

مرجعية الفكرة وأبعادها في كتابة السيناريو السينمائي

The reference and dimensions of the idea in cinematic screenwriting

مصطفى حيمور*

جامعة سعيدة الدكتور مولاي الطاهر (الجزائر)، mustapha.himour@univ-saida.dz

تاريخ النشر: 2026/06/12

تاريخ القبول: 2026/05/29

تاريخ الاستلام: 2026/01/26

ملخص:

يتناول المقال دور الفكرة في كتابة السيناريو السينمائي كمنطلق رئيسي في صناعة الفيلم من مستوى التصور الافتراضي على الورق إلى مستوى التشكيل الفني البصري، مبرزاً مفهوم السيناريو، وأهمية الكاتب بوصفه الوسيط بين الإبداع الفكري والتجسيد المرئي للصورة الفيلمية. تهدف الورقة البحثية إلى تبيان مركزية الفكرة السينمائية في بناء القصة، من خلال تبيان مصادرها وأبعادها، وطرق توليدها وصياغتها ضمن رؤية فنية وجمالية تضمن للسيناريو نجاحه، وللفيلم تماسكه، كلمات مفتاحية: كتابة السيناريو، الفكرة، البناء الدرامي، الفيلم السينمائي، القصة.

Abstract:

The article discusses the role of the idea in writing a film script as a key starting point in filmmaking, from the level of hypothetical conception on paper to the level of visual artistic formation, highlighting the concept of the script and the importance of the writer as the mediator between intellectual creativity and the visual embodiment of the film image.

The research paper aims to demonstrate the centrality of the cinematic idea in building the story, by showing its sources and dimensions, and the methods of generating and formulating it within an artistic and aesthetic vision that ensures the success of the screenplay, and the coherence of the film.

Keywords: Screenwriting, idea, dramatic structure, movie, story.

* مصطفى حيمور

1. مقدمة:

يُظهر التأمل في تاريخ الأدب أنّه حقل معرفي زاخر بالأفكار، بل إنّ وظيفة نقل الأفكار إلى المتلقي تُعدّ من الدوافع الأساسية التي أسهمت في تشكّل الأدب وتنوّع أجناسه. ويغدو الأدب في هذا السياق حاضناً فكرياً وجمالياً يمدّ الفن بمقوّمات سردية وتخيلية ورمزية. في حين تعمل الفنون الأخرى عبر آلياتها التعبيرية على إعادة صياغة هذه المضامين، وتبسيط المفاهيم المعقّدة ومنحها أبعاداً بصرية أو أدائية عبر وسائط تعبيرية حسّية، كالصورة والحركة والصوت. إذ تتجسد الرابطة بين الأدب والفن في نقل التجربة الإنسانية من مستوى التعبير اللغوي إلى مستوى التشكيل الجمالي متعدد الأبعاد، بما يساهم في توسيع أفق الدلالة وتعميق فعل التلقي. وعلى غرار الفنون الأدبية الأخرى، تعتمد السينما في المقام الأول على قصة، حادثة أو موضوع يعرض علينا بواسطة سيناريو يستخلصه فريق العمل السينمائي كي يتحول من فكرة افتراضية إلى صورة سينمائية، أو بالأحرى إلى رسالة نبيلة تخدم المجتمع والحياة، حيث يُقدّم الفيلم السينمائي - السيناريو - رؤية للفن بوصفه فضاءً معرفياً وجمالياً في آنٍ واحد، إذ يُعدّ مستودعاً لطرح الأفكار ومناقشتها مع الجمهور في مختلف المجالات، ويعكس قدرته على استيعاب التصورات الفلسفية والعلمية وغيرها من القضايا المجردة.

يمثّل السيناريو المرجعية الإبداعية الأولى التي يُبنى عليها العمل السينمائي، إذ تتركز مبادئ كتابته على الانتقاء الدقيق للقصة كمادة فيلمية ملائمة تحمل بين طياتها علامات التوتر والجذب والرغبة لدى المتفرج، حيث تشكل جانباً ابداعياً يطمح الكاتب إلى تفرّغه ثم إعادة صناعته من جديد، بيداً أنّ الجانب الآخر الذي يُحدّد خطوات كتابة السيناريو على الورق يتمثل في العثور على الفكرة الأساسية بشكل مبدئي تمهّد لبقية المراحل، ومنطلقاً لعملية الإبداع الفيلمي، فهي البذرة - الفكرة - التي تنبثق منها الرؤية الدرامية والبناء السردى للسيناريو، وتشكّل جوهر الحكاية ومغزاها، وتوجّه الكاتب في صياغة الأحداث وتحديد الإيقاع العام للفيلم.

رغم ما بلغته السينما من تطور تقني وجمالي، إلا أنّ ضعف البناء الدرامي في كثير من الأفلام العربية ولا سيما الأفلام الجزائرية منها يُعزى في الغالب إلى غياب الفكرة المحكمة أو غموضها، ما يجعل السيناريو يفتقد إلى الاتساق الداخلي والعمق الدلالي، ويحول دون تحقق التواصل الإبداعي بين الفيلم والمتلقي. وعليه، يسعى البحث إلى إثبات أن السيناريو ليس مجرد كتابة تقنية، بل عملية إبداعية معقدة تبدأ من فكرة سينمائية تتحوّل من مجرد تصور افتراضي إلى نسيج بصري يعبر عن المضمون الفكري والجمالي للفيلم السينمائي.

لذا يرى بعض السينمائيين أن الفكرة هي النواة التي تتولّد منها كل كتابة سينمائية، بينما يعتقد آخرون أن الإبداع قد يتجاوزها، إذ يمكنه أن يبدأ من الصورة أو الحدث دون فكرة مسبقة، ومن هذا المنطلق، تبرز الإشكالية الأساسية التي يطرحها هذا البحث:

هل تُعتبر الفكرة السينمائية مبدأً أساسيًا تنبثق منه عملية كتابة السيناريو، أم يمكن للكاتب أن ينطلق من عناصر أخرى - كالشخصية أو الحدث - لتكوين نص سينمائي متكامل دون الاعتماد على فكرة محددة سلفًا توجه البناء الدرامي ؟ أو بصياغة أخرى: ما إذا كانت الكتابة السينمائية ممكنة في غياب فكرة محددة، أم أنّ هذه الأخيرة تمثل شرطًا جوهريًا لا يمكن تجاوزه في أي عمل سينمائي. حيث يمكن طرح جملة من الفرضيات، أبرزها :

- تشكّل الفكرة مقدمة منطقية يُبنى عليه السيناريو السينمائي، ونقطة الانطلاق الضرورية لكل كتابة سينمائية.

- يمكن في بعض الحالات أن تنشأ الكتابة من عناصر أخرى (شخصية، حدث، مشهد ..) تتحول لاحقًا إلى فكرة.

- غياب الفكرة قد يؤدي إلى نص سردي يفتقر إلى الانسجام الدلالي والجمالي.

- يقتضي نجاح السيناريو قدرة الكاتب على صقل الفكرة إلى نص سينمائي صوتا وصورة يعكس روح الفيلم.

- تقوم السينما الجزائرية على أفكار سينمائية متعددة الأبعاد تتجاوز المعالجة الموضوعاتية المباشرة.

- تعكس أبعاد الفكرة السينمائية تحولات المجتمع الجزائري.

يرتكز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، من خلال تحليل المفاهيم النظرية المتعلقة بالفكرة والسيناريو السينمائي، واستقراء المراجع النقدية والسينمائية التي تناولت العلاقة بين الفكرة والبناء الدرامي، مع الاستعانة بأمثلة تطبيقية من نصوص سينمائية ونقدية توضّح أثر حضور الفكرة أو غيابها في جودة النص السينمائي وبنيته.

2. ماهية السيناريو:

ورد مفهوم السيناريو في معجم الفن السينمائي على أنه القصة السينمائية، إذ يرجع أصل هذا المصطلح إلى اللغة الإيطالية، حيث اشتق من كلمة Scena التي تعني المنظر إشارة إلى النص المسرحي بما يحمله من دلالات فنية وتقنية، ومع تطور الفن السينمائي اتسع مفهوم السيناريو ليشمل مختلف الأنواع السينمائية، سواء الروائية، أو التسجيلية، أو ذات الطابع الجمالي، بيد أن الحاجة إلى تمييز السيناريو الروائي تحديداً، أدت إلى اعتماد مصطلح Screen play في اللغة الإنجليزية، للدلالة على النص السينمائي الموجّه للإنتاج الروائي " (عدي، 2011، صفحة 16) . وورد أيضاً مفهوم السيناريو السينمائي لغة في المعجم المحيط: "بأنه النص السينمائي الذي يتضمن تعليمات المخرج وحركات الممثلين وأجواء أداء وتقمص أدوارهم من حيث المناظر والاضاءة" (نجم الدين، 2016) ، لذا أفرز ظهور القصة السينمائية في الفيلم مصطلح السيناريو تعبيرا عن نص الفيلم الذي يشكل تركيباً درامياً ينبع من فكرة ما بعد معالجتها، ويتجسد في بناء درامي يقوم على تتابع المشاهد.

نشير أن السيناريو هو كذلك "جمع لسيناريوهات الثقافة والفنون كتابة مفضلة للمشاهد المختلفة التي يتألف منها الفيلم، إذ تتضمن الحوار والتوضيحات الخاصة بالتقاط المشاهد التصويرية" (عمر، 2008). فكتابة السيناريو وسيط بين الفكرة الأساسية والعمل

المرئي النهائي، و لا تقتصر فقط على الحوار أو السرد بل تتطلب فهماً معمقاً للغة الصورة والصوت، وتتضمن تفاصيل تقنية وفنية تُوجّه عملية التصوير والإخراج من البداية، حيث تروى أحداث القصة على شكل "صور متحركة في وسط مرئي ينقل على نحو درامي الأحداث الرئيسية في قصة ما له بداية ووسط ونهاية في سيناريو مخطط يقوم على أفكار محددة" (فيلد، 1989، الصفحات 23-24)، بينما يعرف لويس هيرمان السيناريو بأنه: "خطة مكتوبة تصف تفاصيل أحداث القصة وفق تسلسل منطقي يجمع بين الصورة والصوت، ويتولى المخرج في مرحلة لاحقة تحويلها إلى واقع مرئي سمعي" (هيرمان، 2002، صفحة 12). حيث يعتبر السيناريو بمثابة الكساء الذي يكسو به السيناريست الفكرة تكون على شكل عملية خلق جديدة تنتقل من حالة نص ورقي مكتوب إلى فيلم سينمائي بالصوت والصورة، إذ هو "الشرح المفصل للفكرة بأسلوب الشاشة، وبيان شامل يحمل بين طياته كل صغيرة وكبيرة تظهر في الفيلم، لاسيما المشاهد والحركات والحوار والمناظر .." (القابسي، 1970، صفحة 17). وفي المقابل نجد السيناريو - النص السينمائي - يختلف كلياً عن النص المسرحي كون هذا الأخير يتعاقب على إخراج العديد من المخرجين، بينما يخضع السيناريو للإخراج مرة واحدة فتنتج فيلماً محدداً، فإخراج نفس النص السينمائي يفرز فيلماً آخرًا مغايراً للأول، ذلك أن السيناريو يأخذ شكله النهائي على الشاشة وليس العكس.

انطلاقاً مما سبق، فالسيناريو عبارة عن مخطط عمل سردي يرسم حيثيات العملية الإخراجية لصناعة الفيلم، من خلال تحويل القصة عبر أليات تقنية إلى لقطات ومشاهد مصورة لا عبر الكلمة فقط. فهو لا يكتفي بعرض الأحداث، بل يسعى لتجسيدها بصرياً في مشاهد مرئية تنقل الفكرة إلى المتفرج بأسلوب يراعي الإيقاع البصري والزمني وفق ما تقتضيه الرؤية الدرامية.

3. مركزية الفكرة في كتابة السيناريو:

1.3 كاتب السيناريو:

يُعنى كاتب السيناريو بتولي كتابة النصّ السينمائي على الورق كخطة أولية ترسم معالم الفيلم الدرامية عبر سرد تفاصيل مشاهده، إذ يشكل هذا النصّ المكتوب هيكلًا أساسيًا للعمل السينمائي، حيث يؤكد فريد عودة في هذا الصدد أنّ عمل كاتب السيناريو يكمن في تحويل الفكرة الأولية إلى بنية درامية متكاملة تعتمد على تسلسل الأحداث وتناغم الزمان والمكان لتشكيل النسيج الفيلمي (فريد، 2009، صفحة 18). و يمنح الشخصيات وجودها الأولي على الورق، محدّدًا ملامحها وأفعالها ودوافعها، قبل أن تتجسد في الفضاء البصري الذي يصنعه المخرج عبر الكاميرا، فهو الوسيط بين الفكرة المجردة والصورة المتحركة، وبين الخيال الأدبي والتجسيد السينمائي. وعليه تستدعي عملية الكتابة السينمائية "التنسيق والربط بين النصّ والفعل، بحيث تصبح فنًا مستقلًا بذاته، يختلف عن الأدب التقليدي بارتكازه على الصورة لا الكلمة" (زكي، 1998، صفحة 56)، وبالتالي، نعتبر السيناريو مرحلةً حاسمةً ينتقل فيها الفيلم الافتراضي بأبعاده الدرامية من حيّز الفكرة إلى حيّز التشكيل الفني.

يرى برنارد ديك أنّ الكاتب السينمائي هو من يُحدّد الإيقاع الداخلي للفيلم من خلال بناء المشهد وتوزيع الأحداث وتصاعدها الدرامي يوضح ديك أنّ كاتب السيناريو مسؤول عن تحديد الإيقاع الداخلي للفيلم من خلال بناء المشهد وتوزيع الأحداث الدرامية وتصاعدها المنطقي، وأن هذا الإيقاع هو ما يمنح الفيلم وحدته السردية والجمالية (برنار، 2004، صفحة 112). وتُبرز هذه الرؤية في أنّ عملية الإبداع في السينما لا تبدأ من الكاميرا، بل من الورقة البيضاء التي يخطّ عليها الكاتب ملامح العالم الفيلمي. ذلك أنّ إهمال دور كاتب السيناريو في السينما أدى إلى ضعف النصوص السينمائية وغياب العمق الدلالي في كثير من الإنتاجات، لأنّ "الفيلم الذي لا يقوم على فكرة محكمة وبنية درامية متينة، يظلّ سطحيًا مهما بلغت جماليته البصرية" (عرنوس، 2016، صفحة 44)، فهو ليس مجرد ناقل للحكاية، بل صانع الرؤية التي توجه الكاميرا وتُعطي للمخرج والممثلين المادة التي تُبنى عليها الصورة،

ويوازن بين الفكر والإحساس، بين الفكرة والتجسيد، ليُحوّل المعنى إلى حركة، والفكرة إلى مشهد حي. ويجعل المخرج "يرى الشخصيات تتحرك على الورق قبل أن يحركها عبر الكاميرا، ومع ذلك يبقى صوته باهتاً في المشهد الإنتاجي (فريد، 2009، صفحة 18)، يبدأ أنه يمنح السينما بعدها الإنساني والفكري.

تقتضي كتابة السيناريو للسينما عند دوايت سواين من صاحبها سبعة أشياء، أولها أن يكون ذا عزيمة حديدية تجعله يواجه كلمة "لا" حين تُقال له وما أكثرها، وثانيها حاضر البديهة في القدرة على أن يثير أي موضوع اهتمامه في ظرف عشرة دقائق، والثالثة أن يتسم بالمرونة لتخطي ما يمكن أن يخدش كبرياءه أو يخرج اعتزازه بنفسه، والرابعة أن يتصف بضميره بإتقان العمل والتفاني وإن كان من مهمة سيئة تكرهها وترفضها، أما الخامسة تُعنى بمدى استفادتك من موهبتك إلى أبعد حدّ، والسادسة تكمن في اختيارك للمجال الذي ترغب الكتابة فيه، أما السابعة الأمام بمبادئ العمل الاجرائية والوسائل التقنية لكاتب السيناريو" (سواين، 2010، صفحة 15)، فكتابة سيناريو جيّد تستدعي دراية بعملية الكتابة التي تعكس قدرة وتمكن كاتب السيناريو في صقل أفكاره إلى المتلقي بأسلوب مؤثر في شد انتباهه من الوهلة الأولى.

2.3 الفكرة السينمائية :

تعتبر فكرة الفيلم السينمائي أو الفكرة ذات السطر الواحد هي إجابة مختصرة عن السؤال الآتي: عم يتكلم الفيلم ؟، بجملة بسيطة وقصيرة ، أو بمثابة "ملخص قصير عن القصة يبرز الشخصية البطلة، والغاية التي تريد تحقيقها، إذ هي الخطوة الأولى في عملية كتابة السيناريو" (الصبان، 2010/2011، صفحة 555)، فلا وجود لسيناريو فيلم دون فكرة، فهي ليست مجرد تفاصيل، بل جوهر القصة ومضمونها التي يُنظرُ إليها على أنها رحلة هدف تخوضها الشخصية البطلة، أما السيناريو ليس إلا أسلوباً لعرض القصة سينمائياً. فالفكرة بمثابة البوصلة الإبداعية في العمل الدرامي، ومن دونها قد يضيع الكاتب في

التفاصيل أو ينحرف عن المسار الأصلي للقصة. لذا يحرص كاتب السيناريو على صقل فكرته وبلورتها بشكل دقيق يسمح له بتطويرها قبل الشروع في كتابة أي مشهد .

لقد ورد لأرسطو في كتابه المعنون بـ فن الشعر أنّ " الفكرة هي العنصر الذهني الذي يتدخل في كل التصرفات التي نصفها بأنها معقولة، والتي من خلالها تستطيع الشخصية أن تجد لها تعبيراً ظاهرياً محسوساً " (أرسطو، 1989، صفحة 124)، فلا تتحقق وظيفة الفكرة إلا حين تتجسّد قولاً وفعلاً، وتنبلور في السينما صوتاً وصورة، كونها همزة وصل بين البعد الذهني الداخلي للشخصية ومظهرها الخارجي. ذلك أنّ لها " القدرة على ابتكار ما تقوله كل شخصيّة لأجل إيضاح فعلها، ولتبرير سلوكها بما يناسب الموقف، أين تصبح الفكرة الذهنية سلوكاً فعلياً " (إبراهيم، 1977، الصفحات 31-38) ، فالفكرة والمادة هما أساس الفيلم، فالأولى تمثل مضمون السيناريو الذهني بينما الثانية هي الموضوع الذي يشكل وعاء الفكرة التي تنشأ من الحكاية المبتكرة، وكلاهما يشكلان تصوراً ذهنياً لبداية تدوين السيناريو الافتراضي على الورق. لذا يستدعي هذا الأخير وجود الفكرة ومادة الفيلم والشخصيات الرئيسية، بحيث تكون الفكرة بصرية حتى تستفز خيال المتلقي، إذ يقوم كاتب السيناريو بوصف الصور المنشودة، ويعمل في المرحلة الموالية على توسيع وتعميق الملخص عن طريق الوصف والمعالجة ، ليتم أخذ انطباع بصري عن المشاهدة المنفردة، وكذا الأفعال والتتابع الزمني والمنطقي في استمرارية الحدث (قيس، 2013، صفحة 116) .

لا تعدّ الفكرة شيئاً معزولاً عن الواقع، بل تنبع من البيئة المحيطة والتجربة الإنسانية عبر العصور، لذا يستقي كاتب السيناريو أفكاره من مواقفه الجمالية، والأخلاقية والعاطفية وخبرته الحياتية، وينتقي لها شخوصاً تحمل تلك الآراء ووجهات النظر والأحاسيس، ولها القدرة على إيضاح أفعالها وأقوالها، وتعليل سلوكياتها بما يناسب مواقفها للمتلقي. ففي الغالب " لا توجد قصة جديدة مائة بالمائة، لكن مهارة الكاتب قد تخلق نصاً مثيراً منمقاً " (الصبان، 2011/2010، صفحة 547)، إذ لا تقف إبداعات الكاتب الفكرية ومواهبه عند

خيّاله المحض، وإنما قد يتجاوز ذلك في استلهاهم "فكرته من قصاصات الجرائد، أو من مُتَن بعض المسرحيات، والقصص والروايات المتميزة، وقد يتبادر في ذهنه أحيانا أخرى فكرةً من أرشيف المحكمة أو من التاريخ أو من وقائع اجتماعية وسياسية وثقافية، أو يقتبس من التراث العالمي أو الانساني" (الورياغلي، 2005، صفحة 13). فالفكرة لا تولد دوماً من الفراغ أو الخيال، بل تنبثق عن قراءة واعية للواقع والماضي تكون لها القدرة في إعادة تفسير معطياتهما وفق منظور مختلف، يمنحها بعداً فنياً أو دلاليّاً جديداً، فهي تشكل الجانب العقلي والمنطقي لتخطيط الأولي للفيلم على الورق، والهدف العام لمشروع العمل ككل، حيث يسعى كاتب السيناريو من خلال الفكرة أو مقدمته المنطقية التي يوظفها لقصته السينمائية الوصول إلى غايته المنشودة، والانطلاق إلى موضوعاته بطريقة سلسلة وجديدة في رسم الشخصيات وبناء الحبكة ومعالجة القصة في أشكال جديدة تناسب عصره وبطريقة تمكنه من الاستفادة من القوالب السينمائية المختلفة، ينهل من هذه الأشكال ما يبتغيه دون أن يحدّه حدّ أو يقيدّه قيد .

يضع صانع السيناريو فكرةً تكون بداية عمله كنقطة أساسية في تخطيطه الأولي، وهدفاً يريد الوصول إليه، هذه الفكرة هي عصاراة العملية الإبداعية، فالمبدعون حقاً هم الذين يبدعون الأفكار ويركبون حولها الأحداث وينطقون بوجهات نظرها الشخصيات الذين يجسدون القصة بطرحهم موضوعها، رابطين بذلك الشكل بالمضمون. إذ يتولى كاتب السيناريو تهيئة الموضوع وإعادة صياغته وفق متطلبات الكتابة السينمائية، بما يجعله مادة قابلة للعرض على الشاشة، سواء في السينما أو التلفزيون، ذلك "أنّه يتمتع بحق الاختيار في تقرير الأداء الدرامي للقصة ويتحمل مسؤولية ذلك، فالإفصاح عن الفكرة يستدعي أن يكون على نحو واضح وموجز ودقيق بلغة الحركة والشخصية، فإذا ما بدأ الكاتب بفكرة غامضة وغير مكتملة في ذهنه، فسيكون مآلها التعثر والانهيـار" (فيلد، 1989، صفحة 31)، لذا يُنَاطُ به أن يختار الصيغة الدرامية التي ينهض من خلالها البناء السردى لعمله الإبداعي، حيث

يقرر شكله ومصيره عبر اختياراته الأسلوبية والبنوية المشروطة بقدرته على تجلّي الفكرة الأساسية في استثارة الأحاسيس النفسية للمتفرج متممة بالإسهاب والإيجاز حسب ما يقتضيه الموقف الدرامي، متباعدة عن الغرابة والتميز والغموض. يبدأ أنه يستوجب أن "تقدّم الفكرة عبر أفعال الشخصية لا أقوالها المنطوقة، وتُجسّد بلغة رمزية واستعارية منسوجة بإحكام داخل نسيج القصة. فالمبالغة في تجلّي الفكرة أو طرحها بشكل مباشر يفضي إلى الافتعال، ويجرّد الفيلم من أبعاده الفنية والوجدانية " (الصبان، 2010/2011، صفحة 559). أي أنّ إنتاج المعنى وتبلور الفكرة السينمائية يبرز عن طريق أفعال الشخصيات، ذلك أنّ الإفصاح عنها في الحوار يخلق الافتعال الذي يفقد العمل السينمائي صدقه الفني، ويُضعف أبعاده الجمالية والعاطفية، ما يجعل المتفرج أمام خطاب تلقيني، بدل إمكانية بناء المعنى الدلالي ذاتياً من خلال فعل التلقي وآليات التأويل.

يرى الكثير من منظري السينما ونقادها بأن "تتسم تيمات الأفلام بالصدق وبعيدة عن كل زيف، فكل عمل فنيّ يقوم على فكرة غير صحيحة كالأفلام الدعائية للفاشية والنازية قد ينقص من قيمة الفيلم ذاته " (شاري، 2006، صفحة 29). فإذا تكررت الفكرة الأساسية من فيلم إلى فيلم آخر، واتسمت بالصحة والسلامة ستفرز طرحاً جديداً، وفرصة لتطوير معالجات فنية مبتكرة وأساليب عرض جديدة تعبّر عن خصوصية ورؤية الفنان الفردية، وهذا التجديد في الطرح لا يقتصر على المحتوى فقط، بل يشمل الأداء الأسلوبي واللغة السينمائية، مما يولّد تجربة فريدة تُشعر المتلقي بأنه يواجه عملاً فنياً لم يسبق له مثيل، وبالتالي يثري السرد السينمائي ويعزز التنوع الإبداعي ضمن المجال السينمائي.

3. علاقة الفكرة بنوع الفيلم :

يخضع الفيلم لتصنيف نوعي يحدّد ملامحه الجمالية والفنية، ويتسم كل نوع بعناصر فنية تشمل القصة والشخصيات والبناء والفكرة. إذ تقتضي كتابة السيناريو درجة وكفاءة عاليتين من الاحتراف لضبط مقومات النوع، سواء كان روائياً أو وثائقياً أو تسجيلياً، كون أنّ

المتفرج يمتلك قدرة على تمييز الإطار النوعي للفيلم، وبناءً على ذلك يُختزل السيناريو السينمائي في ثلاثة أنماط أساسية من الأفلام، هي:

1. الافلام ذات الصيغة الموضوعية.

2. الافلام ذات الصيغة الذاتية أو الجمالية.

3. الافلام ذات الصيغة الروائية " (عدي، 2011، صفحة 18). فالنوع الأول من الأفلام يندرج ضمن الاتجاه الموضوعي الذي يسعى إلى تجنب كل ماهو خيالي، والتركيز على تمثيل الواقع كما هو، متوخيًا في ذلك كشف الحياة الحقيقية، والتي قد تشمل أشخاصاً وأماكن وظروفاً معينة في ثوب تسجيلي أو وثائقي. وقد تتفرع عن الأفلام التسجيلية بعض المستويات على سبيل المثال وليس الحصر: التعليمية، البيئية، العائلية، الصحية، العلمية، الحفريات .. (الصبان، 2010/2011، صفحة 550)، في المقابل، يقوم النوع الثاني على البعد الجمالي والإبداعي للسينما، ويشمل الأفلام التجريبية التي تعتمد على حرية الفنان وخياله في الانفصال عن محاكاة الوقائع المعيشة لصالح الخلق الفني الحر، حيث تتسم هذه الأفلام بالغموض، كونها توظف الأسلوب التجريدي والرمزي والمعاني المهمة التي تستعصي على المتفرج فك شفراتها بسهولة. فالجانب الفكري للمتفرج يتأثر بالرمزية قبل الجانب العاطفي، ما يستوجب من كاتب السيناريو انتقاء هذه العناصر الإيحائية بدقة وملاءمتها للقصة قصد فهم مضمونها وإنتاج المعنى، لأن المتفرج غالباً ما يجد صعوبة في تخطي طبيعة ما اعتاد عليه في الأفلام الروائية والتسجيلية (الصبان، 2010/2011، صفحة 551). أما النوع الثالث، الذي يشغل موقعاً وسطاً، يتمثل في السينما الشائعة ذات البنية الروائية أو القصصية، إذ تمزج بين محاكاة الواقع وتوظيف الابتكار الإبداعي المنبثق من ذاتية المبدع.

4. أبعاد الفكرة السينمائية في كتابة سيناريو الفيلم الجزائري:

1.4 البعد الدرامي للفكرة في فيلم الدار الكبيرة :

يُعتبر البعد الدرامي عنصراً جوهرياً في كتابة السيناريو، حيث يشكل الهيكل الذي تُنسّق من خلاله الأحداث وتتطور الشخصيات مع التركيز على الصراع كمحرك أساسي للسرد. كون أن " الدراما تنبع من وجود قوى متعارضة تخلق حالة من التوتر والتشويق مما يمنح النص طابعاً ديناميكياً وحيوياً (McKee, 1997, p. 210) ، ويتجلى ذلك واضحاً في سيناريو فيلم الدار الكبيرة (2006) لمرزاق علواش الذي تدور أحداثه حول عودة وريث جزائري من المهجر الفرنسي إلى "الدار الكبيرة"، وهي بيت تاريخي مهترئ في باب الوادي يرمز إلى الذاكرة الوطنية، حيث يواجه صراعاً مع إخوته المحليين المهمشين وعائلة مهاجرة حارقة، مستظهِراً طبقات الهوية الجزائرية المعقدة بين الماضي الثوري والرأسمالية الحديثة عبر بنية سردية تتأرجح بين السخرية الواقعية والتشاؤم الاجتماعي، حيث يصنّف الفيلم ضمن الدراما الاجتماعية الواقعية بأسلوب يمزج بين السخرية والتشاؤم، و لمسات كوميدية سوداء تتناول قضايا الهوية والمهجر .

تتأتى متعة المتفرج في قدرة الفكرة على تحويل ملامح الواقع المعاش إلى بنية صراعية متصاعدة قائمة على التوتر الاجتماعي والنفسي أكثر من اعتمادها على الحدث الدرامي التقليدي. فالفكرة السينمائية في هذا الفيلم لا تقوم على حبكة كبرى، بل تنبني على رصد تفاصيل الحياة داخل الفضاء الحضري الشعبي، حيث يطرح السيناريو قضية الدار كرمز للوطن: هل تبقى للفقراء أم تُباع للرأسمالية؟ وجعل تيمة الفيلم تلخص ملامح الفقر والعنف الاجتماعي التي تعاني منها الفئة الهشة. إذ تتولّد الدراما من احتكاك الشخصيات بواقعها الاجتماعي والاقتصادي، وقد صيغ السيناريو وفق منطق الصراع الداخلي والخارجي في آن واحد المعبر عنهما من خلال الفعل، صراع الشخصيات مع شروط العيش الهشة، ومع منظومة اجتماعية تُعيد إنتاج الإقصاء والتمييز، عبر عنه المخرج في صراع الأجيال والمهجر، وهو ما يمنح الفكرة بعدها الدرامي القائم على التراكم لا على الذروة المفاجئة .

إن الفكرة المركزية في القصة هي "امتلاك الشخصية الرئيسية هدفاً أو رغبة تدفع السرد إلى الأمام. وينشأ الصراع الدرامي من العقبات التي تمنع تحقيق هذا الهدف. ويتصاعد التوتر الدرامي مع تصاعد هذه الصراعات، حتى يصل إلى الذروة التي تواجه فيها الشخصية المشكلة الأساسية (Truby, 2007, p. 48/49)، حيث يُجسد الفيلم دراما واقعية وإنسانية تتجاوز الحبكات التقليدية نحو بناء سردي يعكس عمق الأزمات الاجتماعية والنفسية، وفق ثلاثة أجزاء العرض (التقديم) ثم التطور (التعقيد والتشابك) ثم الذروة والحل أي كل سيناريو له بداية ووسط ونهاية. بيد أنه ليس من الضروري أن يكون السيناريو قائماً على البناء الدرامي التقليدي أو أن يكون لكل سيناريو نهاية محددة تحل فيها كل المواقف، "فهناك كثير من الأفلام تقوم على بناء درامي خاص بها" (شاري، 2006، صفحة 36). ويعد البناء الدرامي في السيناريو الإطار المنهجي الذي تنتظم داخله الأحداث وفق منطق سردي ودلالي متماسك، "إذ يقوم على الإجابة عن الأسئلة الأساسية التي تحكم أي فعل درامي، وهي: كيف حدث الحدث؟ ومتى وقع؟ وأين جرى؟ ولماذا حدث؟" (شاري، 2006، صفحة 41)، ومن خلال الإجابة عن هذه الأسئلة تتحدد آليات الفعل وتطوره داخل الحبكة، وتفصح عن البعد الزمني للسرد ويؤثر في إيقاعه وبنيته. وكذا البعد المكاني بوصفه عنصراً فاعلاً في تشكيل المناخ الدرامي ودلالات الحدث، حيث تتضح أهم الدوافع والعلل السببية التي تمنح الفعل مشروعيته الدرامية وتضمن تماسكه المنطقي والفكري. وبهذا المعنى، لا يقتصر البناء الدرامي على ترتيب الأحداث فحسب، بل يتجسد بوصفه منظومة علاقات مترابطة تُنتج المعنى وتحقق الانسجام السرد في السيناريو. في المقابل تعمل "الأبعاد النفسية والعاطفية للشخصيات في تعميق العلاقة بين العمل السينمائي والجمهور، ما يعزز من قوة التأثير الدرامي للنص السينمائي (Segar, 1994, p. 181/186)، أي أنّ تعميق هذه الأبعاد يتيح للمشاهد فهماً أعمق لدوافع الشخصيات وصراعاتها الداخلية وانفعالاتها. ما يولّد حالة من التماهي الوجداني تجعل الجمهور المتلقي أكثر اندماجاً في المواقف الدرامية، حيث لا تُقدّم

الشخصيات في فيلم الدار الكبيرة بوصفها أدوات لتحريك حدث مركزي، بل كذوات إنسانية مثقلة بالتوترات الداخلية والانفعالات اليومية الناتجة عن هشاشة الواقع الاجتماعي. وهو ما جعل كاتب السيناريو يعتمد استظهار الحالات النفسية للشخصيات من خلال التفاصيل السلوكية البسيطة، والإيماءات، وطبيعة التفاعل داخل الفضاء الحضري الشعبي، ما يسمح ببناء دراما قائمة على الإحساس أكثر من الفعل. فالمتفرج لا يتابع تطور الأحداث بقدر ما ينخرط عاطفياً في معاشية الضغوط النفسية التي تواجهها الشخصيات، وبهذا، يتحقق البعد الدرامي من خلال تحويل اليومي العادي إلى مساحة كثيفة بالانفعالات النفسية، ما يمنح الفيلم قوة تأثير نابعة من صدقه الإنساني وقدرته على بناء علاقة حميمة مع الجمهور، بعيداً عن الإثارة الدرامية المصطنعة أو الحبكات التقليدية.

2.4 البعد المرئي للفكرة في فيلم معركة الجزائر:

صور فيلم معركة الجزائر للإيطالي جيلو بونتيكورفو جزءاً من النضال الثوري الجزائري المسلح بين عامي 1954 و1957م بحي القصة بالجزائر العاصمة، ويُصنّف ضمن الفيلم السياسي- التاريخي - المعتمد على الأسلوب الواقعي ذو الطابع التوثيقي، حيث تلخص فكرة السيناريو أشكال القمع الاستعماري الممنهج والمسلّط على الشعب الجزائري، الذي ولّد الكفاح والمقاومة الجماعية المنظمة، وجعل من المدينة مسرحاً لصراع تاريخي حوّل الوعي الشعبي إلى فعل تحرّري .

تُصاغ الفكرة منذ مراحلها الأولى كتصور افتراضي قابل للتجسيد من خلال تكوين الكادر، حركة الكاميرا، وأداء الممثلين، وليس كتأمل لغوي أو وصف نفسي مجرد، كون أن السينما خطابٌ سمعيٌّ بصريٌّ، يصبح تشكيل الصورة الفيلمية، وتنظيم العناصر داخل الإطار البصري (الكادر) الوسيط الأساسي لنقل المعنى والانفعالات. حيث يشكل انتقاء الفضاء البصري في فيلم معركة الجزائر، كنوع اللقطات، وإيقاع المونتاج، فضلاً عن المؤثرات البصرية امتداداً عضوياً للفكرة السينمائية، لا مجرد قرارات تقنية، وهذا من خلال

ما يحققه البعد المرئي للفكرة كعنصر جوهري في بناء سيناريو الفيلم عبر تقنيات السرد التي تعكس الصراع بين الجزائريين والسلطات الفرنسية إبان الثورة الجزائرية، حيث تُبنى الدراما أساساً على الفعل المرئي - حركات الشخصيات، التوترات المتصاعدة في الشوارع، المواجهات المسلحة، والحشود الشعبية - بدلاً من الاعتماد على الحوار أو الشرح النصي.

يكتب السيناريو الناجح " ليُرى لا ليُقرأ، أي يجب أن تكون الدراما مُجسدة في أفعال مرئية واضحة تُثير التوتر والصراع عبر الصور (McKee, 1997, p. 18/22)، وفي هذا الصدد لا يكتفي كاتب سيناريو فيلم "معركة الجزائر" بسرد الوقائع التاريخية، بل يجعل المخرج يُحوّلها إلى مشاهد تصويرية حيّة ومكثفة تجعل المتلقي يشعر وكأنه جزء من الأحداث والمشاهد مثل: التفجيرات، الاعتقالات، المواجهات في الأسواق والأزقة، كلها أفعال مرئية محركة للتوتر الدرامي، تكسر حاجز البعد السردى التقليدي إلى تجربة بصرية حيّة وقوية.

لقد منح الأسلوب المرئي للفكرة السينمائية دلالات إضافية، حيث أبان عن قدرته في التأثير على المتلقي من خلال لغة الصورة المباشرة، ومدى إبراز عمق الصراع السياسي والاجتماعي دون الحاجة إلى حوار موسع أو توضيحات خارجية، بذلك يصبح البعد المرئي للفكرة هو العمود الفقري الذي يقوم عليه البناء الدرامي والرمزي للفيلم.

غلب على تبريرات المخرج بونتيكورفو البصرية الطابع الماركسي والوثائقي، فكانت وسيلة سياسية لتصوير ميلاد الأمة الجزائرية عبر خاصية تدفق سردي بصري جارٍ يشبه سيل الماء. مشبهاً إياه بفيلم ميلاد أمة لغريفيث 1915م، حيث حقق اعتماد الأبيض والأسود واقعية تجاوزت الخيال، فهي ليس مجرد قرار جمالي بقدر ما هو استراتيجي لإضفاء صدقية تاريخية تشبه نشرة أخبار 1956، بينما تحول فضاء القصة والأزقة الضيقة إلى بطلّة فعالة مثلت العزلة الجماعية والمقاومة الشعبية، فلم تكن القصة خلفية للفيلم، بل كانت القلب النابض للقصة وللكفاح المسلح، علاوة على ذلك فقد استخدم المخرج ممثلين غير محترفين عزّز من خلالهم الصدق البصري، إذ حوّل وجوه الممثلين إلى دلالات تاريخية جماعية بدل

فردانية، حيث كرس المونتاج المتتالي إيقاع الثورة التحريرية كتراكم حركي يفضي من الفرد إلى الجماهير، لتصبح بذلك الصورة الفيلمية لدى بونتيكورفو أداة نضالية تعمل على كشف وبناء المعنى السياسي والتاريخي للفيلم. إذ لا تبني الفكرة السينمائية " بوصفها أطروحة ذهنية أو حبكة سردية فحسب، بل باعتبارها تصميمًا بصريًا لعالم قصصي قابل للتحقق عبر الصورة السينمائية (Truby, 2007, p. 67/69)، فالقصة لا تؤدي وظيفة خلفية مكانية محايدة، وإنما بنية مرئية تعبّر عن الصراع الأخلاقي الجماعي، من خلال ما تُترجمه الأزقة الضيقة، والعمارة المتداخلة داخل الكادر، تبدي أنّ سيناريو الفيلم في جوهره، نص مرئي موجّه للكاميرا، تتحقق فكرته عبر تنظيم الفضاء والحركة داخل المشهد لا عبر الشرح أو الحوار، بما يجعل من البعد البصري للفكرة أساسًا في بناء السيناريو السينمائي.

3.4 البعد الاجتماعي للفكرة في فيلم معركة الجزائر:

يرتبط البعد الاجتماعي للفكرة السينمائية بالحجّة الأخلاقية، والتي لا تُبنى حول صراع فردي معزول، بل حول اختبار أخلاقي يكشف علاقة الشخصية بالنظام الاجتماعي الذي تنتمي إليه. حيث تنشأ الفكرة السينمائية من خلل في القيم أو صراع داخلي تعاني منه شخصية البطل، وتسعى للتغلب عليه، ولا يتحقق تحوّل إلا عبر احتكاكه بقوى اجتماعية مضادة تجسّد منظومة من القيم المتعارضة. وهذا ما قد يمنح الفكرة بعدها الإنساني والاجتماعي العميق للحجّة الأخلاقية وبنية العالم القصصي (Truby, 2007, p. 364/366)، وهذا ما يظهر جلياً في فيلم معركة الجزائر، حيث يُجسد البعد الاجتماعي للفكرة النقص الذي يعانيه البطل الجماعي، وهو الشعب الجزائري والمقاومون حين يواجهون صراعاً داخلياً بين الخوف من البطش والالتزام الوطني بالمقاومة. هذا الخلل يظهر مدى التوتر الحاصل بين المصلحة الفردية والواجب الجماعي الذي تملّيه التضحية في سبيل الوطن، حيث تنطلق القصة من ضعف أو نقص أخلاقي داخل الشخصيات، ويقودهم هذا الصراع إلى تحول درامي عميق، ينتقلون فيه من حالة الشك والضعف إلى الرموز النضالية التي تمثل قوة

الثورة التي تمثلها الجماعة، وهذا ما يؤكد أن الفكرة السينمائية تنبع من صراع أخلاقي داخلي يتوسع ليشمل البعد الاجتماعي، ويتم تصحيحه عبر مسار الصراع الدرامي.

يعتبر البعد الاجتماعي من المحركات الأساسية للدراما، حيث يتولد التوتر من التصادم بين القيم والمصالح الاجتماعية المختلفة التي تحيط بالشخصيات. فالصراع لا ينحصر في أزمات شخصية فردية فقط، بل يتوسع ليشمل مواجهة الشخصيات لضغوط ثقافية واجتماعية تجسد تناقضات المجتمع الأوسع. هذه التفاعلات الاجتماعية المتشابكة تولّد "حيوية درامية" تخلق ديناميكية مستمرة تدفع الحبكة إلى الأمام وتثري تفاعل الجمهور مع العمل الفني، إذ يرى أن فهم السياق الاجتماعي ضروري لتفسير دوافع الشخصيات وتصميم الأحداث بما يخدم بناء قصة قوية ومتوازنة (McKee, 1997, p. 100/113)، فالصراع الدرامي في هذا الفيلم ليس صراعاً فردياً بحتاً، بل توتر ناتج عن تصادم القيم والمصالح الاجتماعية المتضاربة بين الشعب الجزائري وقوى الاحتلال الفرنسي. إذ يعبر عن مطالب شعبية ويجسد أزمة هوية وطنية، ما يخلق حيوية درامية عميقة تشد المتلقي وتدفع الحبكة إلى الأمام.

4.4 البعد النفسي للفكرة في فيلم الدار الكبيرة :

يشكل البعد النفسي للفكرة السينمائية ركيزة أساسية في بناء السيناريو، وهذا من منطلق أن الدراما تنبع من صراعات داخلية عميقة تعيشها الشخصيات، " إذ لا يكفي تقديم أحداث سطحية، بل لا بد من غوص في أعماق النفس الإنسانية لتفسير دوافع الأفعال وردود الأفعال (Truby, 2007, p. 62/70)، وبهذا المفهوم تتحول الفكرة إلى نقطة انطلاق لفهم التعقيدات النفسية التي تحرك الشخصيات ومواقفها الدرامية، ما يجعل النصّ السينمائي أكثر واقعية وجاذبية. ذلك أن الاستثمار في البعد النفسي يخلق توتر داخلي يدفع الحبكة إلى الأمام ويولّد تعاطف المتلقي، حيث يصبح المشاهد شاهداً على تطور التحولات النفسية، مما يعزز التواصل العاطفي ويثري التجربة السينمائية. كما هو الحال في سيناريو

الدار الكبيرة التي تعد نموذجاً نمطياً لاستثمار البعد النفسي كمحرك أساسي للفكرة السينمائية، متجاوزاً السرد الاجتماعي السطحي نحو غوص في اللاوعي الفردي بوصفه وقوداً درامياً، أين يتحول المهاجر الوريث المغترب والمكبوت عن الجذور من ضعف داخلي إلى وعي بالانتماء عبر اكتشاف ماضي الجدّ المجاهد، مُحوّلاً الصراع العائلي إلى رحلة نفسية مرئية تدفع الحبكة وتُستثير تعاطف المتلقي. إذ يتجلى هذا البعد كموضوع نفسي قبل أن يكون موضوعاً اجتماعياً، فهو لا يقدّم الشخصيات بأدوار وظيفية فقط، بل كتواريخ نفسية معقدة. وما تحمله من نوازع داخلية، وصراعات لا تتوقف عند حدود الموقف الظاهر، بل تمتد إلى دوافعها الخفية وردودها النفسية تجاه بيئتها. بالمقابل لا تعبر الدار الكبيرة عن الديكور بقدر ماهي فضاء نفسي مُشحّن يعكس الحالة الذهنية، كالجدران المهترئة التي دلّت على الذاكرة المكسورة، بينما أوحى القبو عن اللاوعي المكبوت (مذكرات الجد)، بينما رمز فضاء الحوش إلى صراع الأجيال المرئي، مما حوّل الفضاء المكاني إلى مرآة نفسية دفعت الحبكة ذاتياً كما في الواقعية السينمائية الجزائرية. أما الصراع الدرامي في سيناريو الفيلم لا ينبع من نزاع خارجي كبيع الدار، وإنما يمثل التوترات النفسية المتراكمة عند الشخصيات، وهذا ما يتجلى في مشاعر المهاجر الذي يتحسر بين الذنب (ترك الوطن) والطمع (الريح)، وسمّة الإخوة بين الاستسلام (الفقر) والتمسك (الذاكرة)، وهي أحاسيس تنم عن الخوف من المستقبل، والشعور بالذنب، والرغبة في التحرّر من الذكرى، والصراع بين الأمل والاستسلام. هذه التوترات الداخلية أفرزت حركةً درامية جعلت من الصراع النفسي وقوداً للسرد بدل أن يكون مجرد نتيجة للسياق الاجتماعي.

5. خاتمة:

على الرغم من التقدّم التقني والجمالي الذي شهدته الصناعة السينمائية في السنوات الأخيرة، يُلاحظ أن عدداً معتبراً من الأفلام بات يولي أهمية مركزية للفكرة السينمائية على حساب المفردات الشكلية والبصرية الخالصة. ويأتي هذا التوجّه منسجماً مع تحولات ذائقة

المتلقي في سياق ما بعد الحداثة، حيث لم تعد المظاهر الخارجية وحدها كافية لإحداث الإبهار، بقدر ما أصبح التركيز منصباً على المضمون وعمق الطروحات الفكرية التي يقدمها الفيلم. إذ يميل المتلقي المعاصر إلى الأعمال التي تناقش قضايا تحاكي واقعه بصدق وتخطب وعيه بأمانة، سواء تعلّق الأمر بأبعاد أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية. وبناءً على ذلك، يغدو الفيلم نسقاً فكرياً متكاملًا، لا مجرد بناء جمالي، الأمر الذي يجعل التحدي الحقيقي يكمن في ابتكار أفكار أصيلة ومتجددة، قادرة على التميّز والاختلاف، باعتبار أن فريق العمل السينمائي بما فهمه كاتب السيناريو ملزم باستقطاب الجمهور المشاهد، وجعله أكثر انتباهاً والتكيف مع ذهنيته، كونه بات أكثر انجذاباً للأعمال غير المقلدة التي تصنع التميّز، وتقدم رؤى جديدة لم يسبق تداولها.

لا تتحقق مركزية الفكرة في الفيلم على مستوى التلقي البصري فحسب، بل تتأسس ابتداءً في كتابة السيناريو بوصفه الحاضن الأول للخطاب الدلالي للعمل السينمائي. فالسيناريو هو المجال الذي تُبلور فيه الفكرة وتُترجم إلى بنية سردية قائمة على الشخصيات والصراع والأحداث، قبل أن تتجسّد لاحقاً في الصورة والصوت. ومن هذا المنطلق، يصبح وعي كاتب السيناريو بطبيعة المتلقي المعاصر عاملاً حاسماً في صياغة نص سينمائي قادر على تجاوز الإبهار الشكلي إلى بناء مضمون فكري متماسك يلامس القضايا الأخلاقية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية بعمق وجدية. وعليه، فإن نجاح الفيلم في سياق السينما المعاصرة مرهون بقدرة السيناريو على إنتاج أفكار أصيلة ومبتكرة، تُدمج داخل نسيج درامي محكم، بما يجعل الفكرة منطلقاً بنيوياً للفعل الدرامي لا عنصراً طارئاً عليه.

يشكل السيناريو اللبنة الأساسية في الصناعة السينمائية، فهو يتجاوز حدوده الافتراضية كونه نصاً مكتوباً على الورق ليغدو مخططاً تقنياً وجمالياً يوجّه مختلف مراحل العملية الإخراجية، وتكمن أهميته في قدرته على تجسيد الفكرة الإبداعية في صور بصرية وزمنية تحافظ على الإيقاع الدرامي وتمنح الفيلم انسجامه الفني. كما أن وضوح الفكرة

ودقتها يشكلان صمام الأمان لنجاح السيناريو، لذا يستمد الكاتب مادته من الواقع والتجارب الإنسانية أو من التراث والخيال، ليعيد صياغتها وبنائها بأسلوب درامي يترجمها إلى أفعال وصور لا إلى أقوال مباشرة. ومن هنا يتحدد نوع الفيلم وفق طبيعة الفكرة ورسمها، سواء في إطار موضوعي تسجيلي، أو ذاتي جمالي، أو روائي يجمع بين المحاكاة والإبداع، وهو ما يؤكد مركزية الفكرة في بناء السيناريو، والتي تؤول بدورها إلى مركزية هذا الأخير في العملية الإبداعية السينمائية. وعليه، توصلت في خضم هذه الورقة البحثية إلى جملة من النتائج أبرزها:

1. يعتبر السيناريو مخطط أساسي في صناعة الفيلم، وهمزة وصل بين الفكرة الأولية والعمل المرئي النهائي.
2. تحمل أفكار كاتب السيناريو بين طياتها أبعاداً فنية ودلالية.
3. نجاح السيناريو يستدعي وضوح الفكرة الأساسية التي تمنح القصة اتساقها وكيونتها.
4. الفكرة الأساسية هي المنطلق الإبداعي للسيناريست.
5. يرتبط نوع الفيلم ارتباطاً وثيقاً بطبيعة الفكرة وصياغتها.

6. قائمة المراجع:

McKee, R. (1997). Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting. USA: HarperCollins.

Seger, L. (1994). Making a good script great. USA: Samuel French Trade.

Truby, J. (2007). The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller. England: Faber & Faber.

أحمد مختار، عمر. (2008). المعجم اللغة العربية المعاصر (الإصدار 1). القاهرة، مصر: دار النشر عالم الكتاب.

أرسطو. (1989). فن الشعر. القاهرة، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

الزبيدي قيس. (2013). في الثقافة السينمائية: مونوغرافيات. القاهرة، مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

حسن الورياعلي. (2005). المصنفات السينمائية بين المقترضات الفنية والضوابط القانونية (الإصدار 1). طنجة، المغرب: سليكي إخوان.

دوايت سواين. (2010). كتابة السيناريو للسينما (الإصدار 2). (أحمد الحضري، المترجمون) القاهرة، مصر: دار الطناني للنشر والتوزيع.

ديك، برنار. (2004). فن كتابة السيناريو السينمائي. بيروت، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

سِدْ فيلد. (1989). السيناريو (الإصدار د ط). (سامي محمد، المترجمون) بغداد، العراق: دار المأمون للترجمة والنشر.

طليمات، زكي. (1998). الدراما بين المسرح والسينما (الإصدار 1). بيروت، لبنان: دار الآفاق الجديدة.

عبد الرحمن عرنوس. (2016). الكتابة للسينما: من الفكرة إلى الشاشة. القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عطا حمادي عدي. (2011). أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي (الإصدار 1). عمان، الأردن: دار البداية ناشرون وموزعون،.

على أبو شاري. (2006). سحر السينما (الإصدار 1). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة.

عودة، فريد. (2009). فن كتابة السيناريو. بيروت، لبنان: دار الفكر المعاصر.

فيروز أبادي نجم الدين. (15، 8، 2016). تعريف وشرح ومعنى سيناريو بالعربي. تاريخ الاسترداد 08 30،

2025، من معجم المعاني الجامع: <https://www.almaany.com/ar/dict/ar->

ar/%D8%B3%D9%8A%D9%86%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D9%88

لويس هيومان. (2002). الأسس العلمية لكتابة السيناريو في السينما والتلفزيون (الإصدار 1). (مصطفى محرم، المترجمون) مصر:، الهيئة المصرية العامة للكتاب .،

محمد حمدي إبراهيم. (1977). دراسة في نظرية الدراما الإغريقية. القاهرة، مصر: دار الثقافة للطباعة والنشر.

محي الدين القاسبي. (1970). الموسوعة السينمائية الجزء الأول (كيف يصنع الفيلم) (الإصدار 1). بيروت، لبنان: مكتبة المعارف.

منى الصبان. (2010/2011). من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج (الإصدار 1). عمان، الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.