هنري بركات.

وقد أدت بعض الأفلام إلى تغيير الأوضاع كما ورد من تعديلات في قوانين الأحوال الشخصية في مصر بعد ظهور فيلم «أريد حلاً» - 1975 للمخرج سعيد مرزوق وبطولة فاتن حمامة. وهو فيلم تناول قضية بيت الطاعة والطلاق الذي يملك الزوج فقط قراره، وهو أحد تلك الأفلام التي ناقشت عدة قضايا كان من شأنها أن تصنع تغييراً حقيقياً في القوانين القضائية والأعراف الاجتماعية. ومن الأفلام أيضاً التي ساهمت في تعديل قوانين عاتية وظالمة، لا بد أن نذكر فيلم «عفواً أيها القانون»- 1985 من إخراج إيناس الدغدي الذي يثير قضية تتعلق بسمح القانون بعدم تدخل الزوجة في حال شاهدت زوجها متلبساً بخيانتها. ففي هذا الفيلم تطلق نجلاء فتحي الرصاص على محمود عبد العزيز فتقتله، بعد أن شاهدته في الفراش مع صديقتها، لتقضي 15 عاماً في السجن، في حين يُبيح القانون للزوج مقاضاة زوجته في حال ضبطها متلبساً بخيانتها لكي تسجن، إلا إذا صُفح عن خيانتها وسمح لها بالاستمرار في الحياة بعد طلاقها منه دون محاكمة⁽¹³⁾.

الجزء الثاني

المعرفة العملية بكيفية صنع الفيلم من أجل تعزيز المساواة بين الجنسين

من أجل تعزيز المساواة بين الرجل والمرأة خلف الكاميرا من المهم ألا تكون معرفة عملية الإنتاج حكراً على الرجل، بل أن تلم المرأة بكل مراحل الإنتاج من أجل أن تكون صانعة قرار فيه، كما أن تكون على دراية عميقة بكيفية استعمال اللغة السينمائية بحيث تعبر عن النوع الاجتماعي.

1. الإجراءات التي تعزز من مساواة المرأة والرجل في صناعة الأفلام:

- الوعي بقضايا المرأة: أن يكون للمخرجات الشابات تصورٌ فكري عن قضايا المرأة الفلسطينية والعربية باختصار، ومن ثم الحديث عن مفهوم النوع الاجتماعي وعلاقته بالسينما وتطور مفهوم سينما المرأة.
- أن تعرف المخرجات الشابات المهن الخاصة المرتبطة بالعملية السينمائية، مثل: (الإخراج / السيناريو، المونتير، التصوير، المونتاج).
- أن تلم المخرجات الشابات بمراحل الإنتاج المختلفة وما يجب أن يتم فعله في كل مرحلة كي يصبح لديها فيلم سينمائي مراعي لقضايا النوع الاجتماعي.
- أن تلم المخرجات بكيفية تحضير وصف وملخص للفيلم من أجل القدرة على تسويق فكرة أفلامهن للمنتج خلال ممارسة عملية الـ «بيتشنج» لعرض مقترحات أفلامهن لجهات إنتاجية تمويلية.
- تعريف المخرجات الشابات بأبرز المؤسسات التي تمنح تمويلاً إنتاجياً، وتعريفهن بمفهوم الإنتاج التشاركي.
- الإلمام بالتسويق والإعلام وترويج الفيلم والعروض المختلفة والمهرجانات والتعاطي مع الإعلام. (مع التأكيد أن هذه ليست مهمة المخرج أو كاتب السيناريو بالدرجة الأولى، وإنما هي مهمات قد يقوم بها المخرج لاعتبارات مالية وإنتاجية).

2. كيفية الحصول على المعرفة العملية

1. تنمية المعرفة ذاتياً

1. تمر عملية صناعة الفيلم السينمائي بمراحل مختلفة، وقد يبدأ الراغب بالاحتراف السينمائي بالتعلم الذاتي عبر ما يتاح على شبكة الإنترنت تمهيداً لعملية انخراطه في التدريب الفعلي والاحتراف، فالانخراط بعملية القراءة والمتابعة على الشبكة العنكبوتية وغيرها من المصادر يفيد كثيراً في تنمية الوعي والمعرفة. وتتوفر مقالات متخصصة، وفيديوهات تعليمية تقدم تدريبات في مختلف مراحل عملية صناعة الفيلم، من كتابة وتصوير ومونتاج، كما أن هناك أفلاماً تتيح التعرف والتعلم من الإرث السينمائي العالمي.

كما تتوفر مواقع متخصصة لمدارس علمية رائدة في عالم صناعة الأفلام تقدم على مواقعها دروساً وورش عمل مصورة تقدم باللغة الإنجليزية، وكذلك مواقع تدريب افتراضية على الإنترنت.

2. الارتباط بأطر تدريبية

بعد المعرفة العلمية وتعزيز فرص بناء المعرفة العلمية والعملية المتواصلة، تبرز أهمية إيجاد برامج تدريبية متخصصة في مختلف صنوف العمل السينمائي، سواء كانت حول جميع مراحل الإنتاج السينمائي أو مرحلة من مراحلها، إضافة إلى الانضمام إلى ورش عمل احترافية ترتبط ببناء الأفكار وتطويرها. وهو مسار يتجاوز مفهوم مقاعد الدراسة أو المحاضرة الأكاديمية، وتعتمد على أسلوب تشارك المعرفة والاستكشاف والبحث والتجربة، كما تقوم به بعض المؤسسات وإن كانت قليلة في السياق الفلسطيني، ومنها مؤسسة «شاشات» التي تأسست عام 2005، حيث توفر أطراً تدريبية وتمويلية لترجمة ما يتعلمه الراغب بالاحتراف السينمائي ضمن بيئة إنتاج احترافية متكاملة.

3. مشاهدة أفلام ومناقشتها من منظور نسوي

تحليل اللغات والتقنيات، إذ أن هناك علاقة وثيقة بين المضمون والشكل في السينما:

تعليق اللغة البصرية⁽¹⁴⁾

- الكاميرا: زوايا وأبعاد التصوير، وهنا يجب الانتباه إلى من تتبّعه الكاميرا، هل هو الرجل أم المرأة؟ أيضاً هل اللقطات القريبة تركز على وجه الرجل والتي تعبّر عن الذاتية بينما اللقطات القريبة للمرأة تركز على تجزئة جسدها؟ هل الرجل في مقدمة الكادر والمرأة في خلفيته؟ هل الكاميرا تتبع حركة الرجل في الكادر، أي أن اهتمامها يتركز على ما يفعله الرجل؟

14. تم تطوير هذا الجانب من خلال دورة تدريبية تم تقديمها لمخرجات ضمن مشروع: «تعزيز المساواة بين الجنسين في مجال صناعة الأفلام من منظور النوع الاجتماعي». في تشرين أول 2018.

- استعمال الظل والضوء: هل الإضاءة القوية تتركز على الرجل وهذا يشد النظر إليه باعتباره الشخص الرئيسي؟
- الملابس والألوان - هل تم استعمال خاص لألوان الملابس في الفيلم، وما هي هذه الألوان ودلالاتها؟
- الديكور: أي أنواع الديكور استعمل في الفيلم لمنزل الرجل ومنزل المرأة؟ أين تتواجد المرأة أكثر في منزلها، هل في غرفة النوم والمطبخ، أي حصرها بدور تقليدي وجنسي، وهل نرى الرجل في مواقع أخرى منه وأي الأدوار الاجتماعية التي تعكسها كل صورة؟

تحليل اللغة الصوتية⁽¹⁵⁾

- هل تم استعمال الحوار في الفيلم؟ أي أن المرأة تتكلم بـ «سينك SYNC» ومربوطة بجسدها، بينما استعمل «أم فويس أوفر» (كلام بدون رؤية الشخص، مونولوج داخلي أو تفكير) للرجل، وهذا يعبر عن الذات المنفصلة عن الجسد؟
- هل جرى استعمال خلفية موسيقية مختلفة لمشاهد المرأة؟ وكيف تعبر وتساهم في تعميق رسالت المرأة عن المرأة؟
- هل جرى استعمال المؤثرات الصوتية وكيف، لكل من الجنسين؟
- ويمكن في التحليل السينمائي العام الاستعانة بالميمات الخمس، وبهذا يمكن التمكن بعد ذلك من التحليل السينمائي الجندري:
- **ما** : ما هي قصة الفيلم ومن هو محور القصة ومحرك أحداثها؟ ما أهمية المرأة في القصة وجدية دورها وشخصيتها؟ ما هو مبنى الفيلم؟ متى تدخل المرأة الفيلم وكم من الوقت الفيلمي المخصص لها (مقدمة وسط وخاتمة)؟ ماذا تحكي لنا المقدمة عن الشخصيات الرئيسية في الفيلم ومن هم، وهل المرأة بينهم في المقدمة؟ ما هي الذروة وكيف تمتلّت؟ ما هي حبكة الفيلم وكيف، ومن حلّها، الرجل أم المرأة؟ كيف ينتهي الفيلم؟ هل بالتركيز على أهمية دور الرجل الرئيسي في الفيلم؟ ما هو نوع النهاية؟
- هل يحاول الفيلم تحطيم أسطورة ما أو أية أفكار نمطية حول المرأة؟
- **من** : من هي شخصيات الفيلم؟
- **كيف** : كيف كان دور المرأة بالفيلم؟ هل هو دور نمطي، ثانوي، ما مساحته من كامل الفيلم؟ كيف ظهرت؟ هل فكراً وروحاً أم جسداً فقط؟
- ما الذي تمثله كل شخصية منها؟ هل توجد في الفيلم شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية؟ إذا كان الجواب لا - لماذا؟ ما هي شبكة العلاقات بين الشخصيات وكيف تتطور خلال الفيلم؟
- **المكان** : أين تجري أحداث الفيلم؟ ما دلالة اختيار المكان المرتبط بكل شخصية في الفيلم؟ هل يوجد مكان محدد للشخصيات خاصة النساء، أم أن فضاء تحرك الرجل مفتوح وفضاء تحرك المرأة محدد بعدة أماكن؟

- **متى:** متى تحدث أحداث القصة، وما علاقة الحقبّة الزمنية المختارة بطرح مفاهيم معينة حول دور ومكانة المرأة؟ ولماذا تم اختيار عصر من عصور التاريخ للقصة؟ وكيف يؤثر هذا على القيم المتعلقة بالمرأة في الفيلم؟
- هل يوجد زمن محدد للأحداث؟ ولماذا؟
- **ما السبب:** ما الذي تسبب في تسلسل الأحداث؟ هل هو وعي الرجل وقدرته على التحليل والمعرفة أم قدرات المرأة في الفيلم؟ من يحدد ذروة الحدث؟ وهل تعبر الذروة عن «انكشاف» للمرأة وكشف ما ذا تخبيء؟ وهل من الضرورة السردية أن تكون للمرأة أسرار، أي أنها غامضة وتخفي أشياء يتم كشفها في الذروة؟ هل كان بالإمكان الحيلولة دون تلك الذروة وكيف؟ في أية نقطة كانت المرأة تستطيع أن تتدخل وتغير مجرى الأحداث؟⁽¹⁶⁾

ومن الأهمية في التحليل فهم خلفية التمويل والإنتاج ودوافعه،

- من هو الجمهور المستهدف لهذا الفيلم؟
- لمن أنتج هذا الفيلم؟ لمهرجانات دولية، أم لجمهور خارجي أم محلي؟
- ما رسالة الفيلم للخارج أو لجمهور البلد الذي أنتج فيه؟
- ما هي رسالة الفيلم؟ ما هي الرسالة الجليّة (المكشوفة)، وما هي الرسالة الخفية؟ هل موقف مُخرج الفيلم اجتماعياً وثقافياً وأيدلوجياً واضح، أم أن هو مبطن في السرد ورسم الشخصيات وسير الأحداث؟⁽¹⁷⁾

16. <http://cms.education.gov.il/NR/rdonlyres/B31765FE-364A-450C-8AF9-D5DEE4202584/60040/modelarabic.doc>

17. المصدر السابق.

الجزء الثالث

قبل صنع الفيلم

الإنتاج السينمائي هو الدافع المحرك لكافة المهن السينمائية المتخصصة القائمة على تنفيذ الفيلم حتى يصبح قابلاً للعرض الجماهيري، بدايةً من مرحلة دراسة الجدوى وحتى مرحلة العرض الجماهيري، والذي يندفع من خلاله العمل السينمائي قُدماً إلى الأمام على مستوى كل تخصص سينمائي طبقاً للبرنامج المخطط له مسبقاً قبل بدء التنفيذ.

مرحلة التحضير للإنتاج: يتم فيها البدء بتدبير المستلزمات المادية من حيث:

- الموازنة ودراسة الجدوى.
- التعاقد مع كاتب السيناريو.
- التعاقد مع مدير الإنتاج.
- التعاقد مع الطاقم الفني من الممثلين الرئيسيين، الثانويين، المهن السينمائية الأخرى.
- التعاقد مع الاستوديوهات.
- توفير الخامات السينمائية.
- مشاركة الطاقم الفني في اختيار مناطق التصوير المناسبة.
- استخراج تصاريح التصوير في المواقع الخاصة أو العامة من الجهات المعنية المسؤولة.
- متابعة إنجاز المواد الخام من (الديكور، الملابس الإكسسوارات).
- تجربة الأجهزة السينمائية.
- إعداد الميزانية النهائية.
- مرحلة التصوير.

خطوات الإنتاج

تتم عملية الإنتاج على عدة خطوات بعد اختيار النص السينمائي المطلوب:

- مرحلة دراسة الجدوى.
- مرحلة إعداد الميزانية المبدئية.
- مرحلة التحضير.
- مرحلة التصوير.

- مرحلة التشطيب/المونتاج.
- مرحلة العرض.
- مرحلة التوزيع.

1. دراسة الجدوى

- دراسة الموقف التسويقي المرتقب من خلال دراسة ميول الناس السينمائية، وموضوع النص السينمائي، والفئة المستهدفة ومدى تقبلها لمحتوى الفيلم.
- الموقف التكنولوجي لمحتوى النص، حيث يجب أن تتوافر لدى الجهة المنتجة الإمكانيات التكنولوجية ووسائل التقنيات الحديثة المناسبة لتصوير المشاهد الواردة في النص، من كاميرات مناسبة، وخدم فنية، وفنيين متخصصين وبرامج وأجهزة خاصة، لضمان إيصال فكرة الكاتب بصرياً وسمعيًا.
- اللياقة البدنية والأداء الحركي للممثلين، من حيث اختيار الممثلين المناسبين بحسب أدوارهم في النص، وأن يكونوا على مستوى مناسب من اللياقة البدنية والأداء.
- الموقف التمويلي من حيث التأكد من إمكانية تدبير كافة المتطلبات التمويلية من السيولة النقدية اللازمة لمواجهة كل تكاليف إنتاج وتسويق الفيلم.
- إعداد الميزانية المبدئية، حيث يتولى مدير الإنتاج السينمائي إعداد أرقام الميزانية التقديرية المبدئية من خلال عمل تفرغ مدروس للسيناريو، وهو ما يُطلق عليه التفرغ الإنتاجي للسيناريو، أي تفرغ السيناريو لأغراض إنتاجية بحسب الممثلين ومواقع التصوير والطاقم الفني والعمليات الإنتاجية المستخدمة.

ولكن قبل الشروع في هذه المراحل لا بد من وجود السيناريو، وهو العمود الفقري لما سيصبح فيلماً.

2. كتابة السيناريو

- تعريف السيناريو هو وصف تفصيلي تسلسلي مكتوب لأحداث الفيلم، سواءً كان فيلماً سينمائياً أو تلفزيونياً، متضمناً وصف المكان، والزمان، ووصف الشخصيات جسمانياً ونفسانياً⁽¹⁸⁾.

ويسمى كاتب السيناريو السيناريست، يتعاقد معه المنتج من أجل صناعة الأفلام أو المسلسلات، وقد يكون السيناريست كاتباً، أو شاعراً، أو مخرجاً، أو هاوياً، أو محترفاً.

• سمات السيناريو

التنسيق والتوليف والتسلسل واحترام التعاقد الزمني والتجديد في المضمون والأطروحة والهدف، والإبداع في الشكل والتقنية والمنظور من أجل إثارة الجمهور، وجذب انتباهه البصري والسمعي والذهني.

ومن العوامل التي تتحكم بالسيناريو والحوار : نورد التوازن والتوقيت والاقتصاد.

• خطوات كتابة السيناريو

أولاً: يجب أن تكون هناك (قصة) قبل الشروع في السيناريو، يتم بعدها تجسيد القصة وبناء هيكلها من خلال كتابة السيناريو.

1. القصة

هي فنٌّ من فنون التعبير، يسرد الكاتب من خلالها الأحداث والوقائع التي تجري بين شخصيات معينة بأسلوب مشوّق تتأزم فيه الأحداث وتسمى العقدة، حتى تصل ذروتها ثم تتدرج في النهاية إلى أن تصل الحل، وتكون إما واقعيةً أو خيالية. (أنظر كتاب «فنون الكتابة والتعبير» للدكتورة عزيزة مردين).

عناصر القصة

- الموضوع أو الفكرة: وهو الهدف الذي يحاول الكاتب أن يعرضه في القصة، أو هو الدرس أو العبرة التي يريد منا تعلمها واستنتاجها.
- الحدث: وهو مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيباً منطقياً وتدور حول الفكرة والغاية، وتصور لنا الشخصية الرئيسية في القصة وتكشف صراعاها مع الشخصيات الأخرى، وتكتمل وحدة الحدث عندما يجيب الكاتب عن الأسئلة التالية: كيف؟ وأين؟ ومتى؟ ولماذا وقع الحدث؟

وهناك 3 تقنيات أو طرق لعرض الحوادث.

- النوع التقليدي الذي تجري فيه الأحداث من البداية إلى النهاية.
- الطريقة التي تنطلق من النهاية ثم تعود إلى البداية.
- الطريقة التي تبدأ من المنتصف.
- **الحبكة**: وهي مجموعة من الوقائع والحوادث المترابطة ترابطاً زمنياً، ومعيار الحكمة الجيدة هو وحدتها، وتوضح لنا من خلال الإجابة على الأسئلة التالية:

- ما الصراع الذي تدور حوله الحكمة؟ أهو داخلي أم خارجي؟
 - ما أهم الحوادث التي تشكل الحكمة؟
 - هل الحوادث مرتبة على نسق نفسي أم زمني؟
 - ما التغيرات الحاصلة بين بداية الحكمة ونهايتها؟
 - هل هي مقنعة أم مفتعلة؟ وهل الحكمة متماسكة؟
 - هل يمكن شرحها بالاعتماد على عناصرها؟
- **الشخصيات:** يختار الكاتب شخصه عادةً من الحياة وأحياناً من الخيال، ويحرص على عرضها بشكل واضح من خلال البعد الجسمي والاجتماعي والنفسي والتاريخي.
 - **البعد الجسمي:** يتمثل في صفات الجسم من طول وقصر وبدانة ونحافة ونوع الجنس (ذكر أو أنثى) وعيوبه وميزاته وسنه.
 - **البعد الاجتماعي:** يتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية وفي نوع العمل الذي يقوم به، وثقافته ونشاطه ودينه وطبيعته وهواياته.
 - **البعد النفسي:** يكون في الاستعداد والسلوك من رغبات وآمال وعزيمة وفكر ومزاج الشخصية من انفعال وهدوء وانطواء أو انبساط.
 - **البيئة أو المكان:** وهي الوسط الطبيعي أو الموقع الذي تجري فيه الأحداث ويتحرك فيه الشخص ضمن أماكن وأوقات معينة، وهو ما يُعرف في الأوساط الفنية بموقع التصوير (location).

2. الـ Logline

(Logline) مثل القصيدة كل كلمة لها قيمتها. ويشير باختصار إلى :

- ماذا يجب على البطل أن يفعل (ما الحادث الذي دفع البطل لبدء رحلته؟).
- ما هي النشاطات التي يقوم بها البطل؟
- ما الشيء الفظيع الذي سيحصل للبطل إذا فشل؟ (ماذا يريد البطل المعادي؟).

وفيه يجب توضيح موضوع القصة بكتابة سطر إلى سطرين.

وتخبرنا كتابة (Logline) عن ماذا سيكون موضوع الفيلم، ولماذا سيرغب الناس في مشاهدته، كما أن (Logline) الناجح هو ما يجذب اهتمام القارئ أو المشاهد على الفور. ويعتبر (DNA) (Logline) النص، فإذا تعذرت كتابته، فهذا يعني أن هناك خللاً في القصة، أو أن قصة النص فاشلة.

قواعد كتابة الـ (Logline):

يجب أن يحتوي الـ (Logline) على:

- البطل أو الأبطال.
- أهدافهم.
- البطل المعادي، قوى الشر.
- لا تسمى الشخصيات، بل يتم أخبارنا شيئاً عنها، مثال: مغني راب....
- تعطى صفة ذات عمق للشخصية: مثال: مغني راب عاطل عن العمل.
- بوضوح واختصار شديد يتم تحديد هدف البطل، مثال: مغني راب عاطل عن العمل يريد أن يصبح غنياً أو مشهوراً.
- يوصف البطل العدو أو القوى المعادية، مثال: مغني راب عاطل عن العمل يريد أن يصبح غنياً أو مشهوراً في مجتمع لا يأبه بالموسيقى.
- جعل بطل القصة نشيطاً لدفع القصة إلى الأمام.
- من الجيد إذا تم شمل المخاطر والقنبلة الموقوتة التي ستنفجر، مثال: أجل الزواج بالفتاة التي يحب، خريج جامعي عاطل عن العمل مطالب بإيجاد عمل (مصدر دخل) قبل أن يفقد حبيبته ويفقد احترامه لذاته.
- فيما يتعلق بالنهاية، لا يجب أن تظهر، حيث يجب أن يكون الـ (Logline) جيداً بما فيه الكفاية دون كشف النهاية، ولتشويق قارئ النص ليرى نهاية مفاجئة.
- يجب أن يكون الـ (Logline) واضحاً ومحدداً وفيه صراع، بمعنى أن يُكتب بطريقة يستطيع ابن الثالثة عشرة فهمه بسهولة، أي فهم عن ماذا تدور قصة الفيلم.
- لا تسرد القصة، بل سوقها. أخلق الرغبة عند المنتج لقراءة النص، وعند الجمهور لمشاهدة الفيلم.

كيف تكتب "Logline"؟

البدء بالعناصر المهمة للنص:

- وصف الشخصيات الرئيسية.
- ماذا يحدث لهم.
- ما هي أهم لحظة أو حدث بالنص.
- ماذا تفعل الشخصيات الرئيسية للتغلب عليها؟
- كيف تنتهي القصة؟
- ما هي التغيرات النفسية التي تحدث في النهاية؟

يجب التركيز على الفكرة الرئيسية في القصة. اكتب أو قم بإعادة الكتابة، وطمح بحذف بعض الكلمات غير الضرورية. اقرأ ما كتبته لمجموعتك لتسمع وجهة نظرهم، ثم قم بإعادة الكتابة إذا تطلب الأمر ذلك.

3. الملخص "Synopsis"

يقوم كاتب السيناريو بكتابة الملخص (synopsis) في صفحة إلى ثلاث صفحات. والملخص (synopsis): هو ما يُعرض على المنتج ليقرر قبوله من رفضه قبل أن يجهد نفسه بقراءة السيناريو بالكامل، ويحتوي على مراحل، وهي:

- البداية (مختصر عن الأحداث)
- الوسط (مختصر عن العقدة والصراع).
- النهاية (مختصر عن الحل أو الانفراج).

ويُعرض الـ (synopsis) غالباً في قاعة العرض أمام الجمهور، إما بشكل ملخص مكتوب على ملصق، أو بشكل صور منتقاة بدقة تبين مسار الفيلم حركياً وجدلياً.

4. الحوار

في السيناريو هناك لحظات يصبح فيها ما يقال بالكلام مهماً جداً، فالحوار يدعم المحتوى البصري للمشهد، ويدفع بالحدث للأمام. وإذا لم تتحقق هذه الأهداف، ومهما كانت جودة كتابته، فإنه يكون معطلاً لحركة الفيلم وإيقاعه. وعند كتابة الحوار يجب أولاً أن نطرح السؤال: ما ضرورة هذا النص المنطوق لسرد القصة؟ وهل يوصل الصمت الفكرة بشكل أفضل؟ فعندما يكون هناك حوار بين اثنين ليس بالضرورة أن يتكلما طوال الوقت. وبقدر الإمكان يجب التفكير في طرق مرئية للحوار غير استخدام الكلام، فإذا تقابل شخصان في الشارع وقال أحدهما «أهلاً كيف حالك؟»، ليس بالضرورة على الآخر أن يقول «أوتوماتيكياً» الحمد لله. وكيف حالك أنت؟ بل لعله يتنهد فقط، أو يهز كتفيه، ومثل هذا التصرف يعطي إجابة لا تعتمد على الكلمات، ولكنها تقول الكثير في الوقت نفسه.

والحوار الجيد هو الذي ينظم إيقاعات المشهد، فأى مشهد تحقيق على سبيل المثال يتضمن تعذيب المتهم ثم اعترافه، تكون له ثلاث وحدات إيقاعية، فهو يتحول من حالة في المشهد إلى حالة أخرى، ثم إلى حالة ثالثة. ويساعد تحديد وحدات الإيقاع على تحديد واتساق الهدف، وكل سطر من الحوار يدفع بهدف المشهد إلى الأمام حتى يحقق ما يسعى إليه.

ويتطلب الحوار أيضاً الأخذ في الاعتبار ما تريده كل شخصية، وكيف تحاول الوصول إلى ما تريده. فالسيناريو الذي يدور حول رجل يسعى بإصرار لتغيير بلدته الصغيرة، يمكن أن يحتوي مشهداً في مطعم يحكي فيه الرجل عن أحلامه لأحد أصدقائه، وقد يتضمن حوار هذا المشهد قفزات طويلة يتحدث فيها البطل عما يتوق إليه، ويمكن

لمثل هذا الاختيار أن يقول أكثر من اللازم وأكثر مما نحتاج لمعرفة، واختياراً آخر هو أن يظهر صامتاً أثناء طرح أصدقائه أسئلة لا يستطيع تقديم إجابة عليها، واختياراً ثالث هو أن يحاول التعبير عن أحلامه ويحبطه في ذلك صديقاً. وكل هذه الاختيارات يمكنها أن تكشف الكثير عن البطل وعن المعوقات الموجودة في طريقه، ويمكن رسم صورة لهذا البطل من خلال المزج بين الطرق المختلفة في سلسلة من المشاهد التي تظهر فيها الشخصية وتقوم بأفعال وردود أفعال على الآخرين.

5. نصائح مهمة

- الجنوح نحو الحوار المقتضب والبعيد عن التخيل الإنشائي واستعمال البيان البلاغي الطويل المسهب.
- استخدام لغة تواصلية واقعية واضحة كاللغة التي نستعملها في الواقع اليومي بكل إيجابياتها وسلبياتها، بشكلها المتكامل أو بشكلها المتقطع أو الغامض المبهم.
- اعتماد حوار محدود مختصر مكثف قابل للتشخيص، منطوقاً أو مشخفاً حركياً.
- اندماج ضمن خانة الصوت الذي يشمل كل ما يُسمع على الشاشة، بدءاً من أبسط صوت إلى الموسيقى التصويرية ثم ضجيج الأجواء من مطر أو أزيز محركات، أو غيرها.
- جعل الحوار طبيعياً مسترسلاً، متقطعاً، ومقاطعاً غير خاضع للتناوب على من يتكلم، غامضاً وغير مكتمل أحياناً بمفردات مقتضبة جداً، أو بنبرة قوية وذات ثقة بالنفس، وأخرى بإيقاع رتيب ومحدود.
- تماهي الحوار مع طبيعة الشخصية، وهنا سيفيدك جداً ما كتبت من الأبعاد الأربعة لكل شخصية، لأنك ستعرف كيف تتحدث عن هذه الشخصية، فمثلاً: لا يمكن لأستاذ جامعي أن يقول لوصطدم به أحد أثناء سيره في الشارع: «فتح يا أعمى»، أو يتلفظ بألفاظ سوقية... أو أن يقول عامل بسيط: «أنا أعتمد على الموضوعية في تحليل الأشياء»، فهذه الجملة بعيدة عن شخصية العامل تماماً.
- عدم تكرار المعلومة، مثال: مجد يقول: «ليس معي نقوداً»، وتأتي حنين فتقول: «مجد ليس معك نقوداً»، ويرد أبو عمر ويقول: «ليس معك نقوداً». فالأمر اتضح، علمنا أن مجد ليس معك نقوداً.
- عدم تكرار الكلمة الواحدة في نفس الجملة، مثال: «أنا لا أقدر على السفر، لأنني لا أقدر على دفع النفقات»، تكرار كلمة: لا أقدر هنا غير جيد، فحاول أن تجد لها مرادفاً، مثال: «أنا لا أقدر على السفر، لأنني لا أملك نقوداً»... وهكذا يمكنك كتابة حوار جيد.

ملاحظة: يجب على كاتب السيناريو أن يستخدم الموسيقى التصويرية من أجل الربط بين المشاهد، فأحياناً التنقل بين المشاهد يسبب انقطاعاً للحدث لدى المشاهد، فتقوم الموسيقى التصويرية بالوصل، بحيث لا يشعر المشاهد بالانتقال من مشهد لآخر.

تحتاج الآن لتحويل كل فكرة مشهد إلى مشهد بالفعل، انظر إلى هذا النموذج لكتابة المشهد:

مشهد 1

داخلي / صالة الطعام في منزل الحاج علي / نهراً

وصف المشهد: يختص بوصف المشهد بما يشمله من مكان وزمان وشخصيات المشهد نفسه من يقومون بالفعل، وعليك وصف حركتهم الجسدية والنفسية وكل ما يتعلق بالحركة والصورة والمكان.

اسم المتكلم

منتصف السطر مخصص لأسماء الشخصيات التي تتحدث

حوار إن وجد ويكون في منتصف الصفحة أسفل اسم المتكلم

قسم الحوار يكتب باللهجة العامية كما نطقها من بلد إلى آخر، كما يشمل حوار الشخصيات والمؤثرات سواء كانت موسيقية أم طبيعية أم غير ذلك... كل ما نسمع وليس شرطاً كل ما نراه.

قطع

عند انتهاء المشهد نكتب كلمة قطع في منتصف السطر، وهي إشارة إلى انتهاء المشهد

6. المشهد

المشهد هو وحدة درامية تغطي مساحةً زمنية معينة، ومكاناً معيناً، ويمكن أن يتكون من لقطة واحدة أو عدة لقطات. ويقسم كُتاب السيناريو نص السيناريو إلى مشاهد، كما يقسم الروائيون أعمالهم إلى فصول، فالمشاهد هي الوحدات البنائية للنص، ولا تستغرق معظم المشاهد أكثر من دقيقتين إلى ثلاث، وإلا أصبحت الصورة مكررة، ومملة للمتفرج⁽¹⁸⁾. د. منى الصبان، عضو الرابطة العربية للسينمائيين العرب في الجامعة الأمريكية.

وفي اختيار الكاتب للمكان، يجب أن يراعي معالمة ومدى ارتباطه بالمشهد وبالفيلم أو العمل الدرامي ككل، ثم محاولة استغلال المؤثرات الموجودة في المكان بشكل فعال في المشهد، وكذلك يجب عليه أن يحاول أن يكون زمن المشهد مناسباً، وألا يطول بشكل يثير الملل، أو يقصر بشكل يجعل الأحداث مبهمّة.

ويجب أن يؤخذ في الاعتبار عند كتابة مشهد في السيناريو أن يسمح لخيال المتفرج بأن يشارك في أحداثه بقدر الإمكان، وهو ما يحدث حين تترك بعض الأمور غامضة، وغير مجاب عليها داخله، بالإضافة إلى أنه يجب على الكاتب أن يزرع في المشهد الدائر بذور المشهد التالي، حتى يتم الاحتفاظ بمتابعة واهتمام المتفرج.

والمشاهد هي الوحدات التي يتكون منها الفيلم... مثال: اليوم يُقسم إلى ساعات، والأسبوع يقسم إلى أيام، كذلك الفيلم يقسم إلى مشاهد، والمشهد يبدأ وينتهي مع تغيير الزمان أو المكان أو الاثنين معاً. مثال: حجرة حنين نكتب فيها جزءاً من الحكاية، هذا الجزء هو مشهد، وينتهي مع تغيير المكان أو الزمان، إذا كان الجزء الثاني في الشارع، إذا أنت غيرت المكان، وانتقلت إلى مشهد آخر، وإذا كان الجزء الثاني في حجرة حنين بعد مرور 10 ساعات، فأنت غيرت المشهد لأنك غيرت الزمان. إذا المشهد ينتهي ويبدأ مع تغيير الزمان أو المكان أو الاثنين معاً.

- المشهد الأول: حجرة أحمد
- المشهد الثاني: الشارع
- المشهد الثالث: الشارع بعد 6 ساعات...

سنتعرف الآن على المشهد من حيث الترابط بين السيناريو والحوار وأداء الممثل.

ما هي أهداف المشهد؟

- الهدف الأول للمشهد هو دفع القصة إلى الأمام بطريقة ما. وعموماً، يلعب المشهد دوراً مزدوجاً، من حيث دفع القصة إلى الأمام، وتحقيق أهداف ثانوية في نفس الوقت، كتطوير الشخصية، أو لغرض الفكاهة، أو نقل الحالة المزاجية. ويجب أن يحقق المشهد أكبر قدر ممكن من الأهداف لتعميق اندماج المتفرج فيه. وخلال تحقيق المشهد لأهدافه، يجب أن يكون الفعل الدرامي صادقاً وحقيقياً، دون أي افتعال. وبتعبير آخر، يجب أن يتسق الفعل مع الشخصيات والعلاقات في القصة. ويمكن أن نعرف الفعل المفتعل بأنه يحدث صدفة، أو يصعب تصديقه، وكثيراً ما تقع في هذا الخطأ المشاهد التي تحضر لحدث سيأتي متأخراً في القصة.

كيف نقوم ببناء المشهد؟

- يمكن أن نعتبر المشهد قصة صغيرة، لذا يمكن استخدام معظم القواعد التي تُستخدم لتصميم نص السيناريو ككل لتصميم المشهد أيضاً، ويتضمن ذلك: البناء ثلاثي الفصول، ووجهة النظر، ونقطة الهجوم. فالمشهد يُصمم كقصة صغيرة لها بداية، ووسط، ونهاية. وللحصول على قوة الدفع المطلوبة لتسير القصة إلى الأمام، ينبغي أن تكون هناك نقلات محددة في المشهد، وتلك هي مهمة البناء ثلاثي الفصول. ويجب عند تصميم المشهد أن يؤخذ في الاعتبار أهداف المشهد من خلال الهدف العام للقصة ككل، وأهداف الشخصيات فيه، والإيقاع الذي ينتج عن تغيير المعطيات من مشهد لآخر.

كيف نحدد بداية المشهد؟

- يتم تحديد بداية المشهد ونهايته بتغيير المكان أو الزمان، فمهما جرى فيه من أحداث أو دخول أو خروج للشخصيات لا يعتبر أي من ذلك علامة على بداية أو نهاية المشهد، ولكن بمجرد أن يتغير المكان إلى مكان آخر حتى لو في الوقت نفسه، أو إذا تغير الوقت من المساء إلى الصباح، أو بعد يوم أو أسبوع أو أي فاصل زمني، حتى لو في المكان نفسه، فإن ذلك يعتبر بداية مشهد جديد. ويجب أن تأتي نقطة الهجوم في المشهد، التي يأخذ

الحدث مساره عندها، متأخرةً بقدر الإمكان، وذلك للمحافظة على تطور القصة إلى الأمام. وقد يكون على المتفرج أن يستنتج بعض الاستنتاجات السريعة نتيجة لذلك التأخر، وهذا قد يكون مفيداً أيضاً على مستوى مشاركة المتفرج في المشهد وارتباطه به.

كيف نحدد نهاية المشهد؟

- يجب أن ينتهي المشهد فور تحقيقه لأهدافه المحددة له، وأي تأخير هنا قد يؤدي إلى فقد انتباه المتفرج. وكيفية إنهاء المشهد في غاية الأهمية، حيث إنها تحضر المتفرج للمشهد التالي. ويجب أن ينتهي المشهد وقد حلت بعض القضايا، ولكن بقيت قضايا أخرى دون حل، وتلك الأخيرة هي التي تحافظ على انتباه المتفرج وتطلعه إلى الحل.

التحول في ميزان القوى

- يحدث في المشاهد المؤثرة تحول في موازين القوى بين البطل وإحدى الشخصيات المهمة، وهي الخصم في الغالب، وقد يكون هذا التحول إيجابياً أو سلبياً، أي إما في صالح البطل أو في صالح الشرير، وأحياناً يكون ذلك طريقة جيدة لخلق مشهد ديناميكي.

التبادل بين المشاهد

- عادةً ما يفضل المتفرج المشاهد التي بها حركة عالية، ولكن لا يمكن أن تحتوي كل المشاهد على ذلك المستوى من الطاقة، فكثير من المشاهد لها مستوى مستقر من الفعل الحركي والدرامي، ومن المفترض أن تكون لتلك المشاهد المستقرة قدرة كافية على جذب اهتمام المتفرج. وإذا ما تتابعت مشاهد كثيرة منخفضة الحركة، فيمكن أن تسير سرعة القصة ببطء بالغ، ويفضل في هذه الحالة، أن يحدث تبادل ما بين المشاهد ذات الطاقة العالية، وتلك الأقل طاقةً. ويجب أن يتم التأكد أولاً من أن المشاهد ذات الطاقة المنخفضة فيها حركة قليلة بالفعل، وليست مجرد مشاهد مملّة يمكن الاستغناء عنها، أما المشاهد المملّة التي لا تقدم شيئاً جديداً إلى القصة فيجب الاستغناء عنها دون تردد.

الفصول والمشاهد الثانوية

- يعتبر استخدام الفصول والمشاهد الثانوية من الطرق الجيدة لتطوير حركة طويلة للمشهد. والمقصود بالفصول مجموعة من المشاهد التي تربط فيما بينها علاقةً. فعلى سبيل المثال، في فيلم «صائد الغزلان» The Deer Hunter، يتكون حفل الزفاف الطويل من عدة مشاهد تغطي شخصيات مختلفة وأجزاء مختلفة من الحركة، منها مشهد البار، ومشهد الرقص، ومشهد تبادل الأنخاب، وسباق السكارى، أما المشهد الثانوي فهو جزء من مشهد طويل. وترجع جذور ذلك الأسلوب إلى شكسبير، حيث يبدأ المشهد بمجموعة من الشخصيات، ثم تبدأ كل شخصية في المغادرة، ويبدأ المشهد الثانوي بالشخصيات الباقية، ويمكن أن يُستخدم ذلك التكنيك أيضاً بالعكس⁽¹⁹⁾. عبد الله العربي، دروس في كتابة السيناريو والحوار.

ولا يقوم الكاتب بتحديد الفصول أو المشاهد الثانوية في نص السيناريو، ولكن المتفرج يشعر بها خلال سرد القصة، وتكمن قيمتها الحقيقية في المساعدة على استيعاب وتطوير تدفق الحركة لمدة طويلة في المشهد.

7. أخطاء شائعة:

- كتابة السيناريو بأسلوب أدبي، إذ على الكاتب أن يكتب ما سيرى المشاهد وما سيسمع من الأصوات.
- تقديم الشخصيات من خلال أفعالها، فلا تكتب (يأتي محمد الكريم)، بل تقدمه من خلال حدث يعرض كرمه أو من خلال الإخبار عنه عبر حوار الشخصيات الأخرى.
- تجنب وصف المشاعر، بل يجب إظهارها من خلال موقف أو مشهد، فلا تكتب (شعرت أسيل في قرارة نفسها بالحزن)، إذ يجب تقديمها في موقف يُبرز حزنها.
- استخدام الأسلوب التعبيري عن حالة نفسية أو شعور بالغضب، يمكن إظهار ذلك كأن يضرب مؤدي الدور الحائط بقبضة يده مثلاً للتعبير عن الغضب.
- تذكر أن الفعل في السيناريو (وبالتالي المسلسل) هو فعل حاضر يجري الآن، فلا تكتب (كانت هديل تأكل التفاح)، بل تكتب (تتناول هديل تفاحة وتبدأ بأكلها).
- عدم استخدام الألفاظ التجريدية من نوع: الفخر، الشوق، الكرامة... إلخ، بل تقديمها من خلال أفعال وتعبيرات الشخصيات.

7. نصائح وإرشادات:

- اجعل المشاهد الأولى من السيناريو قوية جداً كي تجذب من يقرأ ويكمل القراءة.
- لا يتدخل السيناريست بحركة الكاميرا، إلا إذا كانت ضرورة قصوى تخدم الفكرة، مثلاً: لقطت بعيدة أو قريبة لشيء ما.
- كل ما يكتب من مشاهد أو حوار يجب أن يخدم الفكرة.
- اجعل كل شيء مقنعاً للمشاهد، واسأل نفسك هل ما كتبت مقنع أم لا؟
- على كل صفحة من السيناريو أن تساوي تقريباً دقيقة واحدة على الشاشة.
- لا يقاس الفيلم بالمشاهد، بل بالوقت أو الصفحات.
- يكون الترقيم منفصلاً لكل مشهد.
- تكون للفيلم بداية وعقدة وحل، ولكن لا يُشترط أن يأخذ كل واحد من هذه الأجزاء ثلث الوقت.
- يكون حجم الخط في السيناريو عادة إما 12 أو 14.
- كل تغيير في المكان هو مشهد جديد.

- يجب ألا تذكر كلمة كاميرا في السيناريو، إلا للضرورة لأن هذا من اختصاص المخرج.
- يتكون المشهد من عدة لقطات، واللقطة جزء من مشهد كامل.
- يجب أن تكتب كلمة «قطع» بعد انتهاء كل مشهد.
- لا يكتب في المشهد الصامت حوار، فقط يُكتب السيناريو.
- يجب تحديد اسم واحد فقط لكل شخصية لا يتغير في كل المشاهد.
- إذا كان الحوار والحدث في مكانين مختلفين وفي نفس الوقت نبدأ بأحد المشهدين، وعند الانتقال إلى المشهد الثاني نكتب «قطع وانتقال إلى» وعند العودة إلى المشهد الأول نكتب «قطع وعودة إلى».
- تستخدم كلمة «insert» بشكل رئيسي عندما تصور الكاميرا صورة فوتوغرافية ثابتة. مثال: نكتب «insert» لصورة «زوجة البطل وهي ترتدي ثوباً أحمر وعلى وجهها ابتسامة رقيقة».
- يكفي، بخصوص الحركة السريعة يكفي أن نكتب في السيناريو «لقطة بالحركة السريعة لشارع فيه سيارات كثيرة».
- يكفي أن نذكر أن الشخص يلثغ في حرف محدد ولا نكتب الكلمات مع اللثغة.
- في حال كتابة جزء من السيناريو أو الحوار بلغة أخرى، إما أن نكتب الحوار باللغة الأخرى «الإنجليزية مثلاً» أو نكتبها باللغة العربية ونكتب تحت اسم الشخصية وقبل الحوار «باللغة الإنجليزية».
- كلمة «title» تُكتب عند وجود نص مطبوع مثل الكلمات التي تظهر حينما نريد أن نشير إلى مرور الوقت مثل «وبعد سنتين» أو الإشارة إلى المكان مثل «مبنى وزارة الثقافة».
- المونولوج هي الحالة التي يتكلم بها الشخص وحده، وعندما يتحدث داخله، فإن هذه التقنية تسمى «المونولوج الداخلي». في جهة السيناريو نكتب «ويتكلم في مونولوج داخلي» وفي جهة الحوار نكتب «فويش اوفر لوليد» ثم نكتب الكلام الذي يقوله في داخله.
- إذا كان عبور المشهد إلى السواد «بلاك» فتكتب التاجتة قبل عنوان المشهد التالي ونكتب «تاجت بعد مرور 6 سنوات» ثم تكتب ظهور تدريجي.
- يعد المشهد ل (فلاش باك) مشهدا عاديا يرقم ضمن تسلسل المشاهد العادية.
- عند الذهاب إلى مشهد (فلاش باك) والعودة إلى المشهد السابق، نكتب العودة إلى مشهد 1 وليس مشهد 3 لأنه لم يتغير شيء.

طرق كتابة مشاهد التلفون:

- أن يكون كل من الشخصيتين في مشهد مستقل وتنتقل بينهما.
- أن تقسم الشاشة نصفين ويظهر الاثنان بشاشة مقسمة.
- يمكن أن يظهر أحد الشخصيات والآخر نسمع صوته من خلال السماع.

الجزء الرابع

مراحل الإنتاج

يحتاج الفيلم إلى العديد من الأدوات للتنفيذ، كما يحتاج إلى طاقم متكامل لإنجاز العمل، إضافةً إلى أنه يجب تقاسم الأدوار كل حسب مكانه في عملية إنتاج الفيلم، وتتم هذه العملية بثلاث مراحل متتالية، وهي: «ما قبل الإنتاج»، «الإنتاج» و«ما بعد الإنتاج».

1. مرحلة ما قبل الإنتاج «Preproduction»

وفيها يتم العمل على تطوير الفكرة بحيث تكون قوية وذات رسالة ومضمون قويين ومتميزين، ويتم في هذه المرحلة:

1 تقسيم السيناريو Script Breakdown

تُحسب أيام تصوير الفيلم بناءً على عدد الصفحات التي سوف يتم تصويرها كل يوم، فمثلاً، في اليوم 14 سيتم الانتهاء من تصوير 5 صفحات، ويقوم مساعد المخرج الأول بإعداد قائمة لكل مشهد من مشاهد السيناريو، تتضمن أسماء الممثلين، والكومبارس، والإكسسوار، والمواقع، كما يشار إلى ما إذا كان المشهد داخلياً أو خارجياً، ليلاً أو نهاراً. وهذه المعلومات تساعد في تقرير ميزانية الفيلم، وجدولة مواعيد التصوير. ترسل هذه القوائم إلى الأقسام المختلفة لمعرفة متطلبات الملابس، والشعر، والماكياج، والإكسسوار، ومواقع التصوير، حتى تكون كل العناصر متواجدة أثناء التصوير على أساس هذا التقسيم.

2 تقدير الميزانية Budgeting

يغطي تقدير الميزانية تكلفة الفيلم بالكامل، ويقوم مدير الإنتاج بحساب كل من التكاليف المرتفعة التي تتخطى الحدود «above-the-line» والتكاليف العادية «below-the-line». وعادةً تكون التكاليف المرتفعة هي أجور المخرجين، والممثلين الرئيسيين، وبعض مديري التصوير، وبعض المونتيريين. وعند الانتهاء من تقطيع السيناريو، يمكن استعراض كل مشهد، ووضع الملاحظات حول العناصر المطلوبة، كما يُتخذ قرار حول نوع طاقم التصوير المطلوب، وهكذا. وتُحسب التكاليف الإجمالية بناءً على تقسيمها إلى عدة مجموعات، مثل مجموعة تكاليف الكاميرا والإضاءة، على أساس الإيجار الأسبوعي أو على أساس أجر القيام بكل عملية منفصلة. كما تُحسب مجموعة أجور طاقم العمال على أساس الأجر بالساعة أو باليوم، مع حساب ساعات العمل الإضافية. وتقسم الميزانية إلى ثلاثة أقسام تخص مراحل العمل الثلاث: مرحلة الإنتاج، مرحلة التصوير ومرحلة المونتاج.

3 جدولة مواعيد التصوير Scheduling

ويقوم بهذه الخطوة أيضاً، المساعد الأول للمخرج، حيث يأخذ أوراق السيناريو المقسم، ويقوم بجدولة الفيلم. تحدد الجدولة على أساس الوقت المتاح لدى الممثل الرئيسي. فإذا كان للفيلم عدد من الممثلين مرتفعي الأجر، فإن تصويرهم ينبغي أن يكون متقارباً بقدر الإمكان لتجنب أية مصاريف إضافية.

ويعتمد اختيار المواقع على نوع المشهد: داخلي أو خارجي؛ وزمنه: ليلاً أو نهاراً. ويضع مساعد المخرج في اعتباره أثناء جدولة المواعيد، خطأً بديلة في حالة تغير الجو أو تغيب أحد الممثلين الرئيسيين بسبب مرض أو غيره. ومهما كانت الصعوبات التي يمكن أن تقابل التنفيذ، فإن الجدول ينبغي أن يستمر، فأني تأخير أو أيام ضائعة سوف تكلف الإنتاج مبالغ كبيرة.

4 اختيار الممثلين Casting

يقوم المخرج باختيار الممثلين الرئيسيين للفيلم، ثم يقرر أوصاف الشخصيات التي يرغب فيها للأدوار الأخرى: الطراز، الشكل، والسن... وعندها يقوم مساعد المخرج باستدعاء الممثلين والممثلات، ويطلب من كل منهم صورة وملخصاً للسيرة الذاتية، وهي وثائق تمثل قاعدة بياناته. وعندما يختار مع المخرج الممثلين الذين يرى أنهم يناسبون الوصف العام المطلوب، فإنهم يُستدعون لعمل اختبار تصوير، حيث يتم تصويرهم عادة بالفيديو. وبعد الانتهاء من الاختيار النهائي، يمكن عمل اختبارات حقيقية على الفيلم نفسه.

فريق مرحلة ما قبل الإنتاج: «Preproduction»

1 كاتب السيناريو The Screenwriter

كاتب السيناريو هو الذي يعمل على النص، وأحياناً يكون هو نفسه مؤلفه، وعمله هو وضع الكلمات على الورق ورسم الشخصية وتطويرها بوضوح وكذلك تحديد البناء القصصي. وغالباً ما يستخدم كاتب السيناريو برنامج الكلمات "word processor" في الكتابة، حيث يساعده على تغيير النص في أي وقت، ويمكنه من حفظ مسودات عديدة من السيناريو ومراجعتها في أي وقت. والمنتج الرئيسي لعملية صناعة الفيلم، هو هذه الصفحات المطبوعة التي سوف تُنسخ وتوزع على الأقسام المختلفة.

2 مهندس الديكور Set Decorator

مهندس الديكور هو المسؤول عن تصميم ديكورات الفيلم، كما هو مبين في السيناريو، أي أنه المسؤول عن تصميم المناظر التي سيتم التصوير فيها، وعن نوع العناصر البنائية المستخدمة لخلق وبناء هذه المناظر، وهو يعمل تحت إشراف المخرج وبالتعاون مع مدير التصوير للتأكد من أن أجزاء المناظر التي ينفذها مطلوبة وسوف تستخدم، وذلك بناء على خطط حدود الحركة التي يضعها المخرج لكل ممثل، وبناء على معرفة أجزاء المنظر التي ستكون مضاعفة ويتم تصويرها.

3 منسق الإكسسوار Property Master

منسق الإكسسوار هو المسؤول عن أية إكسسوارات يستخدمها الممثلون، وهو يعمل بالتعاون مع مهندس الديكور وتحت إشراف المخرج. وعليه أن يقوم بفحص مشاهد السيناريو واختيار الإكسسوارات المطلوبة لكل مشهد، وإعداد ميزانية لها، وأخيراً تحضيرها، والمحافظة عليها طوال فترة التصوير، وهو مسؤول عن تسليمها لكل ممثل، وهو المسؤول أيضاً عن المظهر البصري للفيلم من خلال استخدام الأثاث، والسجاد، والمفروشات، ومختلف القطع الفنية التي يمكن أن تكون لدى الشخصية. وكل هذه العناصر تساعد في تشكيل جوانب الشخصية، وتخلق خلفية معلوماتية قد تحتاج إلى الكثير من الوقت في روايتها بالكلمات أو المواقف. فمثلاً، حركة بان "pan" بالكاميرا تمر عبر مجموعة من التذكارات: صور لفريق الكرة بالمدرسة الثانوية، وجوائز وكؤوس رياضية، تنقل إلى المتفرج لحظياً أنه أمام شخصية بطل رياضي.

ومن المهم التمييز بين العناصر التي تعتبر ضمن المنظر لأنها تنتمي إلى المنظر، والعناصر التي تعتبر إكسسواراً لأنها تنتمي إلى الممثل. فالعناصر المذكورة للبطل الرياضي هي من عناصر المنظر، فإذا أمسك أحد الممثلين كأساً من ضمن التذكارات وقذف به إلى الجدار، أصبح هذا الكأس ضمن الإكسسوار.

4 مصمم الملابس Costume Designer

مصمم الملابس هو المسؤول عن تصميم ملابس الممثلين وعن إجراء بحث حول نوع الملابس وما يتصل بها من إكسسوار مثل القفازات والمجوهرات، ويعمل تحت إشراف المخرج وبالتعاون مع مهندس الديكور ومنسق الإكسسوار لتحديد الأزياء والإكسسوارات التي تتناسب مع الفترة التاريخية التي يدور حولها الفيلم. فليس هناك ما يضايق المتفرج أكثر من أن يذهب إلى السينما، ليجد موضحة أو نوعاً من الإكسسوار لم يكن مستخدماً في وقت الفيلم. ورغم أن المتفرج ربما لا يكون على دراية بطبيعة الخطأ بالضبط، إلا أن الرسالة البصرية سوف تضطرب، وتسبب التساؤل عن مدى صدق ما يراه. ويستخدم مصمم الأزياء الكتالوجات، والأفلام القديمة، وأشرطة الأخبار القديمة لبحث عن منظر وملابس الأزياء والإكسسوارات، كما يشرف على صناعة كل الأزياء، وعلى ضمان ملاءمتها للممثل أو الممثلة، كما يشرف على تأجير ما قد يكون مطلوباً تأجيره طوال فترة التصوير.

5 الماكياج Makeup Artist

الماكياج هو المسؤول عن بحث وتصميم الماكياج للممثلين الرئيسيين والكومبارس، وهو يعمل تحت إشراف المخرج وبالتعاون مع مصمم الملابس ليكون الماكياج متناسباً معها. واعتماداً على نوع الماكياج المطلوب للشخصية، يجري البحث لتحقيق التشابه التام بين الممثلين والناس في فترة زمنية معينة، فالممثل يستخدم الإكسسوارات والأزياء والماكياج ليتمكن من تقمص دوره وتمثيله بصدق، وأي تغيير عما يتوقعه المتفرج سوف يؤدي إلى إدراك أن هناك خطأ في العمل المقدم. ويعمل الماكياج أيضاً بالتعاون مع مدير التصوير لتقرير المتطلبات التصويرية بالنسبة للماكياج، كما يقوم أيضاً بإعداد جدول بالماكياج، ويتعاون مع العاملين معه من المساعدين ومع الكوافير، الذي يجب أن يبحث أيضاً الطرز المناسبة لتسريحات الشعر في الفترة التاريخية بالنسبة إلى كل مشهد وكل شخصية، وربما يكون عليه أن يُعنى بالشعر المستعار والمحافظة على تسريحات الشعر بين اللقطات.

6 رسام السيناريو Storyboard Illustrator

يستعمل كثير من المخرجين رسوماً معقدة للسيناريو لعمل خطة بصرية لكيفية تغطية مشهد من المشاهد، وهو ما يطلق عليه السيناريو المرسوم، حيث يقوم رسام السيناريو وبالتعاون مع المخرج برسم تصور بصري تفصيلي للمشهد بكامله كما خطط له المخرج. وفي هذه الرسوم تظهر تفاصيل معقدة ودقيقة لوضع الكاميرا، والعدسات، والحركة، والتي من الممكن أن تساعد جداً في مرحلتي التصوير والمونتاج. وهناك أمثلة كثيرة قام فيها المخرج باستخدام سيناريو مرسوم على مستوى شديد الدقة والتفاصيل لمشاهد معينة في الفيلم. ومن أشهر المخرجين الذين استخدموا السيناريو المرسوم هو ألفريد هتشكوك، وهناك كتب عديدة حول هذا الفنان تُظهر كيف كان يستخدم السيناريو المرسوم في المشاهد الشهيرة جداً من أفلامه، مثل مشهد طائرة رش المحاصيل وهي تطارد البطل في North by Northwest، 1959، ومشهد الحمام في Psycho، 1960. وفي السينما العربية كان شادي عبد السلام من أشهر من استخدموا السيناريو المرسوم، خاصةً في فيلمه الروائي الشهير المومياء.

ولكي يتم إبداع رسوم السيناريو التفصيلية، فإن الرسام لا بد أن يكون على معرفة تامة وتفصيلية بأوصاف اللقطة، والتتابع، وزوايا الكاميرا. وهو يعمل بالتعاون مع المخرج لكي يتوصلا إلى الفكرة، وحركة الكاميرا، أو الزوايا المختلفة للكاميرا التي سوف تستخدم للمشهد قبل تصويره. ويمكن أن يقدم السيناريو المرسوم فكرة عن سرعة المشهد، وإشارة للمونتاج المطلوب، وأحياناً، يستعمل مدير الإنتاج السيناريو المرسوم لتقطيع السيناريو، وقد يستخدمه مدير التصوير لعمل تقسيمات أخرى للقطات، وإعداد الإضاءة، وزوايا الكاميرا.

وعندما تكون المؤثرات البصرية والخاصة مطلوبة للمشهد، يصبح السيناريو المرسوم ضرورةً لا مناص منه بالنسبة إلى الأقسام التي ستنفذ هذه المؤثرات، فالتخطيط الدقيق لكيفية استخدام العناصر والمؤثرات البصرية في الشكل النهائي للقطعة بعد التجميع يبدأ برسوم تفصيلية للسيناريو. ودون المعرفة الدقيقة لما يجب أن تكون عليه مكونات الحركة الحية للقطات المركبة، ودون فهم العلاقة بين هذه العناصر ولقطة المؤثر البصري، يمكن أن يضيع الكثير من الوقت والمال في إصلاح ما كان يمكن تحقيقه بسهولة أثناء مرحلة التصوير.

2. مرحلة الإنتاج «Production»

تتم مرحلة التنفيذ بتحضير جداول التصوير والتأكد من أن الطواقم على علم بها، وعقد اجتماع إنتاج لمناقشتها. وعند بدء العمل يُعقد اجتماع لكل الفريق العامل ليحدد احتياجات كل شخص ومهام عمله، كالمصور وفني الصوت، ومساعد الإنتاج، كما يحدد مكان وساعة الانطلاق والمكان الذي سيبدأ منه التصوير.

يتم البدء بتصوير المشاهد المختلفة باستخدام الكاميرات المناسبة لتصوير الأفلام، وخلال تصوير المشاهد يجب الأخذ بالاعتبار إضاءة المكان والألوان وإعدادات الكاميرات من حيث «الفوكس» و«الايروس» و«الوايت بلنس» و«الفلاتر»... إلخ. من أجل الحصول على مادة فيلمية ممتازة.

وهنا يأتي دور المخرج/ة في تحديد أحجام اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا، بحيث يكون هناك معنى ورسالة لكل مشهد، بالإضافة إلى أدوات الصوت المناسبة للمشاهد للحصول على جودة صوت ممتازة. وفي هذه المرحلة يجب الانتباه إلى مجموعة من الأمور، ومنها:

- إدارة الطواقم: وهي مسؤولية ملقاة بالدرجة الأولى على المخرج/ة. ومن أجل إدارة الطاقم بشك احترافي فإنه يندرج تحت مسؤولية المخرج/ة كل من:
 - مساعده المخرج/ة: يتم اختياره/ا من قبل المخرج/ة ومهمته/ا متابعة من هم أمام الكاميرا، أي استعداد الممثلين للمشاهد، وهنا قد يوجد طاقم بأكمله لمتابعة أزيائهم واكسسواراتهم وشعرهم من أجل متابعة الراكور.
 - مديرة الإنتاج: يتم اختياره/ا من شركة الإنتاج للإشراف على الطاقم خلف الكاميرا «فريق التصوير، الصوت، الإضاءة، الديكور، اللوجستيات» مع متابعة الأمور باستمرار مع المخرج وشركة الإنتاج.

3. مرحلة ما بعد الإنتاج «Post production»

وتضم المونتاج الأولي إلى النهائي، فبعد نظر المخرجة على المادة المصورة للفيلم تبدأ بترتيب المشاهد بناء على السيناريو، وهذا ما يعرف بالمونتاج الأولي ليرسل إلى المنتج لأخذ الموافقة والملاحظات عليه ليتم إجراء التعديلات بالمونتاج الثاني. وبعد أخذ الموافقة توضع الموسيقى، إن وجدت، ثم توضع له الترجمة و«التتر» و«مكساج تراكات» الصوت من حوار، ومؤثرات وموسيقى، وضبط الألوان.

وتعد هذه المرحلة (المونتاج) الرئيسية، حيث يتم تجميع المشاهد التي تم تصويرها وحذف المشاهد غير الفعالة أو التي تؤثر على أحداث الفيلم، ثم عمل بنية للفيلم تشمل خيطاً سردياً يتماشى مع أحداث وإيقاع الفيلم، وغالباً ما يتم المونتاج (السرد البصري للأحداث) وفق مجموعة من أساليب السرد ومنها:

- السرد الدائري: الذي تتوافق فيه نقطة بداية الفيلم مع نقطة النهاية.
- السرد اللولبي: نعود بالفيلم عبر المونتاج إلى نفس المكان الذي انطلقنا منه بوعي ومعرفة وبتطور أكبر في الشخصيات.
- السرد الزمني: أي أن يكون المونتاج وفق تسلسل وتتابع الأحداث في وقت حدوثها.
- السرد العكسي: أي نعرف النهاية وبعد ذلك نرى الأحداث التي أدت إلى تلك النهاية.
- السرد المركب: وهنا يكون القطع مستمراً بين الحاضر والماضي لفهم كيف تطورت الأحداث.

ويكون المونتاج بكل مراحلها هو المرحلة النهائية التي يتم من خلالها تهيئة وتنظيم وتحويل عدة مشاهد متفرقة إلى فيلم كامل.

فريق مرحلة ما بعد الإنتاج: «Postproduction»

1 المونتير Editor

المونتير هو المسؤول عن بناء الشكل النهائي للفيلم، ويتوقف ذلك على مدى توفر اللقطات الكافية، والاحتياطية التي قام المخرج بتصويرها. ويعتمد مدى إبداع المونتير على مدى تفاهمه مع المخرج، فأحياناً يترك المخرج الحرية للمونتير في بناء المشهد خلال مرحلة المونتاج، في حين أن هناك مخرجاً آخر يفضل متابعة عملية المونتاج من بدايتها إلى آخرها. وبالتعاون مع المخرج يبدأ المونتير، في خلق وتجميع القصة لقطعة لقطعة.

والمونتاج هو عملية اختيار اللقطات والمشاهد، ومعرفة ما سوف يُعرض من كل لقطعة قبل الانتقال إلى اللقطعة التالية، والسيطرة على السرعة، والإيقاع، والتدفق في أحداث الفيلم بناء على ذلك، ورغم أنه لا يزال هناك عدد من العاملين المهوبين الذين يعملون في الفيلم، إلا أن المونتاج هو أول مرحلة يتم فيها تجميع العناصر المتفرقة معاً، وعندها يبدأ في إعطاء الإحساس بأنه «فيلم».

أثناء مرحلة المونتاج، يظل التداخل المستمر والاتصال بين المخرج ومدير التصوير والمونتير الذي قد يجد أن هناك ضرورة لتصوير بضع لقطات أخرى حتى يمكن تركيب مشهد من المشاهد بشكل أفضل. وهنا قد يسرع المخرج بتصوير اللقطات المطلوبة قبل أن يترك موقع التصوير. وقد يعمل المونتير مع مساعد أو أكثر ليقوموا بترتيب اللقطات ومعرفة مكان كل منها، وترتيب كل ذلك لكي يسهل على المونتير الدخول إلى أي من هذه العناصر عند الحاجة، ويمكن عمل عرض للمشاهد التي تم مونتاجها، وقد يطلب المخرج من المونتير تغييرات أخرى. وتستمر هذه العملية الدائرة بين المخرج والمونتير حتى تكتمل الأشرطة النهائية، وينتهي المونتير من مونتاج النسخة النهائية والتي يطلق عليها «The Final Cut».

2 مسؤول المؤثرات البصرية Visual Effects Producer

يشرف مسؤول المؤثرات البصرية بالتعاون مع المخرج ومدير التصوير على وضع خطة للمؤثرات البصرية في الفيلم ككل، فيتم كتابة ملحوظة على كل مشهد يحتاج إلى مؤثر بصري، ووصفه وصفاً كاملاً بقدر الإمكان. ويمكن أن تكون المؤثرات ضروريةً وأساسيةً في مشاهد مثل شخص يتعلق بحافة شديدة الانحدار لجبل شاهق الارتفاع وعلى وشك السقوط، وهذا المؤثر يمكن الحصول عليه بتصوير العنصرين كلاً على حدة. فيتم أولاً تصوير الممثل على خلفية زرقاء وهو يؤدي الحركات التي يطلبها منه المخرج، ثم يصور العنصر الثاني: الجرف الشاهق، بدون الممثل، ثم يتم فصل اللون الأزرق من حول الممثل، وتركيب صورته على الخلفية الجديدة، ألا وهو الجرف الشاهق. وعندما يتم التخطيط الجيد والتنفيذ الدقيق لكل من العنصرين، فإن المتفرجين سوف يقتنعون بأن بطلهم المفضل معلق على حافة الجبل وعلى وشك السقوط فعلاً.

3 مازج الصوت Sound Mixer

يعمل مهندس الصوت بالتعاون مع كل من المخرج والمونتير، ولا بد أن يكونوا قادرين جميعاً على ترجمة الوصف البصري إلى مدرك صوتي. وتتضمن مسؤوليات مهندس الصوت القائم بهذه العملية: مزج الحوار، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، وخلق الجو المناسب، مثل إضافة صدى، أو تكرار الكلمة لتوفير إحساس جديد بالمشهد. ويستخدم في هذه المرحلة عدد

واسع التنوع من المعدات. وبشكل عام، فإن عملية أخذ الأصوات وتغييرها بطريقة ما، تُعرف باسم عملية «تحسين الصوت Sweetening» وذلك لأنه قبل هذه المرحلة، تم تسجيل كل عناصر الصوت 'DRY'. فصوت الممثل في غرفة مزدحمة مثلاً سوف يختلف تماماً عن نفس الصوت في مخزن فارغ، ورغم أن صوت الممثل يمكن تسجيله بدون مؤثرات المكان، فإن مهندس الصوت سوف يضيف المؤثر المناسب للصوت المحيط. والواقع أنه لا يوجد ما يضايق المتفرج أكثر من أن يرى صورة لشخص يتكلم مع آخر في التليفون ويسمع الصوتين بنفس المستوى من الوضوح، فالأكثر إقناعاً أن يبدو أحد الصوتين قادماً عبر خط تليفوني، يبدو أقل مستوى وأبعد مسافة، لأن هذا هو ما يتوقع عقل المتفرج أن يسمعه.

ومهندس الصوت مسؤول أيضاً عن تسجيل أي حوار إضافي، وهذا يحدث عندما يكون تسجيل أحد أسطر الحوار سيئاً بسبب ما في الموقع من ضوضاء زائدة. وتسمى عملية إضافة حوار بديل ADR Additional Dialogue Replacement وهي تتم عن طريق إعادة عرض المشهد المطلوب بينما يقوم الممثل بإلقاء الحوار بما يتناسب مع التوقيت وطريقة إخراج الألفاظ الظاهرة في الصورة.

4 مسؤول المؤثرات الصوتية Production Sound Effects

يعمل مسؤول المؤثرات الصوتية مع مونتير الصوت، وهو يقوم بخلق الكثير من المؤثرات الصوتية التي بتطلبها الفيلم والتي لم يستطع مهندس الصوت تسجيلها أثناء التصوير، مثل خطوات الأقدام التي تسيير إلى الباب، صوت المفاتيح، فتح الباب. ويجب أن تكون لدى هذا الفنان حاسةً بالتوقيت الذي يتطابق مع الحركة الموجودة على الشاشة. وتسجل هذه المؤثرات الصوتية الجديدة بحرص ثم توضع بدقة في تزامن مع الصورة أثناء المزج النهائي. ويتم القيام بتسجيل المؤثرات الصوتية في قاعةٍ للتسجيل مخصصة لذلك، وهي مليئة بأنواع مختلفة من عيّنات الحجارة والأترية، مثل الأسمنت، والحصى والرمل، وكل منها يُستخدم لعمل أصوات معينة.

كل هذه العناصر الصوتية تُجمع وتمزج في النهاية وتسجل على شريط صوت واحد عن طريق جهاز مزج الصوت "Sound Mixer" ويمكن أن يكون هناك عدد كبير من هذه المسارات الصوتية للفيلم الواحد. وبعد إضافة الصوت إلى الصورة، والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية الأخرى، تتم عملية المكساج، أي دمج الأصوات مع بعضها.

5 مشرف العناوين Titles Supervisor

هو المسؤول عن إنتاج العناوين الرئيسية في بداية الفيلم وكذلك قائمة العناوين الأخيرة، وهو يعمل بالتعاون مع المخرج والمشرف على المؤثرات البصرية. ويتضمن عمله الإشراف على تصميم العناوين وإبداع المؤثرات البصرية الخاصة بها، ويمكن أن تكون العناوين بسيطةً للغاية كبطاقات ثابتة (أسود وأبيض) وتندرج إلى الرسوم المتحركة معقدة التركيب المنفذة بالكمبيوتر.

أهمية التعاون في صناعة الفيلم

طوال مرحلة إنتاج الفيلم لا بد أن يقوم المخرج بتوصيل فكرة ما إلى مساعديه وكل العاملين معه، والذين قد يصل عددهم إلى المئات. فالسينما فن يقوم على التعاون، ولا بد من تضافر الجهود للإبداع في صناعة فيلم واحد. وصناعة الفيلم هي فن يقوم على الاتصال، والإبداع البصري، والتنظيم، وأي تردد أو خطأ نتيجة فشل الاتصال يمكن أن يرفع من ميزانية الفيلم.

الجزء الخامس

التوزيع والتسويق

يحتاج الفيلم لمجموعة من العمليات أو الأنشطة التي تسهم بالإعلام عن الفيلم ونشر مواد إعلامية وإعلانية عنه، خاصة إذا كان موضوعه نسوي و/أو مخرجه امرأة، نظراً لقلّة عددن على الساحة السينمائية. ويرتبط الإعلام بالهدف المرجو من وراء عرض الفيلم، من أجل الوصول إلى الجمهور المستهدف، من خلال عرض نقاط القوة التي يحتويها الفيلم، ومن أجل ضمان إقبال كبير على مشاهدة الفيلم.

الهدف من تسويق الفيلم

- تسهيل التواصل مع الجمهور؛ وذلك من خلال التعريف بالفيلم بشكل واضح.
- الوصول إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور، خاصة الجمهور المستهدف.
- زيادة الاهتمام بالفيلم من صناع الآراء والنقاد.
- إيصال الفيلم إلى المهرجانات.
- زيادة إيرادات الفيلم.
- إبراز صانعي الفيلم من مخرجين، منتجين وممثلين.
- الوصول إلى مبيعات ثانوية مثل البث وأسواق أخرى.

1 التوزيع:

وهو عملية بيع حقوق الاستغلال للفيلم السينمائي، كما تقوم منشآت سواء كانت فردية أو شركات بهذه العملية، ويطلق عليها كلمة «موزع» وتقوم ببيع حقوق الاستغلال باسم الموزع كما لو كان الفيلم ملكه، مقابل أجر اتفق على أن يسمى عمولة توزيع، ويكون التوزيع داخلياً و/أو خارجياً، تجارياً و/أو ثقافياً.

الأمر التي يجب اتباعها قبل عملية تسويق الفيلم

- عرض الفيلم على مجموعة من الفئة المستهدفة والنقاد وجمع آرائهم حول الفيلم لمعرفة نقاط القوة والضعف وأي المشاهد أثرت فيهم.
- جمع البيانات حول الجمعيات والمؤسسات التي تُعنى بحقوق المرأة الموجودة في المنطقة المستهدفة والعمل على بناء علاقات جيدة معها.

- بعد ذلك يتم استخدام النتائج التي ظهرت فيما سبق، وتوظيفها في توزيع الفيلم والوصول إلى الفئة المستهدفة عن طريق:
- التواصل بشكل مباشر مع الإعلام، والتنسيق للقاءات في برامج تلفزيونية وإذاعية، وفي الصحافة المكتوبة، حول الفيلم.
- دعوة إعلاميين مؤثرين صحفي يتحدث عن الفيلم؛ وبحضور النقاد والمنتقنين أيضاً.
- تحديد ميزانية للحملة الاعلانية كلها.

2 محفظة الفيلم Portfolio

- تجهيز نسخة فعلية للفيلم للتوزيع: "DVD" للفيلم مع المواد الترويجية له:
- عمل شريط تشويقي "trailer" يضم أهم اللقطات المؤثرة، ومدته 60 ثانية.
 - عمل مطوية تحتوي على "Logline" و "Synopsis" الفيلم ومعلومات عن المخرجة وصورتها وكذلك ملخص الفيلم وأسماء العاملين على الفيلم وجهة الإنتاج.
 - تصميم إعلان وتحديد الهدف والجمهور المطلوب الوصول إليه، وكذلك الصور ومقاطع الفيديو التي ستظهر في الإعلان، ومكان الإعلان (الإنترنت - التلفاز - الجرائد - الراديو - المجلات).
 - عمل لوحة إعلانية (بوستر).
 - بث إعلان إذاعي يحتوي على موسيقى وصوت من الفيلم مع كلمات تشويقية.

3 التسويق الإلكتروني

- تصميم موقع إلكتروني يضم عدداً من صفحات الويب المرتبطة بعضها ببعض، تضع المعلومات كافة الخاصة بفريق عمل الفيلم ومعلومات عن المخرجة وصورتها والممثلين، وصوراً من الفيلم، كما يحتوي على مقالات تتحدث عن الفيلم، بالإضافة إلى معلومات عن التوزيع، ومواعيد عرض الفيلم و/أو مشاركته في المهرجانات المختلفة، كما يُضمّن وصلات لصفحات أخرى متعلقة بالفيلم، مثل صفحة «فيسبوك».
- صفحة «فيسبوك»، وهنا يتم وضع معلومات مختصرة للفيلم تلائم لغة «الفيس بوك» ويتم تسويق الفيلم من خلال هذه الصفحة لكسب المتابعين للفيلم، وأيضاً تستخدم كحلقة وصل للموقع، لأن الكثير من المستخدمين يتواجدون في «الفيس بوك» أكثر من تواجدهم في أي موقع آخر.

- إنشاء قناة على «اليوتيوب» خاصة للفيلم يُنشر عليها بعض المشاهد المشوقة لجذب أكبر عدد من المشاهدين.
- استخدام الإعلان الممول عبر صفحات التواصل الاجتماعي، ربط الصفحة الخاصة للفيلم بـ «الفييس بوك» و«اليوتيوب» و«التويتتر» و«الانستجرام».
- عمل ملف إلكتروني يحتوي على رابط للفيلم مع كلمة سر، ورابط للشريط الترويجي المفتوح دون كلمة سر.
- من الأهمية أن تكون محفظة الفيلم الإلكترونية متكاملة ولكن بشكل مدروس وغير مكثف، بحيث لا تسمح للشخص بتفحصها كلها، فالحجم مهم.

4 مرحلة العرض

يتم خلال هذه المرحلة اختيار دور العرض المناسبة، وإعداد الملصقات والإعلانات الفيلمية والحملات الإعلانية الترويجية للفيلم.

وفي مرحلة العرض يقع اختيار دور العرض المناسبة، وإعداد الملصقات والإعلانات الفيلمية والحملات الإعلانية الترويجية للفيلم. وتنقسم مرحلة العرض إلى قسمين:

- عروض النقاد: يتم عرض الفيلم على النقاد وذلك بطرق مباشرة أو غير مباشرة، مثل إرسال نسخ مجانية من الفيلم أو دعوتهم للعرض الافتتاحي، لأن الأسماء المشهورة للنقاد تضيف نجاحاً كبيراً في توزيع الفيلم.
- عروض للصحافة: نحتاج دائماً إلى علاقات أكثر عمقاً في الوسط الصحفي وغيره من الأوساط الإعلامية لنتمكن من الحصول على فرصة الكتابة عن فيلم.

5 المهرجانات والمسابقات

- المهرجانات السينمائية هي فرصة للوصول إلى أكبر عدد من الجمهور المتنوع، وانطلاقة للشهرة والنجاح في توزيع الفيلم، ويجب تقديم الفيلم للمهرجانات التي لها علاقة بنوعية أو موضوع الفيلم.
- المسابقات الرسمية: من خلال هذه المسابقات يحصل القائمون على الفيلم والمخرجون على جوائز مادية وشهادات تثبت جدارتهم في صناعة الفيلم.

6 مرحلة معرفة الأثر الراجع، ومستويات التلقي للعمل الفني النقاد والصحافة، الرأي العام

• سينما الجمهور أم النقاد؟

كثيراً ما نرى أفلاماً تلاقي استحسان النقاد، لكنها لم تحقق نجاحاً واسعاً لدى الجمهور. وتختلف مستويات التلقي عند كل من الجمهور، والنقاد، والرأي العام، تبعاً لاختلاف توجّهات كل منهم، وتبعاً لظروف صناعة الفيلم وأدواته وفكرته. فقد اختلفت وتطورت السينما الفلسطينية منذ البدايات وحتى الآن، تبعاً لرؤية مخرجيها ومدى إيمانهم بضرورة توظيف الخطاب السينمائي في نقل المشهد الفلسطيني للعالم، ومن ثم عادت لتعبر عن الجمهور وعن الفلسطيني الإنسان أينما كان، وليس فقط «البطل الثوري» كما في سينما الثورة التي انطلقت من خلال منظمة التحرير في ستينيات القرن الماضي.

• التقييم والأثر الراجع

الاستبيانات التي يتم وضعها لجمع المعلومات في غاية الأهمية، لذلك يجب أن تكون الأسئلة فيها مباشرة ولا تحتمل إجابات ضبابية.

وتكمن أهمية الاستبيانات التقييمية لأي منتج:

- تحسين الأداء.
- تدارك الأخطاء.
- معرفة مدى الأثر (إيجابي أم سلبي).
- معرفة آراء الجمهور.

وكثيراً ما يفضل المشاركون في الاستبيان، الإجابة على الجزء الكمي من الاستمارة، ويتقاعسون عن كتابة ملاحظاتهم وتعليقاتهم باستفاضة، وذلك يعود إما لعدم القدرة على التعبير عن أنفسهم من خلال الكتابة، أو لعدم إيمانهم بقدرتهم وبدورهم على التغيير. وفي المقابل، يجد البعض هذه المساحة فرصة للتعبير عن رأيه، فنجدهم منطلقين بالحديث والشرح التفصيلي.

• أدوات التقييم

ظهر عددٌ كبير من الطرق، ومنها:

- الاستبيانات والاستقصائيات.
- المقابلات الفردية.

- الاختبارات المعرفية.
- قياسات الاتجاهات.
- الملاحظات والمراقبة.
- سجلات تقييم الأداء.

أهمية توفر العناصر التالية

- مصداقية التقييم.
- جوانب التقييم.
- أساليب وحلول.
- عوائق وحلول.
- درجة الدقة في التقييم.
- مدى الاستفادة من المعلومات.
- عدم استخدام نتائج القياس لأغراض أخرى.
- التوازن بين كلفة التقييم (الوقت والجهد والمال) ونتائجه.
- مدى الاستفادة من نتائج التقييم.

7 كيف يتشكل الرأي العام حول الفيلم؟

للرأي العام مجموعة من العوامل تؤثر فيه وتتأثر به، ومنها آراء المختصين والنقاد السينمائيين والصحفيين والكتاب، خاصة المعنيين بقضايا المرأة أو لهم وعي حقوقي واجتماعي، والتواجد في شتى وسائل الإعلام المطبوعة والمسموعة والمتلفزة، والاهتمام برفد شتى وسائل التواصل الاجتماعي بالمعلومات والصور والتفاصيل عن الفيلم.

خاتمة

نصائح وإرشادات للمخرجة الناشئة

تُعتبر الصناعة السينمائية من المجالات الصعبة، خاصة إذا لم يكن لديك قدرة وإرادة لإدارة الطواقم ورؤية واضحة عما ستفعله - كمخرجة للعمل - في موقع التصوير، إلا أنها تعد تجربة رائعة مليئة بالإبداع والإثارة. إذا أردت أن تصبحي مخرجةً سينمائيةً، عليك أن تفكري في كل الطرق الممكنة لتغطي تكاليف إنتاج فيلمك، ففي البداية هذه المسؤولية تقع عليك، فأنت المخرجة، والمنتجة، والكاتبة.

أنت الآن على وشك صنع فيلم غير موجود، فكّري كأنك مشاهدة ستشاهد هذا الفيلم الذي لم يخرج بعد، هل ستودين رؤية هذا الفيلم إلى النهاية، هل ستشعرين بالملل؟ هل تشدّدك هذه القصة وهذه الشخصيات؟ فكّري كيف تجعلين الفيلم وشخصياته مهمة للمشاهد.

وعليك التفكير بأسلوبك الخاص في التعبير السينمائي، وتجنبي التقليد والأساليب المستهلكة في التعبير، مثلاً عن الحرية نرى طائراً يطير. الخ. اكتشفي ما هي طريقتك الفريدة في رؤية الأشياء والتعبير عنها وفهمها.

ومن أجل تجربة إخراجية ناجحة، لا بد من الأخذ بعين الاعتبار الأمور التالية:

1. وجود سيناريو مميز يحتوي على قصة مميزة ومثيرة، وإلا سيكون مصير فيلمك الفشل حتى لو كانت الإضاءة جيدة، وكان التصوير بأفخم الكاميرات، وكان المونتاج متناسقاً. فالاعتماد على قصة سيناريو فاشلة تؤدي لفشل الفيلم بأكمله، وبالتالي إضاعة المال والوقت.
2. إضاءة الفيلم: مما لا شك فيه أن طريقة الإضاءة بالفيلم تؤثر بشكل كبير على رؤية الجماهير وتقييمهم للفيلم، فاختيار إضاءة مزاجية مع ظلال مظلمة في فيلم كوميدي للمراهقين ليس صحيحاً، وفي نفس الوقت، لا يجوز أن يتم التصوير في أماكن ذات إضاءة قوية جداً أو خفيفة جداً، بل عليك اختيار الإضاءة المناسبة لمشاهدك، فالإضاءة تعتبر أحد مفاتيح النجاح بالنسبة إلى الأفلام.
3. التصوير بكاميرا جيدة: إن تقنيات التأطير الجيدة ستؤدي بفيلمك للعجائب، فمخيلة العمل التصويري تزيد من ارتباطه بالجمهور وبالقصة. فإذا كانت مخيلة المصور تسير على الطريق الصحيح، فهناك الكثير يمكنك عمله في مجال مشهد واحد، وكل ما يقرر ذلك العمل الذي ستقومين به هو ارتباطك

بالقصة والجمهور ودقة اختيار زوايا التصوير بالنسبة إلى الشخصيات والمشهد، فلا يجب الاعتماد على الحظ فقط، بل على الخبرة والقدرة الإبداعية.

4. حركة الكاميرا: وهذا مرتبط بشكل قوي بالتصوير، حيث يجب أن يعتبر المصور أن حركة الكاميرا تعبر بشكل أساسي عن مكان المشاهد من المشهد. فكل حركة يقوم بها عن طريق تفكيره بأنه هو المشاهد وأنه خلال المشهد الذي يقوم بتصويره يقوم بمشاهدة الفيلم. وبالتالي، عليك اختيار أفضل زاوية تعطي المشهد كامل حقه وتجعل المشاهد يتفاعل معه ويشعر بأنه داخل الفيلم. فحركة الكاميرا هي ما يميز الفيلم عن التصوير العادي، وهي التي تعطي المشهد أفضلية على غيره.

5. استخدام عدسات التكبير: التكبير اشتهر وكثر استخدامه في الأفلام في السنوات الأخيرة، ومع ذلك يعتبر استخدامه بشكل مفرط خطأً، وبالذات عند استخدامه في نفس المشهد أكثر من مرة. في المقابل، لا يمكن الإنكار بأن التكبير فيه فائدة جمّة، خاصةً إذا ما احترفه المصور بشكل كبير، فسيضيف للمشهد احترافية كبيرة بالنسبة إلى طريقة التصوير. وعادة ما يتلقى المصورون المبتدئون النصائح بعدم استخدام التكبير في تصوير أفلامهم، وحقيقةً فإن هذا شيء غير صحيح، إذ إن استخدام ميزة التكبير بتصوير المشاهد الملائمة لذلك، قد يعطي المشهد جماليةً أكثر وتفاعلاً أقوى من قبل المشاهد. لا تنسَ أن الفارق بين التكبير الذي يُضفي جماليةً على المشهد والتكبير الذي يؤدي إلى تخريب المشهد هو فارق بسيط، ولكن بإمكانك دائماً دمج التكبير مع تقنية الحركة لكي ينتج معك مشهداً مثيراً.

6. التسجيل بمناطق تتسم بالجودة العالية صوتياً: فالصوت المشوّش أو غير الواضح يعتبر نقطة ضعف في الفيلم. ويقول محترفو صناعة الأفلام إن الجمهور يستطيع تقبل التصوير غير الواضح والتعامل معه في حال كانت القصة جذابة، لكن إذا كان الصوت غير واضح، فلن يستطيع الجمهور تقبل الفيديو مهما كانت القصة رائعة.

7. ادخري ميزانيةً كافيةً للجانب الصوتي: إن الخطأ الذي تقع فيه المخرجات المبتدئات عند إخراجهن لفيلم بميزانية محدودة، إنفاق كل المال على التصوير، وإهمال الجانب السمعي أو التأثير الصوتي للفيلم، والذي هو من بين أهم الجوانب التي يجب أن تركز عليها.

8. اختيار الممثلين: اختيار الممثلين مشكلة لا يمكن تجاهلها أو حتى تفادي تحمل عواقب أخطائها، لكن في النهاية ستعلمين أن هذا التعب كله قد أنثر جهودك، حيث عليك اختيار الممثلين بعناية لئلا يتمكنوا من تمثيل تلك الشخصيات بدقة. عليك أن تعطي شخصياتك الحياةً باختيار الممثل المناسب لكل دور منها. فالاختيار الخاطئ لطاقتهم الممثلين بالفيلم الخاص بك قد يعيق تقدم ونجاح الفيلم. ومن حيث الأهمية يأتي اختيار الممثلين، بعد القصة مباشرة، فعليك عدم إكمال تصوير الفيلم في حال كنت غير راضية عن أداء الممثلين. أكثري من التمارين والتكرار للمشاهد مع الممثلين، واخلقي بيئةً وديةً

بينكم، لتفادي شعورهم بالخوف والذي من شأنه التأثير سلباً على أدائهم، وبالتالي إضعاف فيلمك. فالبيئة الودية والتمرين والتكرار هي السبيل لإخراج قدراتهم الإبداعية.

9. التسلسل والتقدم بالمشاهد: التقدم بالمشاهد قد يعود لاستمرارية تسلسل تقدم العناصر زمنياً (مثل السيجارة، ستقصر بالمشهد نتيجة احتراقها). وتبين أهمية هذه الاستمرارية عند الانتهاء من تصويرها، ويأتي دور المنتجين بها بحيث قد تظهر مشكلة كبيرة بالفيلم في حال كانت هذه العناصر ليست متوازية زمنياً. تخيلي أن السيجارة كانت عادية وفجأة انتهت! سيشعر المشاهد بأن العمل تنقصه الاحترافية. وفي العديد من الأفلام، يتم تصوير المشاهد بشكل خاطئ، خاصةً عندما لا تعمل بنطاق تسلسلي مستمر، إذ أن بعض المصورين والمخرجين لا ينتبهون لاستمرارية العناصر تلك، لذا عليك تعيين شخص وجعله مسؤولاً عن تسلسل المشاهد، والتأكد من استمرارية المشهد بالماكياج والأزياء نفسها وموقع كل واحدة منها على جسد الممثل، بحيث لا تتغير جهة الكاب فجأة في المشهد ثم تعود كما كانت!

10. تصميم الإخراج: عند القيام بجمع الممثلين، عليك تجهيز الموقع المخصص لتصوير المشاهد، إذ يجب تنسيق الموقع بما يتناسب مع المشهد والسيناريو. فذلك سيؤثر بشكل مباشر في نظرة المشاهد للفيلم بأكمله.

11. اختيار الألوان: وهو واحد من أكثر الأشياء التي تصنف احترافية الفيلم، حيث يمكن اختيار مجموعة ألوان بسيطة للفيلم أو الفيديو مثل الملابس والخلفيات والماكياج والمواقع. إلخ. وسيعطيك اختيار مجموعة الألوان قبل التصوير والمونتاج نتائج أفضل. وعليك عدم القيام بتصوير الممثلين مقابل حائط أبيض اللون، خصوصاً عند تصوير الفيديو. وفي حال أردت الحصول على حائط أبيض خلف الممثل، كوني حريصة على استخدام الإضاءة المناسبة. إن الذوق في استخدام الألوان المناسبة لكل مشهد وكل زي وكل موقع تصوير، يؤثر بشكل كلي على نفسية وابتهاج المشاهد. ولا يعد اختيار الألوان بالموضوع السهل والبسيط، فهوليوود تختار ألوان أدق التفاصيل والعناصر بالمشهد، لأنها تعلم أنها ذات تأثيرات قصوى على النتائج النهائية.

12. مونتاج الفيلم: المونتاج ليس من شأن المسؤول عن تعديل ومونتاج الفيلم فقط، بل على المخرجة أن تكون مُلمّة بهذه المرحلة، وإلا سيصبح مونتاج الفيلم أمراً مرعباً ومليناً بالقطع القافز وقص المشاهد. وأول ما عليك تعلمه حول المونتاج، هو أهمية قطع الحدث، خاصةً في حال كان القطع من مشهد ذي تصوير عريض لتصوير أضيق.

أخيراً

أنتِ صاحبة القرار والمتحكّمة في كل شيء، إذ إن المسؤولية في نهاية الأمر تقع على عاتقك، فعندما يكون الفيلم سيئاً، أنتِ وحدكِ من سيلقى عليها اللوم، لذا عليك أن تعري ما يمكن أن يُكسب فيلمك الإعجاب، وعليك أن تكوني مستعدة للقيام بكل شيء بنفسك، فأنتِ حاملة راية الفيلم.



دليل عملي
لمخرجات ناشئات من
فلسطين

تعزيز المساواة بين الجنسين
في مجال صناعة الأفلام
من منظور النوع الاجتماعي



**Center of Arab Women
for Training and Research - CAWTAR**

7 Impasse N° 1 Rue 8840 Centre Urbain Nord
BP 105 Cité Al khadhra 1003 - TUNIS
Tél: (216 71) 790 511 - Fax: (216 71) 780 002

www.cawtar.org

<http://www.genderclearinghouse.org>

cawtar@cawtar.org - info@cawtar.org



<https://www.facebook.com/CenterofArabWomenforTrainingandResearch>



<https://www.youtube.com/channel/UCiivSHG0eUfeb7yamv5pD3yw>



https://twitter.com/CAWTAR_NGO