سلسلة
الفنون

فن الفرجة على الأفلام

جوزيف. م. بوجز
ترجمة: وداد عبدالله

fb/mashro3pdf

فن الفرجة على الأفلام

تأليف: جوزيف. م. بوجز
ترجمة: وداد عبد الله

fb/mashro3pdf

برعاية السيدة

سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

ماجدة عبد العليم

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

fb/mashro3pdf

تصدير

يعد فن السينما واحدًا من أهم الفنون التى تلعب دورًا بارزًا فى حياة الإنسان المعاصر، لما تحظى به من شعبية طاغية، لاسيما بين أوساط الشباب، ولما تمارسه من تأثير - على نطاق واسع - فى نفوس الملايين، واتجاهاتهم الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية.

ومع تزايد أهمية الدور، وخطورة الرسالة التى يقدمها هذا الفن، لم تعد الفرجة على الأفلام مجرد فعل سلبى يقوم به المتلقى من قبيل التسلية أو شغل أوقات الفراغ، ولكنها أصبحت فنًا له أصوله التى يجب أن يدركها المشاهد، إذا ما أراد أن تصبح مشاهدته أكثر متعة وفهمًا، وحتى يستطيع أن يكون مشاركًا بالفعل فى مستوى العمل المقدم إليه.

يعرض المؤلف «چوزيف. م. بوجز» عبر هذا الكتاب للعديد من التجارب السينمائية، ونماذج من الأعمال الكلاسيكية والمعاصرة، فى محاولة للكشف عن الجوانب المعقدة للفن السينمائى وفوارقه الدقيقة، من خلال الاعتماد على مرتكزات المنهج التحليلى فى تناول تكنيكات صناعة الفيلم بتراكيبه الفنية وعناصره المختلفة، التى تشمل الصوت والصورة والحركة والتمثيل والإخراج والموسيقى، وتشكل فى النهاية إطارًا منهجيًا محكمًا وملائمًا لمقتضيات هذه الدراسة، التى يمكن من خلالها تنمية مهارات وعادات الفرجة الواعية والمتبصرة للمشاهد، وبأسلوب مباشر وبسيط لا يفقد العمق ويبعد عن التعقيد.

وكتاب «فن الفرجة على الأفلام» ترجمه إلى العربية الأستاذ وداد عبد الله

fb/mashro3pdf

الذى قدم من قبل ترجمة مهمة لكتابىّ «التذوق السينمائى»، و «أضواء ع
شارلى شابلن». وقد صدرت الطبعة العربية الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٩٥
وتقدمه «مكتبة الأسرة» هذا العام فى طبعة ثانية.

مكتبة الأس

fb/mashro3pdf

الفهـــرس

الموضـــوع	الصفحة
تمهيـــد	٧
الفصـــل الأول :	
تحليل الفيـــلم	٩
الفصـــل الثـانى :	
التيمـــة والبـؤرة	١٩
الفصـــل الثـالث :	
العناصر الروائية والدرامية	٢٩
الفصـــل الرابع :	
العنـــاصر المرئيـة	٧٣
الفصـــل الخـامس :	
المؤثرات الصـوتية والحوار	١٣١
الفصـــل السادس :	
موسـيقى الفيـــلم	١٥١
الفصـــل الســابع :	
التمثيـــل	١٦٧
الفصـــل الثـامن :	
اسـلوب المخـــرج	١٩١
الفصـــل التاسـع :	
تحليـل الفيـلم	٢٠٧
الفصـــل العـاشر :	
الإعـداد السينمائى	١٣٧

fb/mashro3pdf

الموضـــوع	الصفحة

الفصـل الحادى عشر :

اعادة الصياغة الفيلمية النوع ، الملاحـق . . . ٢٦٥

الفصـــل الثانى عشر :

تجـارب سينمائية خاصـة أخرى ٢٨٥

الفصـــل الثالث عشر :

الرقابة والقوى الأخرى التى تشكل الفيلم الأمريكى . ٣٠١

الفصـــل الرابع عشر :

فن الفرجة على الأفلام بالتليفزيون ٣٢١

فهـرست شـــامل ٣٥١

fb/mashro3pdf

تمهيد

ان جوهر ما يفترضه هذا الكتاب أساسا هو أن هناك فنا لمشاهدة الأفلام ، وأن المهارات والتكنيكيات الخاصة يمكن أن تشحذ التجربة السينمائية وتزيد روعتها · وقد صمم الكتاب ليستحث الدارسين على ممارسة هذا الفن وتنميته ، ولم يصمم ليحيل رواد السينما العاديين الى نقاد سينمائيين متمرسين · وانما باقتراح ما ينشدون وكيف ينشدونه ، سوف يساعدهم متن هذا الكتاب على أن يصبحوا أكثر تنبها لتعقد الفن السينمائي ، وأكثر حساسية لفوارقه الدقيقة الرقيقة ، وتراكيبه الفنية ، وايقاعاته المتنوعة ، وأكثر تبصرا فى « قراءة » توليفته بطبقاتها المتعددة من الصورة والصوت والحركة ·

وليس هذا المنهج ـ أى المنهج التحليلى ـ بحال هو المنهج الوحيد الصالح · فهناك كثرة عظيمة من المناهج الأخرى لدراسة الفيلم تستخدم بنجاح وفائدة جمة · غير أن المنهج التحليلى ذو ميزة واحدة بارزة : أنه يمكن تعليمه · فالمناهج الانفعالية والحدسية تبلغ من شدة الذاتية والتفاوت من شخص لآخر درجة عالية يصعب معها على المشاركة فيها · أما المنهج التحليلى ، من الناحية الأخرى ، فيمكنه أن يوفر اطارا منهجيا محكما ومنسقا ومعقولا لدراسة الفيلم ·

لهذا ، صمم الكتاب لا فى هيئة كتاب مدرسى نموذجى ، بل فى هيئة اطار مرن يمكن تطبيقه على تشكيلة واسعة من الأفلام · وعلى خلاف معظم النصوص السينمائية ، لا يفترض كتابنا قط وجود معرفة سينمائية مسبقة من جانب الدارس · وقد بذل أيضا جهد متناسق للتركيز على المعلومات الضرورية وتقديمها بطريقة واضحة مباشرة ، مع تجنب المادة السطحية التى لا تصلح للتطبيق على عدد كبير من الأفلام · واختصرت تعبيرات الرطانة السينمائية المتداولة بين أهل الصناعة الى أدنى حدودها ، وبسطت ، حيثما أمكن ، حتى تعين الدارس على فهم المعانى بسرعة · كما حاولت أن أتجنب النغمة المتحذلقة التى تشوب الكتابة السينمائية فى الغالب ، وأن أختار المادة المتسمة بالتعمق والتشويق معا · اجتهادا منى لتحقيق التوليفة الملائمة من المعلومة والمتعة ـ التى تلزم أى نص يستهدف التعريف بالفيلم ·

fb/mashro3pdf

وفيما يتعلق بالمضمون والتنظيم الشكلى ، صمم الكتاب ليقدم فهما أساسيا لتكنيكيات الفيلم ، والمهن والممارسات السارية ، والمبادىء الأساسية للفن السينمائى · فهو أشبه بخريطة الكنز المخبوء يعين الدارسين على اكتشاف الجوانب المعقدة للفن السينمائى التى قد تخفى بدونه عليهم ، وعلى ارشادهم الى فهم أعمق وتقدير أعظم لفن المخرج السينمائى ، وعلى تنمية مهارات وعادات الفرجة الواعية المتبصرة فى العملية ·

ومع أن فصول الكتاب يمكن مطالعتها بتسلسل ، فقد صمم أيضا لاستخدامه كدليل يدوى · اذ تجعل « فورمة » الدليل اليدوى الانسيابية، ذات الموضوعات المعنونة بوضوح والمقسمة الى أجزاء صغيرة سهلة الهضم ـ المعلومات ميسرة سريعة المنال ·

fb/mashro3pdf

الفصـل الأول

تحليـل الفيلم

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

تفـــرد الفيلم

كافح الفيلم على مدى تاريخه الوجيز ليتبوأ مكانته اللائقة كشكل فنى محترم يقف على قدم المساواة مع النحت والرسم الزيتى والموسيقى والأدب والدراما • وحتى اليوم تذكرنا باستمرار التكلفة الباهظة المتطلبة فى انتاج الأفلام السينمائية بأن الفيلم صناعة بمثل ما هو شكل فنى • وكل « عمل من أعمال الفن » ثمرة اقتران صعب مضطرب ولكنه ضرورى ، ينعقد بين الفنانين ورجال الأعمال : ورغم هذه المعركة القائمة دوما بين الاعتبارات الجمالية والتجارية فقد استوى الفيلم على عوده فنا قويا فريدا فى نوعه •

والفيلم السينمائى كشكل للتعبير يماثل الوسائط الفنية الأخرى ، لأن الخواص الأساسية لهذه الوسائط الأخرى منسوجة فى صميم قماشته الوثيرة • فالفيلم يوظف العنـاصر التكوينية للفنون البصرية : الخط ، والشكل والكتلة والحجم والتركيب • وعلى غرار الرسم الزيتى والتصوير الفوتوغرافى ، يستغل الفيلم التفاعل الدقيق الحاذق بين الظل والنور • وعلى غرار النحت يتناول الفيلم ببراعة المكان بأبعاده الثـلاثة • ولكنه شأن التمثيل الايمائى (البانتومايم) يركز على الصور المتحركة ، وهذه الصور المتحركة ، شأن الرقص ، لها ايقاع موزون • وتشبه الايقاعات المركبة فى الفيلم تلك الكائنة فى الموسيقى والشعر ، كما أن الفيلم ، شأن الشعر على وجه الخصوص ، يعبر من خلال التصور الذهنى والاستعارة المجازية والرمز ـ وعلى غرار الدراما ، يعبر الفيلم بصريا ولفظيا : بصريا من خلال الفعل والاشارة ، لفظيا من خلال الحوار • وأخيرا ، على غرار القصة ، يبسط الفيلم أو يضغط الزمان والمكان ، بالارتحال الى الأمام والى الوراء بحرية فى نطاق حدودهما الرحيبة •

وعلى الرغم من هذه التماثلات ، فان الفيلم فريد نوعه ، بتميزه من كافة الوسائط التعبيرية الأخرى بخاصية الحركة الطليقة الدائمة فيه • ويتيح التفاعل المستمر بين المنظر والصـوت والحركة للفيلم أن يتجاوز الأوضاع الساكنة للرسم الزيتى والنحت ـ بتعقيد جاذبيته الحسية مع امكانيته التعبير على مستويات متعددة فى آن واحد أيضا • بل يتفوق الفيلم على الدراما فى قابليته الفريدة لاستيعاب مختلف وجهات النظر

fb/mashro3pdf

والحدث ومعالجة الزمان والاحساس غير المحدود بالمكان • وعلى نقيض الرواية المسرحية ، يستطيع الفيلم أن يهيىء تدفقا موصولا غير منقطع ، يطمس مراحل الانتقال ويخفضها الى أدنى حد ممكن دون تهديد لوحدة الحكاية • وعلى نقيض القصة والقصيدة ، يعتبر الفيلم تعبيرا مباشرا ـ من خلال أصوات وصور مادية محسوسة ـ لا من خلال رموز تجريدية مثل الألفاظ المسطورة التى تتطلب من العقل أن يترجمها •

وأكثر من هذا أن الفيلم يستطيع أن يعالج صفا طويلا لا ينتهى من الموضوعات •

« من المستحيل تصور أى شيء تراه العين أو تسمعه الأذن ، سواء فى الواقع أو الخيال ، لا يمكن أن يعرض فى مجال الفيلم • من القطبين حتى خط الاستواء ، ومن الوادى العظيم الى أدق شرخ فى قطعة من الصلب، ومن صفير رصاصة مارقة الى النمو البطيء لزهرة ، ومن التماعة فكر عبر وجه جامد تقريبا الى تخريفات الهوس من مجنون ، ولا توجد نقطة فى المكان ، ولا درجة من ضخامة الحجم أو سرعة الحركة يحيط بها علم الانسان ، ليست فى متناول الفيلم » • (من كتاب ارنست لندجرين « فن الفيلم ») •

والفيلم غير محدد ليس فحسب فى اختياره مادة الموضوع بل أيضا فى مدى معالجته لتلك المادة • اذ يمكن أن يتراوح طابع فيلم من الأفلام ومعالجته فيما بين القصيد الغنائى والملحمى ، ويمكنه فى وجهة النظر ، أن يغطى منظومة أطياف كاملة من الموضوعية الصرف الى الذاتية المكثفة ، وفى العمق ، يمكنه أن يركز على الحقائق السطحية والأمور الحسية الخالصة ، أو يغوص فى أعماق النظر الفكرى أو الفلسفى • يمكن لأى فيلم أن يرنو الى الماضى التليد أو يسبر آفاق المستقبل البعيد ، يمكنه أن يجعل بضع ثوان تبدو كأنها ساعات ، أو يضغط قرنا من الزمان فى دقائق • وأخيرا ، يمكن للفيلم أن يضرب على أوتار الشعور جميعا من أرق العواطف وأرهفها وأجملها الى أقساها ضراوة وعنفا وتنفيرا •

وأعظم أهمية من المدى اللامحدود للفيلم فى مادة الموضوع ومعالجتها هو الاحساس الطاغى بالواقع الذى يستطيع أن ينقله • بغض النظر عن الموضوع • فالتيار المتواصل للرؤية والصوت والحركة يخلق اثارة ب « هنا والآن » تغمر الرائى تماما فى التجربة السينمائية • وهكذا تتخذ أتم وأعم شطحات الخيال خلال الفيلم والشكل والتأثير العاطفى للواقع فى أجلى صوره •

وفى الحقيقة يمكن النظر الى التاريخ التكنولوجى كتطور متلاحق نحو واقعية أعظم ، نحو ازالة الحد الفاصل بين الفن والطبيعة • فقد تقدم

fb/mashro3pdf

الفيلم السينمائى خطوة خطوة من الرسوم الى الصور الفوتوغرافية ، الى الصور المطروحة على شاشة ، الى الصوت ، الى اللون ، الى الشاشة العريضة ، الى شاشة الأبعاد الثلاثة · بل ما تزال التجارب العلمية جارية لاضافة حاسة الشم للتجربة الفيلمية باطلاق عطور أثناءها · وقد وصفت قصة ألدوس هكسلى « عالم جديد شجاع » صورة لدار سينما المستقبل حيث يلحق بكل مقعد جهاز كهربى معقد ليقدم « صورا » محسوسة لتضاهى المرئيات :

« هل أنت ذاهب الى سينما « المحسوسات » هذا المساء يا هنرى ؟ أسمع أن الفيلم الجديد بسينما الهمبرا درجة أولى · فيه مشهد حب يجرى على سجادة من فرو الدب ، ويقولون انه مدهش · كل شعرة فى الدب استنبتت من جديد ، انها أعجب المؤثرات اللمسية فى السينما » ·

ومع أن سينما « محسوسات » ألدوس هكسلى لم تصبح بعد حقيقة واقعة ، فقد نجح الفيلم من خلال السنيراما وغيرها من تقنيات العرض على الشاشة العريضة أو المنحنية ـ فى تكثيف تجربتنا الى درجة رائعة · وفى الحقيقة أدى خلق صور أكبر من الحياة الى صنع أفلام أحيانا لكى تبدو أكثر واقعية من الواقع · وعقب الترخيص بعرض الفيلم الأول للسنيراما (هذه هى السنيراما ـ ١٩٥٢) مباشرة نشر رسم كاريكاتيرى يوضح بجلاء فاعلية تأثير هذه الوسيلة المبتكرة · يصور الكاريكاتير رجلا يتحسس طريقه للجلوس على مقعد أثناء المشهد المشهور لقطار الملاهى · وبينما هو ينتقل عبر صف من المقاعد ، يمسك متفرج جالس بذراعه فى ذعر ويصرخ بهيسترية : « اجلس أيها الأحمق ! سوف تتسبب فى قتلنا جميعا » · وأى امرىء شاهد هذا الفيلم يدرك أن الكاريكاتير لم يبالغ ·

صعوبات التحليل السينمائى :

ان نفس الخصائص تماما التى تجعل الفيلم أقوى جميع الفنون تأثيرا وواقعية تجعل التحليل أيضا مهمة صعبة · أولا ، الفيلم فى حالته الطبيعية مستمر متواصل ، اذ لا يمكن تجميد سريانه فى الزمان والمكان وحالما يتجمد الفيلم مرة لا يغدو بعدها فيلم «حركة» لأن الخاصية الفريدة للأداة تولت · ولهذا السبب ، يجب علينا أن نوجه جل اهتمامنا الى الاستجابة بحساسية مرهفة للتفاعل المستمر والمتزامن بين الصورة والصوت والحركة على الشاشة · وتخلق هذه الضرورة أصعب جزء فى مهمتنا : يجب علينا أن نحاول بطريقة ما أن نظل مستغرقين بكليتنا تقريبا فى التجربة الواقعية للفيلم مع احتفاظنا فى نفس الوقت بدرجة عالية شيئا ما من الموضوعية والتجرد النقدى · ورغم ما قد تبدو عليه من صعوبة ، فمن الممكن تنمية

fb/mashro3pdf

هذه المهارة ، وعلينا أن نرعاها ونصقلها بوعى اذا شئنا أن نصبح بحق « مثقفين سينمائيين » ٠

ويمكن أن تكون الابتكارات الحديثة فى مسجلات الفيديو كاسيت (VCRs) وأجهزة تشغيل اسطوانات الفيديو ذات قيمة عظمى فى تنمية المهارات والعادات التحليلية عند الفرد ٠

كذلك تخلق طبيعة المجال التكنيكية صعوبات فى التحليل السينمائى ٠ وربما كان من المثالية لو أمكننا جميعا أن نلم على الأقل بشىء من الخبرة المحدودة فى التصوير السينمائى وتوليف الأفلام ٠ ولما كان هذا مستحيلا ، فانه ينبغى علينا أن نألف التقنيات الأساسية للانتاج بحيث نستطيع أن نتعرف عليها ونقدر فاعليتها ٠ وبما أن قدرا معينا من اللغة التكنيكية أو الرطانة المتداولة عند أهل المهنة ضرورى لتحليل أى شكل فنى ومناقشته بذكاء ، فلا بد لنا أيضا أن نضيف عددا من المصطلحات التكنيكية الى مفرداتنا اللغوية ٠ ولئن واجهتنا صعوبات جمة فى محاولاتنا الأولى للتحليل السينمائى ، فلن يعز علينا التغلب على أى منها لو وطدنا أنفسنا على تنمية العادات والمهارات والمواقف السليمة اللازمة للتحليل الواعى المتبصر ٠

عرضنا من قبل أصعب جزء فى مهمتنا :يجب أن نحاول بأية كيفية أن نستغرق كلية بالتقريب فى التجربة « الواقعية » للفيلم ، مع احتفاظنا فى نفس الوقت بدرجة عالية نوعا من الموضوعية والتجرد النقدى ٠ كما أن الطبيعة المعقدة للمجال تجعل من الصعب أن نتمعن مليا عناصر الفيلم كلها فى مشاهدة واحدة ، فان أشياء كثيرة جدا تحدث بسرعة جدا على مستويات كثيرة جدا بحيث لا تسمح باجراء تحليل واف ٠٠٠ لهذا السبب ، يجب علينا أن نرى الفيلم مرتين كلما أمكن اذا شئنا أن ننمى العادات السليمة الملائمة للمشاهدة التحليلية ٠ ففى المشاهدة الأولى نستطيع أن نشاهد الفيلم بالطريقة المعتادة ، منشغلين قبل أى شىء بعناصر الحبكة ، والأثر العاطفى الشامل ثم الموضوع أو الفكرة الرئيسية ٠ وبعدئذ فى مشاهدة ثانية ، حيث لم نعد الآن رهن التشوق « لما يحدث » نستطيع أن نركز انتباهنا التام على التساؤل لماذا وكيف فى فن المخرج السينمائى ٠ ولسوف ييسر لنا التدرب الدائب على تكنيك المشاهدة المزدوجة أن ندمج تدريجيا وظائف كلتا المشاهدتين فى واحدة ٠

وينبغي علينا أيضا أن نتذكر الآن أن التحليل السينمائى لا ينتهى اثر انتهاء الفيلم ، بل فى ناحية من النواحى يبدأ حقيقة عندئذ ، وسوف يكون استرجاع بعض أجزاء الفيلم فى ذهن القارىء ضروريا لأى تحليل كامل ٠

fb/mashro3pdf

قد يجدر بنا قبل التوجه الى العملية الفعلية للتحليل السينمائى أن نتمعن بعض الأسئلة الأساسية التى أثيرت حول قيمة التحليل بوجه عام · وربما كانت أشد ردود الفعل صخبا ولجاجة ضد التحليل تصدر عن أولئك الذين يرونه معول هدم للجمال ، زاعمين أنه يقتل فينا حبنا للشىء الذى ندرسه · وطبقا لهذه النظرة ، من الأفضل أن نتقبل الفن كله بطريقة حدسية وانفعالية وذاتية حتى تكون استجابتنا تامة وحارة وجياشـة ، لا يعوقها فكر ··· وهذا النمط من التفكير تشرحه قصيدة والت هويتمان Walt Whitman « عندما سمعت الفلكى العلامة » :

عندما سمعت الفلكى العلامة ،
عندما رتبت البراهين والأرقام
فى صفوف أمامى ،
عندما أطلعونى على الخرائط والجداول البيانية ، لكى أجمع
وأقسم ، وأقيس بها
عندما سمعت فى جلستى الفلكى ، حيث كان يحاضر
فى قاعة المحاضرات بتصفيق وترحاب عظيمين ،
سرعان ما انتابنى ، دون تعليل ، التعب والسام ،
وإلى أن نهضت وتسللت خارجا ، طوفت وحدى بعيدا ،
فى جو الليل الندى الغامض ، ومن حين الى حين ،
كنت أتطلع الى النجوم فى صمت مطبق ·

ولو كان لنا أن نتفق مع هويتمان ، لألقينا دون ريب بالتحليل خارج النافذة تماما باعتباره عملية فكرية باردة لا حيوية فيها ولا احساس ، تدمر النواحى الروحانية والعاطفية والسحرية للتجربة · ولكن اذا كان الأمر كذلك ، فلماذا يتعين علينا أن نهتم بتحليل الأفلام بأية حال ؟

ان العيب يكمن فى نزعة التطرف ، اما أبيض واما أسود ، فى نظرة هويتمان ، فى استقطاب الشاعر والفلكى · فهى تنكر امكان وجود أرض وسط ، مركب يحتفظ بأفضل خصائص المنهجين معا ، ويؤمن بصلاحية المنهج الحدسى/العاطفى والمنهج الفكرى/التحليلى كليهما على حد سواء · وهذا الكتاب قائم على هذه الأرض الوسط · فهو يفترض أن روح الشاعر وأن فكر الفلكى يمكن أن يعيشا كشىء واحد داخل كل منا ، وأن الاثنين يمكن أن يعملا فعلا معا ، دون أن يلغى أحـدهما الآخر ، لاثراء التجربة الفيلمية وتعزيزها · واذا كان هذا حقا ، فمن الممكن تجريب الجمـال

fb/mashro3pdf

والابتهاج والغموض فكريا وحدسيا كذلك · ونستطيع بتلسكوب الفلكى أن نجرب الجمال الشعرى لحلقات زحل ، وأقمار المشترى ودرب اللبانة ـ ألغاز الكون التى لا تراها العين المجردة · وبالمثل يمكننا بأدوات التحليل أن نكتشف أغوار الفهم السحيقة التى لا يستطيع غير الشـــاعر وحده داخلنا أن يدركها تمام الادراك ·

ولهذا لا يحتاج التحليل أن يقتل حبنا للسينما · وبابتداع سـبل جـديدة للوعى والادراك ، يسـتطيع التحليـل أن يزيد حبنـــا لها قوة وصدقا وثباتا ·

ويعانى التحليل أيضا من الاعتقاد الخاطىء بأننا لا ندمر حبنا للشىء فقط وانما ندمر الشىء ذاته أيضا ·

وكمـا يقرر الشـاعر الانجليزى ويردزورث فى قصيدته « **المناضد مقـلوبة** » :

عذبة تلك المعرفة المكتسبة التى تجلبها الطبيعة ،
فان فكرنا المتطفل
يشوه أشكال الأشياء الجميلة
فنقتلها بغية تشريحها ·

هنا ، يستحضر ويردزورث فى مخيلته صورة طالب الطب وهو يعمل مشرطه فى جثة أو الطبيب وهو يمـارس تشريح جثـة لتحديد أسباب الوفاة · وهذا فهم آخر زائف · فادعاء أن التحليل يدمر الشىء الجميل معناه ادعاء أن الأطباء بحـكم دراستهم المتعمقة للجسم البشرى : هيكله العظمى وتركيب عضلاته ، وكلا جهازيه الدورى وكافة أعضائه الكثيرة ، لم تعد تروعهم معجزة الحياة هذه بكل تعقيدها ـ حارة نابضة بالحيوية والحركة والنشـاط · والتحليل السينمائى لا يتعامل مع أجزاء ميتة ولا هو يقتل ··· والتحليل السينمائى يحدث فى العقل وحده · وما يزال كل جزء قيد الدراسة ينبض بالحياة ، حيث ما يزال التحليل ينظر الى كل جزء على أنه مرتبط بحياة المجموع · وهذا هو بيت القصيد · فالمنهج التحليلى يعيننا على أن نرى ونفهم كيف يؤدى كل جزء وظيفته ليسهم بطاقته الحيوية فى بقاء الكل نابضا بالحياة والديناميكية ·

ولعل الفقرة التالية المقتبسة من تقديم ريتشارد داير ماكان لكتاب « فيلم : توليفة نظريات » أن يفيد كأساس لما يفترض هذا الكتاب ·

ـ لقد نادى آرنولد هاوزر ، وأظنه على حق ، بأن « الفن كله مباراة مع الفوضى وصراع ضدها » ·

fb/mashro3pdf

والفيلم الذى يقول ببساطة ان الحياة فوضى فيلم لم يباشر معركة الفن ·

ولو تقبلنا حكم ماكان ، فان المنهج التحليلى ضرورة لازمة لفن الفرجة على الأفلام · اذ يعنى التحليل تفتيت الكل لاكتشاف طبيعة الأجزاء وتناسبها ووظيفتها وعلاقاتها المتداخلة ، فالتحليل السينمائى ، اذن ، يفترض سلفا وجود كل فنى موحد ومنطقى التركيب · وعلى هذا ، تقتصر فائدة هذا الكتاب على الفيلم المبنى على النسق المعهود ، أى الفيلم المتطور بغرض أساسى وموحد حول موضوع محورى ·

واقتصار منهجنا على هذا الفيلم لا يحمل بالضرورة انكار القيمة الفنية للفيلم غير المبنى على النسق المعهود · فهناك كثرة عظيمة من الأفلام المنتجة على يد مخرجين تجريبيين أو مغمورين تعبر عن غايتها جيدا وبفعالية على مستوى ذاتى أو حدسى أو حسى صرف ، وتحمل الى درجة معينة معنى أو هدفا بوصفها « تجارب » · بيد أن الكثير من هذه الأفلام غير مبنى أو موحد حول غرض أو موضوع محورى ، ومن ثمة لا يمكن معالجتها بنجاح عن طريق التحليل ·

ومن الحمق طبعا أن نوحى بأن الفيلم المبنى على النسق المعهود لا يمكن فهمه أو تذوقه اطلاقا بدون التحليل · فاذا كان الفيلم مؤثرا ، وجب علينا أن نمتلك فهما حدسيا لمعناه الاجمالى الشامل · ولب المشكلة هو أن هذا الفهم الحدسى واه وغامض فى عمومه ، ويقيد استجابتنا النقدية بتعميمات غائمة وآراء غير مكتملة · وييسر لنا المنهج التحليلى أن نعلو بهذا الفهم الحدسى الى مستوى واع ، ونجلبه فى البؤرة الحادة وننتهى بذلك الى أحكام أكثر تحديدا وصحة على معنى الفيلم وقيمته الفنية ·

سوف يساعدنا المنهج التحليلى على التوصل الى أحكام أكثر تحديدا وصحة على معنى الفيلم وقيمته ، ولكن لا يتضمن هذا اطلاقا أنه يستطيع النزول بالفن السينمائى الى نسب منطقية سلسة القياد · فالتحليل لا يزعم ولا يحاول أن يشرح كل شىء عن أى شكل فنى · وسوف يحتفظ الفيلم دائما بسحره الخاص به وسماته الباطنية الخافية ـ التى لا يمكن قط النزول بأى منها الى مجرد حسبة ٢ + ٢ = ٤ البسيطة · اذ سوف يتهرب تيار الصور المتدفق المراوغ دائما من التحليل التام والفهم الكامل · وفى الحقيقة ، لا توجد اجابات نهائية قاطعة حول أى عمل من أعمال الفن ـ ولن يستطيع الفيلم أبدا ، مثل أى شىء آخر ذى قيمة جمالية أصيلة ، أن ينطوى فى ربقة التحليل تماما ·

غير أن حقيقة عدم وجود اجابات نهائية لا ينبغى أن تصدنا عن

fb/mashro3pdf

متابعة بعض المسائل المهمة · ويحدونا الأمل أن نستطيع من خلال التحليل الوصول الى مستوى أسمى من حيرة الذهن حول الأفلام ، مستوى ننشد عنده نواحي الفن السينمائي الأسمى والأجل شأنا اذا ما قورنت بالنواحي الدنيا والعملية والتكنيكية · واذا تمكنا من أن نفهم عدة أشياء من خلال التحليل بحيث نتعلم أن « نراها » كالمعتاد ، فسوف تتحرر عقولنا لتركز على المسائل الأكثر دلالة ومعنوية ·

وللتحليل ميزة أخـرى فى معاونتنا على تثبيت التجربة فى عقولنا حتى نستطيع أن نستمرئها مدة أطول فى ذاكرتنا · اذ برؤيتنا الفيلم تحليليا ، نشغل أنفسنا به فكريا وابداعيا معا ، وبهذا نجعله بدقة أكبر خاصتنا · وأكثر من هذا لأن أحكامنا النقدية تتداخل فى العملية ، يجب على التحليل أيضـا أن يجعلنا أكثر تمييزا فى أذواقنا وأصـوب اختيارا للأفلام التى نعجب بها حقيقة · وأى فيلم عظيم أو جيد جدا سوف يثبت فى وجـه التحليل ، وسوف يزداد اعجابنا به كلما أنعمنا النظر فيه · أما الفيلم المتوسط فيمكنه أن يؤثر فينا أكثر مما ينبغى فى البداية ، وقد نحبه أقل بعد تحليله ·

وعلى هذا ، يمكن تبين ما للتحليل من فوائد عدة واضحة للعيان · فهو يتيح لنا أن نبلغ أحكاما أكثر تحـديدا وصحة وفعالية بشأن معنى الفيلم وقيمته الفنيـة ، وهو يسـاعدنا على أن نثبت تجـربة الفيلم فى عقولنا ، وهو يشحذ أحكامنا النقدية · غير أن الغاية القصوى للتحليل ، وفائدته العظمى ، هى أنه يفتح سبلا جديدة للوعى وأعماقا جديدة للفهم · ويبدو من المنطق أن نسـلم بأنه كلما زدنا فهما زدنا اكتمالا فى تذوق الفن ··· واذا كان الحب الذى نكنه لشكل فنى مؤسسا على فهم منطقى معقول ، فسوف يكون أثبت وأبقى وأقيم من الحب المؤسس على ردود فعل لا منطقية وذاتية تماما فحسب · ولا يراد بهذا ادعاء أن التحليل سوف يخلق حبا للأفلام حيث لا يوجد · ان حب الأفلام لا يتأتى من كتاب أو من أى منهج نقـدى بعينـه ، ولكنـه يتأتى فحسب من ذلك الاقتران الشخصى السرى ، اللقاء الحميم بين الفيلم والمتفرج فى قاعة مظلمة · فاذا كان هذا الحب غير موجود أصلا عند المتفرج فلن يفيد هذا الكتاب ولا منهجه التحليلى كثيرا لخلقه ·

ولكن اذا كنا حقا نحب الأفلام ، فسوف نجد أن التحليل جدير بالجهد المبذول ، لأن الفهم الذى يجىء به سوف يعمق تذوقنا ··· وبدلا من الغاء التجربة العاطفية للفرجة على الفيلم ، سوف يثرى التحليل تلك التجربة ويعلى من شأنها ، اذ سوف تبزغ مستويات جديدة من التجربة العاطفية كلما صرنا أكثر تبصرا وأعمق ايغالا فى الفيلم ·

fb/mashro3pdf

الفصـل الثانى

التيمة والبـؤرة

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

تحديد التيمة (الفكرة الأساسية) :

التيمة هى المجموع الكلى للعناصر جميعا ، وتفيد الموضوع كعامل أساسى موحد فى الفيلم · ولهذا يتعين على كل عنصر داخل الفيلم أن يسهم بكيفية ما والى درجة ما فى تطوير محور التيمة ، وأن يحلل فى ضوء هذه العلاقة · ومن الضرورى ، عندئذ ، أن يقوم بمحاولة ما لكى يحدد ، بقدر ما يمكنه من دقة ، طبيعة تلك التيمة ·

ومن نكد الطالع أن تحديد التيمة عملية جد عسيرة فى الغالب · ولا نستطيع أن نتوقع بسهولة أن نظفر بفهم حدسى غير واضح لمعنى الفيلم الأساسى من مجرد مشاهدته ببساطة ، فان تحديد التيمة وتقريرها شىء آخر تماما ، وكثيرا ما لا نصل اليها الا حين نغادر قاعة العرض ونبدأ التفكير فى الفيلم أو مناقشته بأسلوب تجريدى · وأحيانا ، يعطى مجرد التحدث عن الفيلم الى شخص لم يشهده ·· دليلا مهما على التيمة ، لأنه من الطبيعى أن نصف أولا الأشياء التى تركت أقوى أثر فى نفوسنا ·

وفى الحقيقة ، يمكن أن يعد تحديد التيمة بداية المنهج التحليلى ونهايته معا · وبعد مشاهدة الفيلم يجب علينا مؤقتا أن نعين تيمته ، لكى نهيىء نقطة بدء لتحليلنا ·· وسوف يوضح التحليل ذاته طبعا تخيلنا الذهنى للفيلم ويساعدنا فى أن نرى كيف تعمل عناصره جميعا مع بعضها البعض فى وحدة كلية فريدة فى نوعها · وفى النهاية ، قد لا يدعم تحليلنا أصل تصورنا أو ادراكنا لتيمة الفيلم · فان لم يكن ، وجب علينا أن نتأهب لمعاودة النظر فى التيمة فى ضوء الاتجاه الجديد الذى اختطه تحليلنا ·

انماط أساسية للتيمات السينمائية :

ان الاستعمال التقليدى لكلمة « تيمة » كما تستخدم فى الرواية والدراما والشعر يتضمن دائما فكرة رئيسية يشار اليها بمعان شتى على أنها الغاية أو الهدف أو الرسالة أو التقرير · [= عرض الرأى] وهذا التفسير لمعنى تيمة يضيق النطاق أشد تضييق أمام التحليل العملى للأفلام، الذى يجب أن يراعى تشكيلة واسعة من المداخل الى صناعة الفيلم ، بدءا من « سموكى وقاطع الطريق » الى « الحمر » ، ومن « أيام الجنة » الى

fb/mashro3pdf

« بينك فلويد : الجدار » ، وافتراض أن كل الأفلام على اتساع هذه التشكيلة قد انبنت حول « رسالة » محورية ـ يمكن أن يشوه أو يشوش تحليلنا فحسب · ولهذا يجب علينا أن نوسع مفهوم كلمة تيمة لكى تعنى القلق أو الشاغل الرئيسى الذى ينبنى حوله فيلم ما ، البؤرة التى توحد عناصر الفيلم ·

وفى الفيلم ، يمكن أن يتجزأ هذا الشاغل الرئيسى ، أو البؤرة ، الى خمس فئات أكثر أو أقل تمييزا : الحبكة ، والعاطفة ، والشخصية ، والأسلوب أو التركيب ثم الفكرة · وتوجد هذه المكونات الخمسة طبعا فى كل الأفلام ، ولكن أربعة من هذه الخمسة تتبع عادة البؤرة الرئيسية الأولى

الحبكة ك : تيمة :

فى أنواع كثيرة من الأفلام مثل الحكاية البوليسية أو المغامرات ، يقع التركيز الرئيسى على سلسلة الأحداث : أى على ما يحدث · وهذه الأفلام تستهدف عموما تزويدنا بمهرب مؤقت من ملل وكآبة الحياة اليومية · لذا يجب أن يكون الحدث مثيرا سريع الوقوع · وتتبع الشخصيات والأفكار والمؤثرات العاطفية جميعا فى هذه الأفلام الحبكة ، ويصبح الحاصل النهائى مهما كل الأهمية · ومع ذلك ، لا تغدو الأحداث وحاصلها النهائى بهذه الأهمية الا داخل سياق الحكاية ، أما خارجه ، فلا يمكن أن تعلق عليها أية دلالة حقيقية بمعنى عام أو تجريدى الا قليلا ··· وعليه يمكن الاستحواذ على جوهر أو تيمة مثل هذا الفيلم خير استحواذ فى تلخيص موجز محكم للحدث الرئيسى ·

الأثر العاطفى أو المزاج النفسى ك : تيمة :

ان الحالة العاطفية أو المزاجية الخاصة جدا ، تفيد كبؤرة لعدد كبير نسبيا من الأفلام · ففى مثل هذه الأفلام يطغى مزاج أو عاطفة أولى على جو الفيلم بطوله ، وتمثل كل جزئية فيه مرقاة سلم تؤدى الى أثر واحد عاطفى شديد ، ومع أن الحبكة قد تلعب دورا مهما جدا فى فيلم من هذا القبيل ، فان سلسلة الأحداث ذاتها تابعة للاستجابة العاطفية التى تسببها تلك الأحداث · ومعظم أفلام الرعب وأفلام التشويق المثيرة لألفريد هتشكوك ، ومنظومات النغم الرومانسى مثل : « رجل وامرأة » ـ يمكن تفسيرها على أنها تحوى مزاجا أو أثرا عاطفيا بمثابة بؤرة رئيسية وعنصر موحد لها · ويمكن تقرير موضوع مثل هاتيك الأفلام على خير وجه بتسمية المزاج الرئيسى أو الأثر العاطفى المبتدع : الرعب ، التشويق ، الرومانس ، وهلم جرا ···

وقد تكون بعض الأفلام ، بالطبع ، مزيجا متوزانا من عاطفتين ، توليفة متقنة التكافؤ تجعل من الصعب تمييز أى العاطفتين تسود · مثلا ،

fb/mashro3pdf

تيمة « شريط من الفضة » قد يصنف على أنه كوميديا/تشويق ، وتيمة « ذئب أمريكى فى لندن » على أنه كوميديا/رعب ... وتحليل هذا النوع من الأفلام يتطلب مراعاة العناصر التى تسهم فى كل أثر منهما ، وأيضا الطريقة التى تبارز بها كل من العاطفتين الرئيسيتين الأخرى .

الشخصية ك : تيمة :

تركز بعض الأفلام على رسم معالم شخصية فريدة فى نوعها من خلال الحدث والحوار معا . ومع أهمية الحبكة فى مثل هذه الأفلام ، فان ما يحدث مهم أولا وقبل كل شىء فى كيفية معاونتنا على فهم الشخصية الجارى تطويرها . وتكمن الجاذبية الكبرى لمثل هذه الشخصيات فى تفردها ، فى تلك السمات التى تميزها عن الناس العاديين . ويمكن التعبير عن تيمة أفلام هذا النوع خير تعبير بوصف موجز للشخصية المحورية مع تركيز على النواحى غير العادية لذاتية الفرد .

الأسلوب أو النسيج ك : تيمة :

فى عدد قليل نسبيا من الأفلام ، يروى المخرج الحكاية بطريقة تبلغ من التفرد حدا يصبح عنده أسلوب الفيلم أو تركيبه مظهره الطاغى والأجدر بالذكر . وتنفرد هذه النوعية من الأفلام بسمة خاصة جدا تميزها عن غيرها وهى : « مظهر » أو « احساس » أو ايقاع أو جو عام أو نغمة ، يتردد صداها فى ذاكرتنا طويلا بعد مغادرتنا دار العرض . وهذا الأسلوب أو التركيب الفريد يتخلل كيان الفيلم كله ، لا أجزاء متفرقة منه فقط ، مع كافة العناصر السينمائية محبوكة فى نسجية وفيرة التطريز . ومثل هذه الأفلام لا تنجح تجاريا فى الغالب لأن جماهير الرواد قد لا تكون متاهبة أو مستريحة لتجربة المشاهدة الفريدة التى تتيحها مثل هذه الأفلام .

الفكرة ك : تيمة :

فى معظم الأفلام ذات المعنى الجاد ، يكون للحدث وللشخصيات دلالة تتجاوز سياق الفيلم ذاته ، دلالة تعيننا على فهم منحى من مناحى الحياة أو الخبرة أو الحالة الانسانية بوضوح أكثر . ومن الطبيعى أن موضوعا كهذا يمكن تقريره مباشرة من خلال حادثة أو شخصية معينة بذاتها . ولكن فى الأغلب الأعم يتم التوصل الى الموضوع بطريقة غير مباشرة ، ونصبح مطالبين بالبحث عن تفسيرنا الخاص بنا . ويزيد هذا المنهج الأقل مباشرة من امكانية أن الفيلم سوف يفسر بأساليب مختلفة من شتى المتفرجين . بيد أن التفسيرات المختلفة ليست دائما متناقضة ، فقد تكون

fb/mashro3pdf

صائبة على حد سواء ـ بل متتامة ـ تقول في جوهرها نفس الشيء بطريقة مختلفة ، أو تتطرق الى التيمة ذاتها من زاوية مختلفة ·

وربما كانت أول خطوة في تحديد تيمة ما هي استخلاص تيمة الفيلم في كلمة أوعبارة واحدة ـ مثلا ، الغيرة أو النفاق أو التحيز · وبالطبع يمكن تقرير بعض التيمات بمثل هذا الوضوح وبعضها الآخر لا يمكن ، ولذلك لا ينبغي علينا أن نيأس اذا لم نستطع دائما أن نشخص التيمة بكلمة أو عبارة مفردة · وعلى أية حال ، يعتبر تعيين التيمة الحقيقية للفيلم خطوة أولى ثمينة في التحليل السينمائي ·

ومع ذلك ، يجب علينا ، ان أمكن ، أن نحاول أن نتجاوز بتحديد التيمة الرئيسية مجرد تعيين التيمة فحسب ، ونرى ما اذا كان في مقدورنا أن نصوغ تعبيرا يلخص التيمة على نحو دقيق مضبوط كما صوره الفيلم كله دراميا وكما أكدته عناصره جميعا · فاذا أمكن أن نلخص التيمة في تعبير محدد دقيق ، ربما اندرج في احدى الفئات الآتية :

ـ **التيمة كتعبير اخلاقي** : ويقصد أولا بالأفلام التي من هذه الطبيعة اقناعنا بحكمة أو صلاحية تطبيق مبدأ أخلاقي معين وحثنا بذلك على تطبيق المبدأ في سلوكنا · ومثل هذه التيمات غالبا ما تتخذ شكل حكمة شائعة أو تركيبة مثل سائر ، على شاكلة : « حب المال مصدر كل شر » · ورغم أن الكثير من الأفلام الحديثة تشتمل على مضامين أخلاقية جليلة ، فان القلة القليلة منها تبنى حول تعبير أخلاقي مفرد ، وينبغي علينا أن نحرص على ألا نخطىء في حسبان المضمون الأخلاقي تعبيرا أخلاقيا ·

ـ **التيمة كتعبير عن الطبيعة البشرية** : وعلى النقيض تماما من تلك الأفلام التي تركز على شخصية فريدة نجد هذه التي تركز على شخصيات عامة أو نموذجية تمثل غيرها · ومثل هذه الأفلام تتجاوز مجرد دراسة الشخصية الى مملكة « الفكرة كتيمة » اذ تتخذ مثل هذه الشخصيات دلالة تتعدى ذواتها وسياق الفيلم الخاص الذي تظهر فيه · وتمثل هذه الشخصيات الجنس البشري عامة ، ولهذا تفيد كأدوات سينمائية لتوضح حقيقة ما عن الطبيعة البشرية مقبولة على نطاق عام أو واسع ·

ـ **التيمة كتعليق اجتماعي** : ينشغل المخرجون المحدثون كثيرا جدا بالمشكلات الاجتماعية ، ويبدون انشغالهم في أفلام تركز على عرض رذائل الناس وحماقاتهم بوصفهم كائنات اجتماعية أو انتقاد الأنظمة الاجتماعية التي أسسوها · ومع أن الغرض الأساسي لتلك الأفلام هو تشجيع التغيير الاجتماعي ، فانها قلما تفصح عن طرائق محددة للاصلاح ، بل تركز عادة على ايضاح أبعاد المشكلة وتوكيد أهميتها ، ومن ثم اقناعنا بضرورة الاصلاح · ويستطيع فيلم المشكلة الاجتماعية أن يصوغ هدفه بطرق

fb/mashro3pdf

متنوعة : قد يعالج موضوعه بطريقة كوميدية أو ساخرة خفيفة أو يهاجمه بضراوة ووحشية ·

ومن الجلى أن تيمة التعليق الاجتماعى تشترك فى نواح كثيرة مع تيمة الطبيعة البشرية · ولكن هناك اختلافا أساسيا ، اذ تهتم تيمة التعليق الاجتماعى لا بانتقاد الجوانب العامة للطبيعة البشرية وانما فقط بوظائف الكائنات البشرية كحيوانات اجتماعية وبالنظم والتقاليد الاجتماعية التى ابتدعوها ·

ـ **الكفاح لأجل الكرامة الانسانية كتيمة :** فى أفلام عديدة جادة يوجد صراع أو توتر أساسى بين جانبين متعارضين للطبيعة البشرية ، على أحد الجانبين يقف اغراء الاستسلام للغرائز الحيوانية ، بالتمرغ فى حمأة الضعف والأنانية والجبن والوحشية والغباء والفجور · وعلى الجانب الآخر يقف الكفاح للشموخ واظهار الشجاعة والتعاطف ورقة الاحساس والذكاء والحس الروحى والأخلاقى والفردية القوية · ويتجلى هذا الصراع فى أحسن صوره عندما توضع الشخصيات المحورية فى وضع بالغ السوء أو الضرر ، بعد أن سددت اليها ضربة قاصمة ، بطريقة ما ، بحيث يجب أن تصارع مفارقات هائلة · قد يكون الصراع خارجيا ، تناضل فيه الشخصية ضد قوة أو نظام أو تشريع أو موقف عديم الانسانية ، أو يكون داخليا تناضل فيه الشخصية من أجل الكرامة ضد مواطن الضعف الانسانى الكامنة فى شخصيته أو شخصيتها ·

ومع أن الشخصية قد تنتصر فى النهاية ، فمن المؤكد أن هذه ليست هى الحال دائما ـ فالكفاح فى ذاته يعطينا بعض الاحترام للشخصية ، فازت أم خسرت · وكثيرا ما عومل الملاكمون فى الأفلام بتيمة « الكرامة » هذه · ففى فيلم « على الواجهة المائية » يحظى تيرى مالوى (مارلون براندو) بهيبة الكرامة بقيادة عمال شحن السفن للتمرد على اتحاد نقابى فاسد ، ولكن فشل مستقبله كملاكم يتردد صداه جليا فى كفاحه الشخصى : « كان يمكننى أن أكون ممتازا ، كان يمكننى أن أكون مناضلا ··· كان يمكننى أن أكون « شخصا ما » ذا شأن ! ··· وليس مجرد « صايع » كما أنا الآن » · وفى مسلسل روكى يؤسس سيلفستر ستالونى شخصية البطل على شخصية تيرى مالوى ، ويتيح الفرصة أمام روكى بالبو لكى يكون « شخصا ما » فى كل فيلم · وفيلم « قداس على روح ملاكم فى الوزن الثقيل » مثال آخر : يخفق مصارع الجبل م · ريفيرا (أنتونى كوين) فى الاحتفاظ بهيبة كرامته ولكنه ينجح فى كسب احترامنا له ·

ـ **تعقد العلاقات الانسانية كتيمة :** تركز أفلام هذا النوع على المشاكل والاحباطات والمباهج والمسرات العديدة المتنوعة التى يكتنفها خضم

fb/mashro3pdf

العلاقات الانسانية : الحب والصداقة والزواج والطلاق والتفاعلات الأسرية والشهوانية ... وهلم جرا . وبعرض بعض هذه الأفلام تولد المشاكل تدريجيا بينما يساعدنا البعض الآخر ببساطة على تبصر المشكلة بعمق دون أن يقدم أى حل واضح لها ، ومع أن كثرة هائلة من أفلام هذا النوع تعالج مشكلات عامة فى المعركة الدائبة بين الجنسين ، فان من واجبنا أيضا أن نترقب المعالجات النادرة غير المألوفة مثل « راعى البقر فى منتصف الليل » ـ قصة حب عن رجلين ـ و « الزوجان الشاذان » ـ معالجة لحالة « زواج » .

ـ بلوغ سن الرشـــد ، فقدان البراءة ، نمو الوعى ـ كتيمـة : والشخصية أو الشخصيات الرئيسية فى أفلام كهذه تكون عادة (وليس دائما) شبابا تضطرهم تجاربهم الى أن يغدوا أكثر رشدا أو يكتسبوا وعيا جديدا بأنفسهم فى ارتباطهم بالعالم من حولهم . ويمكن تناول مثل هاتيك الموضـوعات بطرق شتى متنوعة : اما كوميدية أو تراجيدية أو جادة أو ساخرة . وتختلف الشخصيات الرئيسية فى هذه الأفلام دائما فى نهاية الفيلم عما كانت عليه فى بدايته بطريقة أو بأخرى . وقد تكون التغيرات الجارية داخلية ودقيقة لا تدرك ، أو قد تكون قاسية عنيفة تحول أسلوب الحياة أو السلوك الخارجى للشخصيات بدرجة مهمة ذات مغزى .

ـ التيمة كلغز فلسفى أو أخلاقى : فى بعض الحالات يسعى المخرج السينمائى عن عمد الى اثارة تشكيلة منوعة من التأويلات الذاتية بتصوير فيلم عن نوعية خاصة ملغزة أو محيرة . وقد يعمد المخرج الى الايحاء أو التعمية بدلا من التعبير بوضوح ، ويطرح مسائل فلسفية أو أخلاقية بدلا من تقديم اجابات مدروسة . ورد الفعل النموذجى لمثل هذه الأفلام هو « عم يدور هذا كله ؟ » وبما أن هذا النمط من الأفلام يعبر عن مضمونه من خلال الرموز أو الصور المجسدة ، فسوف يلزم تحليل هذه العناصر تحليلا وافيا من أجل التفسير أو التأويل ، وسوف يبقى قدر من عـدم التيقن والارتياب حتى بعد الامعان فى التحليل الى أقصى حد مستطاع . وأفلام هذه النوعية طبعا مفتوحة على مصراعيها للتأويل الذاتى . ومع ذلك ، حقيقة أن التأويل الذاتى مطلوب لا تعنى أن تحليل عناصر الفيلم جميعا يمكن تجاهلها : يجب أن يظل الحاصل النهائى لتلك العناصر كلها ، ويجب أن يتدعم التأويل الشخصى باختبارها وتمحيصها .

والقصـد من التصنيفات الموضوعية التى وصفناها الآن هو امـداد الدارس بقدر من المعاونة فى تحديد تيمات معظم الأفلام تحديدا دقيقـا . وسوف تنشأ بالتأكيد استثناءات ـ هى الأفلام التى يلوح أنها لا تنخرط فى تصنيف واحد معين وكذلك التى يلوح أنها توائم على حد سواء أكثر من تصنيف .

fb/mashro3pdf

وأثناء محاولاتنا تحديد التيمة ، ينبغى علينا أيضا أن نتنبه الى أن بعض الأفلام قد تتضمن ، بالاضافة الى القلق أو الشاغل الرئيسى الموحد بمفرده الذى عرفناه كتيمة ، مواطن أخرى للتوكيد أقل أهمية تسمى تيمات أو « موتيفات » فرعية · وهذه عبارة عن صور أو نماذج أو أفكار تتكرر على امتداد الفيلم ، وتمثل تنويعات أو مظاهر للموضوع الرئيسى · وفوق هذا وذاك ، ينبغى أن نتذكر أن عرض الموضوع لا يتساوى مع التأثير التام للفيلم كله ، فهو يوضح فحسب تصورنا له كعمل موحد ويقودنا الى فهم وتقدير أعظم للكيفية التى تشارك بها العناصر فى فاعلية الكل الفنى ·

تقييم التيمة :

حالما يتم تحديد التيمة ، يصبح من المهم أن نتبعها بنوع من التقييم، وبخاصة فى الفيلم الجاد الذى يحاول أن يفعل شيئا أكثر من مجرد الترفيه · وعملية تقييم التيمة ، فى الأغلب الأعم ، ذاتية ، وأية محاولة لتقديم ارشادات منهجية لها قد تكون مغرضة أو ضارة وان كان هذا لا يمنع من عرض قليل من التعميمات الجائزة ·

أحد المعايير التى يشيع تطبيقها فى تقييم التيمة هو العمومية · فالتيمة العامة باقية دائمة ولها معناها لا للناس فى هذا المكان وهذا الزمان وانما للناس جميعا فى كل زمان ومكان · ولهذا السبب ، يمكن اعتبار اية تيمة ذات جاذبية عامة أسمى من التيمة ذات الجاذبية المحدودة بصرامة فى الزمان والمكان · وهناك أربعة من أفلام المشاكل الاجتماعية يمكن استخدامها لايضاح هذه النقطة : فيلما « جامحون فى الشوارع » (ويحكى عن فجوة الأجيال ابان الستينات) و « بيلى جاك » (جعبة معباة كيفما اتفق بمشاكل الستينات) كان لهما وقع شديد على شباب رواد السينما عندما رخص بعرضهما ، ولكنهما اليوم يبدوان سخيفين · وعلى الجانب الآخر ، ما يزال فيلما « على الواجهة المائية » (حول فساد الاتحاد النقابى فى الخمسينات) و « عناقيد الغضب » (محنة عمال الزراعة المهاجرين فى الثلاثينات) يتحدثان الينا بصوت جهورى واضح رغم تقادمهما ، وبالطبع ما يزال عمال الزراعة المهاجرون يرزحون تحت مشاكلهم وما يزال بعض الاتحادات فاسد ولكن هذه الأفلام تبقى بسبب فنيتها ، بسبب شخصياتها الحقيقية القوية وهى تناضل ببطولة فى سبيل الكرامة الانسانية ، فالجاذبية العامة لهذه الأفلام هى ما جعلتها من كلاسيكيات السينما ·

طبيعى أنه لا توجد وصفة متبعة للفيلم الكلاسيكى ، الفيلم الذى لا تمل نفوسنا منه · ولكن الفيلم الكلاسيكى يلازمه احساس بـ « الصحة

fb/mashro3pdf

والصواب » حينا بعد آخر · لا تتضاءل قوته بمرور الزمن ، بل تزداد فعلا بسبب تيمات وموتيفات الفيلم الخالدة على الزمن · ان « عناقيد الغضب » ليس حكاية بسيطة لعمال مهاجرين أجبروا على ترك منطقة أوكلاهوما داست باول [منطقة صحراوية تجتاحها العواصف المغبرة] ابان الثلاثينات · انه عن الرجل العامى ، المقهور المضطهد ، عن الرجال والنساء الشجعان ، عن الناس الذين يعانون وكفاحهم المتواصل فى سبيل الكرامة الانسانية · وفيلم « كازابلانكا » (الدار البيضاء) أكثر من حكاية عن شخصين تاها عن بعضهما ثم تلاقيا مرة أخرى فى عالم فوضوى مشوش لا يصلح للأحلام الرومانسية · انه يدور حول امرأة جميلة ورجل غامض، حول الحرب ، حول المسئولية ، حول الشجاعة ، والواجب ، وأكثر من هذا وذاك ، حول أداء « الشيء السليم » · ومثل هذه الكلاسيكيات تبقى على الزمن لأن هذه الموضوعات العامة القوية مهمة لكل انسان بغض النظر عن المكان والزمان ·

ولا يعنى هذا أننا لا نعلق أية قيمة تذكر على التيمات التى تفتقد العمومية · حتى اذا كانت جاذبية تيمة ما مقصورة بصرامة على زمان ومكان معينين فلابد أن تحمل صلة ما وثيقة بتجربتنا الخاصة · ومن الطبيعى ألنا سوف نعتبر الموضوع الذى يقول شيئا ذا مغزى الينا — أسمى من ذلك الذى لا يقول بغض النظر عن عموميته أو عدمها ·

ولنا الحق أيضا فى أن نتوقع أن يكون موضوع الفكرة مشوقا من الناحية الفكرية أو الفلسفية ··· وبعبارة أخرى ، اذا حاول فيلم من الأفلام أن يصوغ نوعا من العرض أو البيان المعنوى الدال فيجب ألا يكون هذا العرض مملا مضجرا ولا بديهيا واضحا بذاته بل يجب أن يمتع عقولنا أو حتى يتحداها ·

fb/mashro3pdf

الفصـل الثالث

العناصر الروائية والدرامية

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

التحليل السينمائي والتحليل الأدبي :

الفيلم مجال تعبيري فريد في نوعه ، ذو خواص تميزه عن سائر الأشكال الفنية من قبيل الرسم الزيتي والنحت والرواية والدراما (*) وهو أيضا ، في أقوى وأروج صوره عند الناس ، أداة لرواية الحكايات تقاسم القصة القصيرة والطويلة عناصر كثيرة . وبما أن الفيلم يقدم حكاياته في صيغة درامية تماما ، فانه أيضا أقرب مشابهة للمسرحية : ان كلا الشكلين يمثل أو يدرم ما يحدث (*) ، ويعرضه أكثر مما يحكيه .

وأعظم فرق بين الفيلم والقصة القصيرة والطويلة أو المسرحية هو أن الفيلم ليس سلسا هينا على الدراسة ، ولا يمكن تجميده بفعالية على الصفحة المطبوعة . وحيث ان الطباعة مجال القصة القصيرة والطويلة كلتيهما فانهما أيسر نسبيا على الدراسة .. لقد كتبتا لتقرءا . أما المسرحية فهي أصعب قليلا على الدراسة لأنها كتبت لتمثل لا لتقرأ . ولكن الروايات تطبع ، ولأنها تعتمد بثقلها على الكلمة المنطوقة ، فان القراء ذوى الخيال الواسع يستطيعون على الأقل أن يستحضروا في مخيلتهم محاكاة باهتة لتجربة التي خاضوها وهم يرونها تمثل أمامهم . لا يمكن ذكر هذا عن الرواية السينمائية (السيناريو) ، لأن الفيلم يعتمد كثيرا على عناصر مرئية أخرى غير ملفوظة لا يمكن التعبير عنها بسهولة في صيغة مكتوبة . فالسيناريو يتطلب الكثير من « ملء » الفراغات بخيالنا الى حد لا نستطيع معه حقا أن نقترب من تجربة الفيلم بمجرد قراءته ، وقراءة السيناريو سوف تكون مهمة جديرة بعنائها لو أننا فقط شاهدنا الفيلم من قبل . ولهذا ، نجد أن معظم السيناريوهات لا تنشر حقا للقراءة ، بل بالأحرى لتتذكر .

ومع ذلك ، لا ينبغي تجاهل الفيلم لأنه ببساطة أصعب تناولا للدراسة ... ولا تعني حقيقة عدم « قراءتنا » للأفلام عموما ـ أننا يجب أن نتجاهل مبادىء التحليل الأدبي أو الدرامي عندما نشاهد أحد الأفلام . فالأدب والأفلام يتقاسمان فعلا عناصر كثيرة ، ورغم أنهما مجالان تعبيريان مختلفان ، فانهما يبلغان أشياء كثيرة بأساليب متماثلة . وينهض التحليل السينمائي المتبصر على نفس المبادىء المستخدمة في التحليل الأدبي ، واذا طبقنا ما تعلمناه في دراسة الأدب على تحليلنا للأفلام ، فلسوف نسبق

(*) يحوله الى دراما ـ (المترجم) .

fb/mashro3pdf

كثيرا أولئك الذين لا يطبقون · ولذا ، يلزمنا قبل التفاتنا الى العناصر الفريدة فى الفيلم – أن ننعم النظر فى تلك العناصر التى يشترك فيها الفيلم مع الرواية والدراما ·

وتقسيم الفيلم الى عناصره المختلفة بغية التحليل عملية مصطنعة نوعا ما ، لأن عناصر أى شكل فنى لا تتواجد أبدا فى عزلة · اذ من المستحيل ، مثلا ، أن تنفصم الحبكة عن الشخصية : الأحداث تؤثر على الناس ، والناس تؤثر على الأحداث ، والاثنان معا متلاحمان دائما باحكام فى أى عمل روائى أو درامى أو سينمائى · ومع أنه شىء من التكلف والزيف أن نتدارس هاتيك العناصر كلا على حدة ، فان المنهج التحليلى يستخدم مثل هذا التكنيك المجزىء من باب التيسير والراحة · ولكنه يفعل ذلك على افتراض اننا نستطيع دراسة هذه العناصر منعزلة عن بعضها البعض دون أن نتعامى عن تكافلها فيما بينها أو علاقتها بالكل التام ·

عناصر الحكاية الجيدة :

ما الذى يصنع الحكاية الجيدة ؟ ان أية اجابة على هذا السؤال لابد أن تكون ذاتية ، ومع ذلك يمكن أن نصوغ بعض الملاحظات التى يصح تطبيقها على أعداد متنوعة من الحكايات السينمائية ·

الحكاية الجيدة موحدة فى الحبكة :

كما ذكرنا من قبل ، الفيلم المبنى باحكام هو ذلك الذى تضمن غرضا ما أساسيا عاما أو توحد حول موضوع رئيسى · وبغض النظر عن طبيعة موضوعه ، سواء تركزت بؤرته على الحبكة او التأثير العاطفى أو الشخصية أو الأسلوب أو التركيب أو الفكرة ، فان الفيلم الروائى عموما ذو حبكة أو خط روائى يسهم فى تطوير ذلك الموضوع · لذلك يجب على الحبكة والأحداث ، والصراعات ، والشخصيات التى تشكله أن تختار وترتب بعناية وحرص فى ضوء علاقتها بالموضوع ·

وتركز الحبكة الموحدة أو الخط الروائى على خيط واحد للحدث المستمر ، حيث تفضى واقعة الى أخرى بطريقة طبيعية ومنطقية · وعادة ما توجد علاقة قوية من علاقات السبب والنتيجة بين هذه الوقائع ، وتشكل النتيجة لتبدو ، ان لم تكن حتمية ، محتملة على الأقل · وفى الحبكة الموحدة باحكام ، لا يمكن ازاحة شىء من موضعه أو تغييره دون أن يغير أو يؤثر فى المجموع تأثيرا مهما له دلالته ·

وهكذا ، تنمو كل واقعة من صلب الحبكة نموا طبيعيا ، ويجب أن

fb/mashro3pdf

يحل الصراع بعوامل أو قوى موجودة ومجهزة فى الحبكة ذاتها · والحبكة الموحدة لا تدخل عن وهن نوعا من أحداث الصدفة أو المصادفة أو المعجزة ، ولا قوة علوية جبارة تنقض من حيث لا ندرى لتوفر اليوم · تأمل ، مثلا هذا المنظر الافتراضى من فيلم وسترن : تهاجم جماعة من الهنود قافلة من العربات · ويلوح المصير المشئوم مؤكدا ، وفجأة تظهر من المجهول كتيبة من سلاح فرسان الولايات المتحدة ـ التى تصادف مرورها عن قرب فى احدى مناوراتها على بعد مائة ميل من القلعة · ومع أن مثل هذه الأحداث العرضية المتصادفة تقع فى الحياة الواقعية ، الا أننا نرفضها فى الرواية الخيالية · كان وصول الفرسان لانقاذ المستوطنين يغدو مقبولا لو أن سببا داعيا له توطد فى الحبكة من قبل (مثلا ، اذا أرسل أحد الركبان فى استدعائهم) ·

ومع أن وحدة الحبكة كما سبق وصفها ـ شرط عام متطلب ، الا أن هناك استثناءات · ففى الفيلم الذى تكمن بؤرته فى التصوير المدقق الواضح لشخصية وحيدة فريدة فى نوعها ، لا تكون وحدة الحدث وعلاقات السبب والنتيجة بين الوقائع الجارية ذات أهمية كبرى · بل قد تصبح مثل هذه الحبكات فى الحقيقة مجرد أحداث عرضية (ونعنى أنها تتالف من وقائع لا تحمل أية علاقة مباشرة ببعضها البعض) لأن الوحدة فى مثل هذه الأفلام تتأتى من كيفية اسهام كل واقعة جيدا فى تفهمنا للشخصية التى تطور ، أكثر مما تتأتى من العلاقات المتفاعلة بين الوقائع ذاتها ·

الحكاية الجيدة قابلة للتصديق :

لكى نستغرق حقيقة فى متابعة الحكاية ، يجب أن نقتنع بأنها صادقة · ولكن « الصدق » أو « الحقيقة » تعبير نسبى ، ويستطيع صانع الفيلم أن يخلق الصدق بطرق مختلفة :

١ ـ حقائق يمكن ملاحظتها خارجيا ـ « الحال التى تكون عليها الأشياء حقيقة » · ان أجلى مظاهر الصدق فى حكاية الفيلم وأكثرها شيوعا هو الاقتراب من الحياة « كما هى » · وباستعارتنا عبارة أرسطو فانها من نوعية الحكايات التى « قد تحدث ولها امكانية الحدوث طبقا لقوانين الاحتمال أو الضرورة » · وهذا الضرب من الصدق أو الحقيقة ينبنى على برهان غامر فى العالم المحيط بنا ، ويمكن ألا تكون دائما حقيقة سارة · فالبشر كائنات ناقصة معيبة ، والأزواج لا يعيشون دائما والى الأبد فى سعادة ، وغالبا ما تنزل الفواجع والأمراض الوبيلة والكوارث الجسيمة بأناس لا يبدو أنهم يستحقونها · ولكنا نتقبل مثل هذه الحقائق لأنها تطابق تجربتنا الخاصة بما تكون عليه الحياة فعلا ·

fb/mashro3pdf

٢ـ الحقائق الداخلية للطبيعة البشرية ـ « الحال التى يفترض أن تكون عليها الأشياء » · ثمة مجموعة أخرى من الحقائق تبدو لنا صادقة لأننا نريد أو نحتاج الى أن نؤمن بها ··· والبعض من أعظم الأفلام الكلاسيكية لا يدعى تماما أنه يستعرض واقع الحياة الفعلية ، بل عوضا عن ذلك يقدم نهاية خرافية كحكايات الجن أو أبدية السعادة· الفتى الطيب يفوز دائما ، والحب الصادق يقهر كل شىء · ولكن هذه الحكايات بطريقة خاصة جدا قابلة للتصديق أيضا ، أو على الأقل يمكن أن تصاغ لكى تبدو كذلك ، لأنها تحتوى على ما يمكن أن نسميه « الحقائق الداخلية » أى اعتقادات فى أشياء لا يمكن فى الواقع ملاحظتها ، ولكنها تبدو لنا حقيقة صادقة لأننا نريد أو نحتاج منها أن تكون كذلك · وفى الحقيقة ، يصلح مفهوم العدالة الشعرية (فكرة أن الفضيلة تكافأ والرذيلة تعاقب) ليكون مثلا لحقيقة داخلية من هذا القبيل · اذ قلما نرتاب فى العدالة الشعرية فى حكاية ما لأنها ببساطة « الحال التى يفترض أن تكون عليها الأشياء » · وهكذا يغدو الكثير من الحكايات السينمائية مقنعا لأنه يطابق حقيقة داخلية ، ويشبع حاجة انسانية للتصديق · وبالطبع ، يمكن لمثل هذه الحقائق أن تجهر بريقها الصارخ لأولئك الذين لا يريدون أو لا يحتاجون الى تصديقها ·

٣ ـ المشابهة الفنية للحقيقة ـ « الحال التى لم تكن ولن تكون عليها الأشياء أبدا » · صانعو الأفلام قادرون أيضا على خلق نوع خاص من الحقيقة أو الصدق · يستطيعون ببراعتهم الفنية ومهاراتهم التكنيكية ومؤثراتهم الخاصة ـ أن يخلقوا عالما خياليا لا يصدق على الشاشة ، ولكنه يبدو طوال عرض الفيلم قابلا للتصديق تماما · وفى مثل هذه الأفلام ، تعتمد الحقيقة على تأسيس بيئة خيالية أو غريبة فى وقت مبكر من الفيلم وبأسلوب بارع الاقناع ، واحساس بزمن آخر ، أو شخصيات غير عادية ، بحيث تطوينا روح الفيلم ومزاجه وجوه العام · فاذا كان المخرج ماهرا فى خلق « مشابهة الحقيقة » هذه ، فاننا نعقد اتفاقا على تعليق انكارنا عن طيب خاطر، والتخلى وراءنا عن نزعة الشك فينا وقدراتنا العقلية ونحن ندخل عالم الفيلم الخيالى · واذا كان الواقع الروائى مؤسسا بنجاح ، فقد نقول فى بالنا « أجل ! فى موقف كهذا يمكن أن يحدث أى شىء تقريبا » · وباشاعة هذا الاحساس الحقيقى المتغلغل لموقف أو بيئة شاذة غير عادية ، يخلق المخرجون فى حقيقة الأمر مجموعة جديدة من القواعد الأساسية التى نحكم بها على الواقع ·

fb/mashro3pdf

ونستطيع على مدى المدة الوجيزة لساعة أو ساعتين ـ أن نعتقد تماما في « حقيقة » فيلم طفل روزماري أو اليوم الذى توقفت فيه الأرض ساكنة أو كنج كونج أو ماري بوبنز أو ساحرة أوز أو أ. ت. .

وهكذا نجد أن مصداقية حكاية تعتمد على ثلاثة عوامل متفرقة على الأقل : القوانين الموضـــوعية والخارجيـة والممكن ملاحظتها للاحتمـال والضرورة ، والحقـائق الذاتية غير المنطقية والعاطفية فى قرارة الطبيعة البشرية ، ومشابهة الحقيقة التى يخلقها المخرج السينمائى بفنه المقنع . ومع أن ضروب الحقائق هذه جميعا قد توجد فى نفس الفيلم ، فان ضربا واحدا منها فى العادة سوف يكون رئيسيا لبنية الفيلم الشاملة . وقد تسهم الحقائق الأخرى ولكنها سوف تلعب أدوارا معاونة فحسب .

الحـــكاية الجيـــدة ممتعـــة :

أحد الاشتراطات المهمة بدرجة قصوى للحكاية الجيدة هو أن تجذب شغفنا وتستحوذ عليه . ومن الطبيعى أن الحكاية يمكن أن تكون شيقة بطرق عديدة ، ولكن قلة منها ان وجدت سوف تحظى بجاذبيةمتماثلة لدى رواد السينما جميعا ، لأن كون الحكاية شيقة أو مضجرة أمر ذاتى الى حد بعيد ، يعتمد على عين الرائى ... فالبعض هنا قد يشغف بفيلم مغامرات سريع الحركة فى أحداثه فحسب ، والبعض الآخر قد يتململ زهقا من أى شىء ، لا يتركز حول أشـواق الحب الرومانسى ... وقد يبقى آخرون أيضا بلداء لا يكترثون بأية حكاية يعوزها المغزى الفلسفى العميق .

ولكن بصرف النظـر عما نتوقعه من فيلم سينمائى ، سـواء كان الاسترخاء الذى نجنيه من مجرد استمتاعنا بالتسلية أو مفتاحا لفهم الكون، فاننا لن نذهب اطلاقا الى السينما لنضايق أنفسنا . ان قدرتنا على احتمال الضجر والضيق تبدو جد محدودة : قد يهز الفيلم مشاعرنا ، أو يصيبنا بالاحباط ، أو يثير حيرتنا ، بل حتى يسىء الينا ، ولكنه لا يجب اطلاقا أن يضايقنا . ومن ثمة نتـوقع من صـانع الفيلم أن يعمق واقع الفيلم بالتخلص من كافة التفاصيل التى تخرج عن الموضوع وتلهى الانتباه . لماذا يتحتم علينا أن ندفع ثمن التفرج على ما هو روتينى أو رتيب أو كئيب فى حين تقدمه الحياة لنا مجانا بغير حساب ؟

وحتى مخرجو أفلام الواقعيـة الجـديدة الايطـالية ، الذين يؤكدون الواقع اليومى فى أفلامهم وينكرون صلاحية الحكايات « المخترعة » ، يجدون حجتهم فى أن بصمتهم الخاصة للواقع اليومى غير مضجرة للنفس لما لها من مضامين واصداء معقدة . وكما يبين سيزار زافاتينى فى قوله : « أعطنا أية واقعة تشـاء ، وسـوف نستخرج أحشاءها ، ونجعلها شيئا جـديرا بالمشاهدة » . وعند الكثيرين منا يترادف المصطلحان : « جدير بالمشاهدة » و « ممتعـــة » .

fb/mashro3pdf

ـــ التشـــويق :

لكى يأسر المخرج السينمائى انتباهنا ويحتفظ به ، يوظف عددا جما من الحيل والأساليب التكنيكية ، يتعلق معظمها على نحو أو آخر بما نسميه « التشويق » · وتخلق هذه العناصر حالة من الاهتمام أو الشغف المضاعف باثارة فضـولنا ، عادة اما ايذانا بالعـاقبة المنتظرة أو تلميحا اليهـا · وباحتباس شذرات من المعلومات التى تجيب على الأسئلة الدرامية التى تثيرها الحكاية ، وبتعويم سؤال ما بغير ما اجابة بعيدا عن متناولنا مباشرة مثل جزرة تتدلى طليقة أمام حمار ، يزودنا المخرج بقوة محركة تجعلنا نتحرك دائما مع تدفق الحكاية ·

ـــ الحـــركة :

اذا قدر لحاية من الحكايات أن تكون ممتعة بأية حال ، فلابد أن تشـتمل على بعض عنـاصر الحـركة · فالحكايات ليست أبدا ساكنة مستقرة ، ويلزم الحكاية منها نوع ما من الحركة أو التغيير اذا أريد لها أن تكون جديرة بالحكى · ولا تقتصر الحركة بالطبع على الأنشطة البدنية مثل المشاجرات والمطاردات والمبارزات والمعارك الضخمة · فقد تكون أيضا داخلية أو عاطفية أو نفسية · وفى أفلام على شاكلة : « حرب النجوم » و « مقاتل الطريق » ، نجد الحركة خارجية وبدنية ، بينما على الجانب الآخر ، نجد الحركة فى أفلام مثل « مانهاتن » و « حافلة الطعام » ، تحدث فى نطاق عقل وعواطف الشخصيات · وكلا نوعى الأفلام يتضمن الحركة والتغير ، وليس أى منهما بثابت أو ساكن · والشغف الذى تولده الحركة المثيرة فى « مقاتل الطريق » ، واضـح جلى لا يحتـاج الى تفسير ، ولكن الحركة فى قرارة انسان ليست بهذا الوضوح ··· لا شىء غريبا أو شاذا جدا يحدث فى فيلم « حافلة الطعام » وانما ما يعتمل فى أفئدة وأذهان شخوصه مثير وممتع الى أبعد حد ·

وتتطلب حكايات الحركة الداخلية بطبيعة الحال تركيزا أكثر من المتفرج ، وهى أصعب فى معالجتها سينمائيا ··· بيد أنها موضـوعات جليلة الشأن بالنسبة للفيلم ويمكن أن تكون مثيرة ممتعة مثل تلك الأفلام التى تركز على الحركة الخارجية والبدنية ·

الحـكاية الجيـدة بسيطة ومعقـدة معـا :

يتعين على حكاية الفيلم الجيد أن تكون على درجة كافية من البساطة بحيث يمكن شرحها وتوحيدها سينمائيا · وفكرة (بـو) التى تقول بأن

fb/mashro3pdf

الحكاية القصيرة يجب أن تكون مؤهلة لقراءتها فى جلسة واحدة ـ تنطبق أيضا على الفيلم · ومعاناة رؤية فيلم أقل رهقا من قراءة كتاب ، و « جلستنا الواحدة » فى سبيل الفيلم قد تستغرق ، قل ساعتين على أقصى تقدير · وبعد هذا الحد الزمنى ، لا تستطيع غير أعظم الأفلام وحدها أن تقينا احساس الضجر والتململ أو عدم الانتباه · وهكذا ينبغى أن يضغط موضوع الحكاية أو حدثها كالمعتاد فى بناء درامى موحد يتطلب قرابة ساعتين لنشر طياته للعيان · وفى معظم الأحوال ، يصبح أى موضوع بسيط محدد كما فى فيلم « مانهاتن » ـ الذى يركز على شريحة صغيرة من حياة فرد واحد ـ **أفضل ملاءمة للسينما من حكاية تطوى العصور بحثا** عن موضوع سرمدى كما حاول د· و· جريفيث فى فيلم « التعصب » · وعموما ، يجب أن تكون الحكاية بسيطة بما يكفى لسردها فى الفترة الزمنية المخصصة لذلك ·

ومع هذا ، وفى نطاق هذه الحدود ، يجب أن تكون الحكاية أيضا على قدر من التعقيد يكفى على الأقل للابقاء على اهتمامنا بها · ومع أن الحكاية الجيدة قد تشير الى النتيجة النهائية ، فمن الواجب عيلها أيضا أن تقدم بعض المفاجآت ، أو تغدو على الأقل لطيفة بارعة الحبك بحيث تمنع المتفرج عن التنبؤ بالنتيجة قرب المنتصف من سياق الفيلم ـ وهكذا ، تحتفظ الحكاية الجيدة عادة بشىء خفى عن خاتمتها أو دلالتها حتى النهاية تماما ·

غير أن ادخال عناصر جديدة فى الحبكة عند النهاية تماما قد يجعلنا نتساءل عن صحة النهاية الفجائية ، وخاصة اذا جلبت مثل هاتيك العناصر خاتمة خارقة كالمعجزة للحكاية أو استفادت كثيرا جدا من الحظ أو المصادفة ، وعلى الجانب الآخر ، يمكن للنهاية المفاجئة أن تكون قوية ومشروعة عندما يعد لها بالحبكة ، حتى عندما تفلت عناصر الحبكة وسلسلة « السبب والنتيجة » التى تؤدى اليها من دائرة انتباهنا الواعى· ان الشىء المهم هو ألا يشعر المتفرج قط بأنه مخدوع أو مغفل أو مضلل بنهاية فجائية (كما يحدث فى النهايات الفجائية لفيلمى دى بالما « كارى » Karrie و « ارتدى ليقتل » Dressed To Kill) · وبدلا من ذلك ، ينبغى على المتفرج أن يكتسب نفاذ البصيرة بواسطة النهاية ، التى تحدث فحسب عندما تنفذ النهاية الفجائية نزعات وأغراضا ترسخت من قبل فى الحكاية· والحبكة الجيدة معقدة الى حد كاف لابقائنا فى ارتياب ، ولكنها بسيطة الى حد كاف بحيث يمكن غرس بذور النتيجة جميعا فى باطنها ·

كذلك ينبغى أن تكون أساليب المخرج التكنيكية للتعبير توليفة مضبوطة ملائمة من البساطة والتعقيد · فالمخرجون يجب أن يعبروا عن

fb/mashro3pdf

بعض الأشياء ببساطة ووضوح ومباشرة حتى تكون ظاهرة للمتفرجين كافة · ولكن يجب عليهم أيضا أن يعبروا من خلال التضمين والايحاء تاركين بعض الأشياء عرضة للتأويل والتفسير ، لكى يتحدوا بها عقول وعيون أعمق المتفرجين ملاحظة وادراكا ، وبالطبع ، سوف يضيق بعض المتفرجين ذرعا بالأفلام التى تكون بالغة التعقيد ، التى تستخدم الكثير جدا من التضمين أو الايحاء · أما المتفرجون الآخرون ، أولئك الذين يؤثرون دعوة التحدى الفكرى ـ فلن يشغفوا بالأفلام التى تكون بالغة البساطة والمباشرة · وهكذا يتعين على المخرج أن يرضى كلا من أولئك الذين لا يتذوقون الأفلام التى لا يسهل عليهم فهمها ، وأولئك الذين يرفضون الأفلام التى يفهمونها بسهولة تامة جدا ·

كذلك تؤثر نظرات المتفرجين فى الحياة تأثيرا عظيما على مواقفهم تجاه بساطة الفيلم أو تعقده · فاذا رأوا الحياة ذاتها غامضة معقدة ، فسوف ينشدون تلك النوعية من الغموض والتعقيد فى الأفلام التى يشاهدونها · وبالتالى قد يرفض المتفرجون الفيلم الهروبى لأنه يزيف طبيعة الحياة بجعلها تلوح سهلة جدا ، ناعمة جدا ، ملائمة جدا · وقد يرفض الآخرون النظرة المعقدة للحياة كما تعرضها الأفلام الواقعية والطبيعية للسبب المغاير ـ لأنها مترعة بالمعميات ومعقدة جدا أو لأنها لا تتفق و « الحقيقة » الذاتية الباطنية للحياة ـ الحياة كما نتمنى أن تكون ·

الحكاية الجيدة تتحفظ فى تناولها المادة العاطفية :

فى كل حكاية تقريبا يوجد عنصر أو مؤثر عاطفى قوى ، والفيلم قادر على التلاعب بعواطفنا ببراعة · بيد أن هذا التلاعب يجب أن يكون نزيها ملائما للحكاية · ونحن عادة نرفض الأفلام التى تفرط فى استعمال المادة العاطفية بوصفها « عاطفية » · وفى مثل هذه الأفلام ، ربما ساغ لنا الضحك فى وقت يفترض فيه أن نبكى ··· ولهذا وجب على المخرج السينمائى أن يعتصم بقدر عظيم من التحفظ وضبط النفس ·

وتعتمد ردود الفعل للمادة العاطفية طبعا على شخص المتفرج · فقد يعتبر واحد من المتفرجين فيلم « قصة حب » تجربة لاذعة جميلة الأثر فى النفس ، بينما قد يسخر به آخر ويسميه « زبالة عاطفية » · ويكمن الاختلاف غالبا فى المتفرجين أنفسهم · فالمتفرج الأول ربما استجاب تماما للفيلم ، مستبيحا لنفسه أن تتلاعب به مؤثراته العاطفية دون أن يعتبر المخرج خادعا غير أمين · والثانى ، برغم ذلك ، ربما شعر بأن الفيلم حاول متعسفا أن يتلاعب بعواطفه جيدا فاستجاب برفض الفيلم برمته ·

fb/mashro3pdf

ومع ذلك ، عندما يهون من عرض المادة العاطفية كما ينبغى فى الفيلم ، فان خطر الاساءة ضئيل · فعند التهوين ينتقص المخرج بوعى من قيمة المادة العاطفية باعطائها تركيزا أقل مما يبدو أن الموقف يقتضيه · فى فيلم « قتل طائر مغرد » يستعمل أتيكوس فينش Atticus Finch (جريجورى بيك) عبارة بسيطة ليشكر البعبع آرثر « بو » رادلى (روبرت دوفال) على انقاذه حياة سكوت وجيم : « آرثر ، أشكرك ··· من أجل أبنائى » · هنا ، يتضح أثر التهوين بهذا الثقل العاطفى الهائل الذى تحمله العبارة البسيطة « أشكرك » التى نستخدمها غالبا لأتفه معروف نتلقاه ··· هذه العبارة المستصغرة فى الأمور العادية تكتسى معنى جليلا ، وتهتز مشاعرنا بما لم يقل · ويضرب لنا الصوت الطاغى على السرد الروائى من نفس الفيلم مثلا آخر على أسلوب التهوين : « الجيران يحضرون الطعام مع الموت والزهور مع المرض وأشياء صغيرة فيما بينها · كان « بو » جارنا · منحنا دميتين من صابون ، وساعة مكسورة وسلسلة وزوجا من البنسات جالبة الحظ ، ثم حياتنا » ·

ان تشكيلة واسعة من العناصر والأساليب التكنيكية تؤثر على استجابتنا العاطفية الشاملة للفيلم ··· وينعكس كلا أسلوبى التهوين والافراط فى استخدام المادة العاطفية فى الطريقة التى تبنى بها الحبكة ، وفى الحوار وفى التمثيل ، وفى المؤثرات المرئية · ولكن منهج المخرج السينمائى فى تقديم المادة العاطفية وربما يكون أجلى ما يكون فى وضع موسيقى الفيلم التى يمكن أن تعبر على مستوى عاطفى خالص ، وبهذا تعكس بدقة قمم ووديان التركيز والتهوين العاطفيين ·

البنـــاء الدرامى :

ظل فن الحكى كما يمارس فى القصة القصيرة أو القصة أو الدراما أو الفيلم يعتمد دائما على بناء درامى متين ــ أى ترتيب الأجزاء ترتيبا جماليا ومنطقيا لكى تبلغ ذروة التأثير العاطفى أو الفكرى أو الدرامى · وثمة نموذجان للبناء الدرامى يتبعهما الكثير من الأفلام الروائية بحيث يستحقان معالجتهما بايجاز هنا · ويحتوى كلا النموذجين نفس العناصر : العرض ، التعقيد ، الذروة ثم الحل أو فك العقدة denouement ويختلف هذان النمطان من البناء الدرامى فقط فى ترتيب تلك العناصر ويمكن التمييز بينهما بالطريقة التى يبدآن بها :

ــ **بداية ايضاحية أو مرتبة زمنيا :** يدخل الجزء الأول من الحكاية ، والذى نسميه « العرض الايضاحى » exposition الشخصيات ، ويبين بعض العلاقات المتداخلة بينها ، ويضعها فى نطاق زمان ومكان يمكن تصديقهما ·

fb/mashro3pdf

والجزء التالى ، الذى ينشأ فيه صراع وينمو ويزداد وضوحا وحدة وأهمية ، يسمى « التعقيد » complication ولأن التوتر والتشويق الدراميين يتولدان ويتداعمان أثناء التعقيد ، فهذا الجزء يطول عادة عن الأجزاء الأخرى · وحينما يبلغ التعقيد أوج توتره ، تواجه القوتان المتعارضتان كلا منهما الأخرى عند نقطة عليا من الفعل الجسمانى أو العاطفى تسمى الذروة climax · وعند الذروة ، يحل الصراع وتلى فترة وجيزة من الهدوء تسمى حل العقدة ، حيث تعود حالة من التوازن النسبى ·

ـ **البداية بالانغمار فى الحدث** In medias res [تعبير لاتينى يعنى « فى غمرة الحدث أو الفعل »] وتشير الى طريقة لبدء حكاية حظيت بشعبية هائلة منذ عصر هوميروس · (كلتا الالياذة والأوديسة تبدآن بهذه الطريقة) · ولما كان الاستحواذ على اهتمام المتفرج فى مرحلة مبكرة أمرا حرجا على الدوام ، فقد تأسست أفلام كثيرة على البدء بالانغمار فى الحدث ، أى تفتح بحادثة مثيرة تجرى فعلا بعد تطور التعقيد · وهكذا تتواجد حالة من التوتر الدرامى ويتوكد الاهتمام منذ البداية · وتضاف المعلومات التفسيرية اللازمة فيما بعد حسبما يسمح الموقف ، من خلال وسائل مثل الحوار (بتحدث الشخصيات عن الموقف أو الوقائع التى أدت الى التعقيد) أو اللقطات الاسترجاعية (وهى مشاهدة مصورة تعود بالزمن الى الوراء لتوفر المادة الموضحة) · وبهذه الطريقة يمكن بناء العرض تدريجيا وبسطه على امتداد الفيلم بدلا من تأسيسه بأكمله وبحرص بالغ فى البداية ، قبل أن يبدأ الاهتمام الدرامى فى النمو والتفاقم ·

ونورد القطعتين الآتيتين من أقصوصة جون شتاينبك « طيران » لنوضح الفرق بين البداية الايضاحية أو المرتبة زمنيا وبداية غمرة الحدث عندما يجسد بالصورة السينمائية ·

أولا ، تأمل كيف يمكن تطور بداية ايضاحية أو مرتبة زمنيا من هذه القطعة :

··· على مبعدة خمسة عشر ميلا أسفل مونتيرى على الساحل البرى المقفر ، كانت أسرة توريس تمتلك مزرعتها ، بعض الأفدنة المنحدرة على سفح ربوة تنتهى الى سلسلة الصخور البنية والمياه البيضاء الهامسة فى المحيط · وفيما وراء المزرعة كانت الجبال تطاول عنان السماء · واحتشدت مبانى المزرعة كأنها حشرات المن الصغيرة المتماسكة على حواشى الجبال وجثمت رابضة على الأرض كأنما توشك الرياح أن تطوح بها فى البحر · واستحال لون الكوخ الصغير ومخزن الغلال المصلصل العفن رماديا بملح البحر ، وسفعتهما الريح الرطبة الى أن اكتسيا بلون التلال الجرانيتية ··

fb/mashro3pdf

واختزن المكان حصانين وبقرة حمراء وعجلا أحمر وستة خنازير وسربا من الدجاج الأعجف المتعدد اللون · واستزرع القليل من الغلال على المنحدر المجدب ، وقد نما قصيرا كثيفا تحت جنح الرياح ، وتكونت كيزان الذرة جميعا على جوانب السيقان المتجهة نحو اليابسة ·

وقد سيطرت ماما توريس ـ وهى امرأة عجفاء متحفظة ذات عينين غائرتين ـ على المزرعة مدة عشر سنوات ، منذ أن تعثرت قدمه بحجر فى الحقل ذات يوم فانكفأ ممددا على حيـة ذات جرس · وعندما يلدغ المرء منها فى صدره فلا سبيل لنجاته ·

كانت هى وأولادها الثلاثة ، وولدان أسودان أقل من الحجم العادى فى سن الثانية عشرة والرابعة عشرة ، هما اميليو وروزى اللذان كانت تبقيهما ماما لصيد السمك على الصخور أسفل المزرعة عندما يكون البحر ساكنا وعندما يكون ضابط الغياب فى مأمورية بعيدة بمقاطعة مونتيرى · وكان هنـاك أيضـا بيبى Pepé الابن الطويل الباسـم ذو التسعة عشر عاما ، وهو صبى عطوف مهذب ولكنه كسول جدا · كان بيبى ذا رأس مستطيلة مستدقة من أعلى ، وينسدل من قمتها شعر أسود خشن كأنه قش يحيط بها من كل جانب : وأعلى عينيه الصغيرتين الباسمتين قصت ماما شعر الجبين فى خط مستقيم حتى يستطيع الرؤية ـ وكان له أيضا عظمتا خدين هنديتان حادتان وأنف نسر ، ولكن فمه كان جميلا حسن الشكل مثل فم فتاة ، وكانت ذقنه رقيقة كأنها قدت بازميل · كان خرعا سائب المفاصل من قدميه الى ساقيه الى معصميه ، وكان كسولا جدا · وكانت ماما تعتبره رائعا شجاعا ولكنها لم تخبره بذلك أبدا · كانت تقول : « لابد أن بقرة كسولا قد اندست فى عائلة أبيك ، والا كيف يكون لى ابن مثلك » · وتقول : « عندما حملتك تسلل ذئب صغير كسـلان من الأجمة يوما ونظر الى · ولابد أن هذا ما خلقك بهذا الشكل » ·

فى الترجمة السينمائية لهذه البداية التفسيرية أو المرتبة زمنيا ، قد تؤثر الكاميرا أولا أن تظهر مزرعة أسرة توريس من بعيد ثم تقترب تدريجيا أكثر فأكثر لترينا الأولاد وهم يلعبون قرب المنزل ، وربما مع ماما توريس واقفة فى المدخل ، تحدث نفسها وهى ترنو الى بيبى وبقية الأولاد · بداية كهذه لن تحتوى توترا دراميا ولكنها سوف تقيم بطريقة مؤثرة ، خلفية المشـهد ، وتدخـل الشخصيات الرئيسية وترينـا شيئا من العـلاقات المتداخلة بينهم ·

وفى بداية غمرة الحدث قد يختار المخرج المنظر الموصوف فى الفقرة الآتية حيث استقر التوتر الدرامى جليا من قبـل وجرى الفعل الرئيسى للحبكة مجراه الآن ·

fb/mashro3pdf

... أجفل بيبى مصغيا بسمعه . لقد صهل حصانه . وكان القمر فى هذه اللحظة يغيب وراء سلسلة الجبال الغربية ، تاركا الوادى خلفه فى ظلمة . جلس بيبى متوترا وهو يقبض على بندقيته ... ومن بعيد على امتداد الطريق الصاعد فى الجبل سمع صهيلا مجاوبا وقرقعة حدوة الحوافر على الصخر المتكسر . هب واقفا على قدميه وأسرع الى حصانه وقاده تحت الشجر . ألقى بالسرج عليه وأحكم وثاقه تحرزا من انحدار الطريق ، وأمسك بالرأس العاصية وأقحم الشكيمة فى فمه . وتحسس السرج ليستوثق من وجود قربة الماء ومخلاة اللحم المقدد هناك . ثم امتطى صهوته وانطلق صاعدا فى الجبل .

اذا بدأ الفيلم بهذه الطريقة ، فلابد أن تشيد العلاقة بين بيبى وأمه فيما بعد من خلال لقطة استرجاعية . ولكن تهيئة العرض ليست الوظيفة الوحيدة للقطة الاسترجاعية . فقد بنيت قلة من الحكايات فى تتابع مرتب ترتيبا زمنيا مباشرا حيا لها ، والانحراف عن النسق المرتب ترتيبا صارما أمر شائع جدا فى الفيلم ، حيث تعطيه اللقطة الاسترجاعية المرئية مرونة بنائية عظيمة . ومن خلال استخدام اللقطة الاسترجاعية يستطيع المخرج أن يوافينا بالمعلومات كما يشاء ، عندما تكون قوية ملائمة بأقصى درجاتها الدرامية ، أو عندما تثير الموضوع بأقوى فعاليتها . (جربت اللقطات المستقبلية ـ حيث يقفز المنظر من الحاضر الى المستقبل ـ فى أفلام مثل : « راكب سهل » و « انهم يضربون الخيل بالرصاص . أليس كذلك ؟ » ، وان كان من المشكوك فيه ما اذا كانت هذه الحيلة الفنية سوف تلقى قبولا من عدده يوما من الأيام) . وطالما كان التماسك مكفولا بحيث ينشأ حس جلى واضح بالعلاقات القائمة بين منظر وآخر ، فان المخرج يستطيع أن يخرق اذا شاء نسق الترتيب الزمنى الصارم .

ورغم هذا ، قد يحاول مخرج أحيانا وعن عمد أن يشوش تتابع الزمن . ففى الفيلم المحير الجاثم على النفس « العام الماضى فى مارينباد » بدا رينيه عازما على أن نظل نتساءل عما اذا كان المنظر الذى نشهده يجرى فى الحاضر (هذا العام) أو فى الماضى (العام الماضى) أو ان كان حقا قد جرى يوما من الأيام .

الرمـــزية :

فى معظم المصطلحات العامة ، سواء فى عمل من أعمال الفن أو فى وسائل الاتصال اليومية ، يعنى الرمز شيئا يمثل شيئا آخر . وهو يعبر عن ذلك « الشىء الآخر » بتفجير أو حفز أو اثارة أفكار وخواطر مترابطة من قبل فى ذاكرة الشخص الذى يعى الرمز . وتتضمن كل أشكال الاتصال البشرى استعمال الرموز ، ونحن نفهم معناها بوضوح اذا تملكنا

fb/mashro3pdf

سلفا الأفكار أو المدركات المرتبطة بالرمز أو المنطوية فيه ، على سبيل المثال ، يبلغ ضوء اشارة المرور رسالته الينا بأسلوب رمزى · فعندما يتغير الضوء أحمر أو أخضر نفعل أكثر من ملاحظة التغير من لون الى آخر بشغف ، اننا نستجيب للرسالة الرمزية التى ترسلها الينا · أما بالنسبة لساكن الكهف الذى لم ير فى حياته ضوء اشارة المرور ، فان تغير اللون لن يكون ذا معنى رمزى عنده ، لأنه يفتقد تداعيات الأفكار الكامنة المقترنة بتلك الألوان التى زودتنا بها تجربتنا فى المجتمع الحديث · ولهذا ، يصبح من الخطر البالغ لرجل الكهف أن يجول فى قلب مدينة صاخبة دون قدر من الوعى بالأهمية الرمزية لاشارات المرور ·

وبالمثل يصبح من الخطر للدارس أن يدنو من عمل فنى دون فهم ما لطبيعة ووظيفة وأهمية رموزه · والأشياء التى تتخذ معنى رمزيا فى فيلم غير محدودة فى نطاقها تقريبا · وفى كثير من الحكايات ، تتخذ خلفية المشهد معاني اضافية قوية الرمز · وكثيرا ما تستخدم الشخصيات رمزيا ، وما أن تغدو الشخصيات رمزية حتى تغدو الصراعات التى يشتركون فيها رمزية هى الأخرى · ولهذا ، يتحتم علينا أن نتنبه بوعى للطبيعة الخاصة للتواصل الرمزى فى الفيلم ·

وفى أى شكل للحكاية يكون الرمز شيئا ماديا ملموسا (شيء أو صورة أو شخص أو صوت أو حادثة أو مكان معين) يمثل أو يوحى أو يفجر شبكة من الأفكار أو المواقف أو المشاعر وبذلك تكتسب مغزى يتجاوز ذاته ··· فالرمز اذن نوع خاص من وحدة الاتصال المزودة بالطاقة ، التى تعمل أشبه ما يكون ببطارية الشحن · وما أن « يشحن » رمز من الرموز بمجموعة من المتداعيات (أفكارا كانت أو مواقف أو مشاعر) حتى يصبح قادرا على اختزان تلك المتداعيات ونقلها فى أى وقت يستخدم فيه ·

★ الرموز العامة والطبيعية :

الرموز العامة رموز سابقة الشحن ـ رموز جاهزة الصنع سبق أن أشربت بالقيم والمترابطات المعنوية التى يفهمها معظم الناس فى ثقافة معينة · وباستعمال أشياء أو صور أو أشخاص يستحضرون أوتوماتيكيا مترابطات مركبة كثيرة ، يوفر المخرجون على أنفسهم مهمة خلق كل من المواقف والمشاعر المترابطة فى سياق أفلامهم · وهم يحتاجون فحسب الى استخدام هذه الرموز على نحو سليم ملائم ليستفيدوا تماما من طاقتها التعبيرية الكامنة · وهكذا يمكن استخدام رموز مثل العلم الأمريكى (الذى يفجر مجموعة القيم والمشاعر المركبة التى نقرنها بأمريكا) أو الصليب

fb/mashro3pdf

(الذى يستثير تشكيلة من القيم والمشاعر المقرونة بالديانة المسيحية) بفعالية كرموز أمام جمهور عريض من المتفرجين • وطبيعى أن ردود الفعل سوف تتفاوت وفق اتجاهات المتفرج نحو الأفكار الممثلة ولكن الناس جميعا من نفس الثقافة سوف يتلقون الرسالة الرمزية العامة •

وكثير من الرموز العامة مشحون بمعانيها خارجيا ـ من خلال متداعيات ماضية مع أناس أو أحداث أو أماكن أو أفكار ـ أكثر منها من خلال خصائصها المميزة المتأصلة فى طبيعتها • على سبيل المثال ، لا شىء متأصل فى شكل الصليب لكى يوحى بالمسيحية ، بل الأحرى أن القيم والأفكار المرتبطة بصلب السيد المسيح أضفت عبر العصور على الصليب معناه الرمزى • ومن ناحية أخرى ، تنطوى بعض الأشياء على سمات طبيعية أو متأصلة تجعلها بصفة خاصة صالحة كرموز • فالصقر الحوام مثلا قد يستخدم كرمز للموت ، دونما حاجة لترسيخ قيمته الرمزية • وبالطبع يرجع هذا جزئيا الى مظهره • فالصقور سوداء اللون ، وهو لون يرتبط بالموت ، ولكن عادات الصقر أيضا ذات أهمية • فالصقر زبال ، كائن حى يقتات على الرمة فقط ، ولا يقرب بحال كائنا حيا • وربما كان المغزى الأكبر هو حدة الرؤية عنده كرمز : اذ بتحويمه فى دوائر طويلة متوانية فوق منطقة يستقر بها جثة شىء ميت أو محتضر ، ينذر الصقر بحضور الموت • وبهذا تعبر الصقور عن فكرة الموت بطريق غير مباشر ولكنه واضح بين ، اذ لا يحتاج الملاحظ أن يرى الشىء الميت بذاته ليعلم أن الموت حاضر • وعادات أو أساليب حياة الصقور والحمائم لها مغزاها على حد سواء فى تحديد معانيها الرمزية •

★ خلق المعانى الرمزية :

رغم ما سبق ، لا يستطيع المخرجون السينمائيون فى حالات كثيرة أن يعتمدوا على رموز جاهزة الصنع أو مسبوقة الشحن ، بل يتعين عليهم أن يخلقوا رموزا يحملونها بالمعانى المشتقة من سياق نص الفيلم ذاته • ويحدث هذا أولا بتحميل شىء أو صورة مادية محسوسة بشحنة كهربائية من المترابطات المعنوية والمشاعر والمواقف ، ثم استخدام الرمز المشحون الآن لاستدعاء هذه المترابطات المعنوية • انظر كيف يطور جون شتاينبك القيمة الرمزية لمدية فى قصته « طيران » :

••• ابتسم بيبى ببلاهة وطعن الأرض بمديته ليبقى نصلها حادا خلوا من الصدأ • كانت تلك المدية ارثا عن أبيه • كان النصل الثقيل الطويل ينطوى داخل المقبض المتكتل • وكان ثمة زرار على المقبض • وحين كان يضغط بيبى على الزرار • كان النصل ينطلق متأهبا للاستعمال• كان بيبى يحمل المدية دائما ، لأنها كانت من قبل مدية أبيه •

fb/mashro3pdf

ويحقق رواة الحكايات بشحن شيء ما بقيمة رمزية غرضا مزدوجا · فهم يريدون أولا توسيع معنى الشيء الرمزى لكى ينقل معانى ومشاعر وأفكارا مضافة ، وثانيا توضيح أن الشيء تجرى معاملته رمزيا · وهكذا تفيد الوسائل المستخدمة فى شحن الشيء رمزيا كقرائن على أن الشيء يتخذ قيمة رمزية · وهناك أربع وسائل أولية لشحن الرموز يجب أن نوجه اليها اهتماما خاصا :

١ ـ **من خلال التكرار** : وربما تكون أجلى وسيلة لشحن شيء ما هى جذب الانتباه اليه مرات أكثر مما يبدو أن شيئا سطحيا بسيطا يستحق · ومن خلال مثل هذا التكرار ، يتنامى الشيء فى دلالته وقدرته الرمزية مع كل مرة يظهر فيها ·

٢ ـ **من خلال قيمة تضفيها شخصية على شيء** : كذلك يشحن أى شيء رمزيا عندما تضفى شخصية معينة فى الفيلم قيمة وأهمية عليه · وبابداء اهتمام أو انشغال فوق العادة بشيء (كما فى معاملة بيبى لمديته أو فى انشغال الكابتن بشجرة النخلة فى « مستر روبرتس Mister Roberts) أو بتكرار ذكره فى الحوار تدلل الشخصية على أن هذا الشيء أو هذه الفكرة لها ما هو أكثر من الدلالة المألوفة· والرموز المشحونة بهذه الوسيلة قد تكون ذات أهمية أقل نسبيا ، ومهمتها تقتصر فحسب على تزويدنا باستبصار رمزى فى الشخصية · أو قد يكون لها أهمية كبرى للبناء الدرامى الشامل ، كما هو موضح برمز « روزباد » الشهير فى فيلم « المواطن كين » ·

٣ ـ **من خلال السياق أو المحيط الذى يظهر فيه الشيء أو الصورة** : أحيانا يتخذ الشيء أو الصورة قوة رمزية ببساطة من خلال وضعه فى الفيلم ، وتتراكم شحنتها الرمزية من خلال متداعيات معنوية تواجدت :

١ ـ بعلاقاتها بالأشياء البصرية الأخرى فى نفس الكادر أو

٢ ـ بعلاقة تكونت بمطابقة لقطة مع أخرى بواسطة التوليف ، أو

٣ ـ عندما يشغل مكانة مهمة فى بنية الفيلم ·

وتوضح صورة رمزية جديرة بالذكر فى النسخة السينمائية لمسرحية تنيسى وليامز « فجأة فى الصيف

fb/mashro3pdf

الماضى » ـ صائدة الحشرات فينوس ـ الوسائل الثلاث جميعا لشحن صورة بالسياق · وصائدة الحشرات فينوس نبات كبير أبيض الزهر أوراقه ذات نصلين بمفصلة · وعندما تدخل حشرة فى الفراغ الكائن بينهما ، ينغلق النصلان عليها كالفم ، وتقع الحشرة فى الشرك ويتغذى النبات عليها · وحالما تتكشف طبيعة النبات وعادات تغذيته ، فانه يستخدم للايحاء أو تصوير فكرة رئيسية فى المسرحية ـ وهى شهوة أكل اللحوم أو الكانيبالية عند شخوصها · وطبيعة النبات تفسرها مسز فينابل (وتؤدى دورها كاترين هيبورن) اذ نراه ـ أى النبات ـ يشغل موقعا قريبا من مقعدها بحيث يشاركان فى نفس الكادر المرئى ··· وعندما تتحدث مسز فينابل عن ابنها المتوفى سباستيان ، نبدأ نحن فى ادراك العلاقه بين المرأة والنبات ، اذ تكشف المحادثة عن كينونتها الكانيبالية ، حيث تقتات بوحشية وتستمد غذاءها من معين ذكرى ابنها المتوفى ·

ويمكن تحقيق نفس الأثر من خلال المطابقة التوليفية وذلك بالقطع مباشرة من لقطة قريبة مكبرة لفم مسز فينابل وهى تطن بسيرة ابنها الى لقطة مكبرة لفكى نباتها وهما يطبقان على حشرة مطمئنة ·

وحتى اذا لم تكن مشحونة أكثر من ذلك داخل سياق الفيلم ، فمن الممكن لهذه الصورة أن تظل تعمل بفعالية كرمز اذا ما أوضحت وظيفتها الرمزية بأهمية وضعها داخل بنية الفيلم الشاملة · تأمل مثلا كيف يتسنى استخدام الصورة فقط فى بداية الفيلم ونهايته · فعندما يبدأ الفيلم ، تخدم لقطة مكبرة لنبات فينوس كخلفية للعناوين · بعدئذ ، وبينما العناوين تقترب من ختامها تستقر حشرة على الزهرة فيطبق الفكان عليها بغتة · ولا يرى الموضوع مرة أخرى الا فى لقطة نهاية الفيلم حيث تظهر الزهرة ثانية تغرى حشرة أخرى بالوقوع فى حبائلها · وفى هذه الحالة نضطر بمحض وطأة وضعها البنائى أن نتأمل وظيفة النبات الرمزية ومعناها للفيلم فى مجموعه ·

٤ ـ **من خلال توكيد مرئى او سمعى او موسيقى خاص** : يختص الفيلم بأساليبه الفريدة فى شحن وتوكيد الرموز وتقديم

fb/mashro3pdf

القرائن للمتفـــرج على أن ثمة شـيئا يراد له أن يرى رمزيا · على سبيل المثال ، يمكن تحقيق التوكيد المرئى من خلال لقطات مكبرة متريثة ، أو زوايا كاميرا غـير عادية أو تغييرات من البؤرة الحادة الى البؤرة الناعمة أو الكادرات المتجمدة أو مؤثرات الاضاءة · ويمكن تحقيق توكيد مماثل من خلال المؤثرات الصوتية أو استخدام مقطوعات الموسيقى · ويمكن أن تغدو الأصوات الطبيعية الفردية أو الترجيعات الموسيقية رمزية صائبة اذا بنيت فى طياتها متداعيات معنوية معقدة بأية وسـيلة من الوسائل الثلاث السابق ذكرها ·

النمـــاذج الرمـــزية ومجـريات الأحـــداث :

مع أن الرموز قد تعمـل بمفردها دون ارتبـاط واضـح بالرموز الأخرى ، فانها غالبا ما تتفاعل مع الرموز الأخرى فيما يسمى بالنمـاذج الرمزية · وفى مثل هـذه الحالة ، سوف يعبر المخـرج السينمائى عن الفكرة نفسها من خلال عدة رموز بدلا من الاعتماد على واحد فقط · وقد ينفرد النموذج الرمزى الناتج بتعاقب معين حتى تنمو الرموز فى قيمتها أو قدرتها كلما تعاقبت أحداث الفيلم ·

مثـال رائع على ذلك هو النمـــوذج المركب للرموز الذى يتراكم بالتدريج صعدا الى ذروة فيلم « فجأة فى الصيف الماضى » · ففكرة وجود عالم متـوحش تسكنه مخـلوقات تلتهم بعضها البعض ، ترسخت بالرمز الذى سبق وصفه ، نبات فينوس صـائد الحشرات ، وارتبـاطه بمسز فينابل · ومن هذه النقطة فصاعدا ، تم استخدام رموز أخرى بنفس المعنى فى نموذج ذى قوة درامية دائمة الزيادة · وتظهر الصورة الرمزية التالية فى هذا النموذج فى وصف مسز فينابل لمنظر شاهدته هى وسباستيان على جزيرة « الانكانتاداس » :

وفوق شـاطىء ضيق أسـود لجزيرة الانكانتاداس حيث تدافعت السلاحف البحرية الوليدة منذ لحظات خارجة من حفرها الرملية وبدأت سباقها الى ماء البحر ··· لتنجو من الطيور الجارحة التى أحالت السماء حالكة حلكة الشاطىء ·· كان الرمل يعج بالحياة ، كله يعج بالحياة حيث تتزاحم السلاحف الوليدة مندفعة نحو البحر ، بينما تحوم الطيـور فوقها وتنقض مهاجمة ، ثم تحوم وتنقض مهاجمة · كانت تنزل عليها بسرعة وعنف ، وتقلبها على ظهرها فتكشف بطونها الطرية ، وتبقرها وتمزقها اربا وتطعم من لحمها ···

fb/mashro3pdf

وبعد صوغه ثلاثة رموز لنفس الفكرة (هى النبات صائد الحشرات ومسز فينابل ثم الطيور) يقدم الينا الكاتب المسرحى ايحاء بدلالتها بينما تواصل مسز فينابل حكايتها :

... وقضى نهار اليوم الاستوائى المستعر فى عش الغراب بالمركب يراقب ما يحدث على الشاطىء الى أن أسدل الليل ستاره وتعذرت الرؤية . وعندما نزل من أعلى الصوارى قال : « أجل ! الآن رأيته ، وكان يعنى الله ... كان يعنى أن الله يكشف للناس عن وجه همجى ضار ، ويصرخ فيهم بأشياء رهيبة بغيضة ، هذا كل ما نراه أو نسمعه منه ...

وترد الصورة التالية فى النموذج فى وصف كاترين (اليزابث تايلور) لشخصية سباستيان نفسه ، والذى يضيف ظلالا قوية من اللواطة الجنسية الى الصورة الفظيعة المقززة الآن :

... كنا ذاهبين الى البنات الشقراوات . كانت الشقراوات هن التالى فى قائمة الطعام .. وقد قال ابن العم سباستيان انه يتضور جوعا للشقراوات . لقـــد زهقت نفســه من السمراوات ويتضــور الآن جوعا للشقراوات . هذه كانت طريقته فى الحديث عن الناس كأنما هم ــ بنود فى قائمة الطعام ــ « هذه الواحدة لذيذة الشكل وتلك فاتحة للشهية » أو « تلك الواحدة غير مشهية » ــ وأعتقد أن سببه هو أنه كاد يموت من الحرمان لعيشه على السلاطات وحبوب الدواء ....

وعندما تأخذ الصورة التالية فى التطور ، يوجد جهد لربط الأطفال الذين يشكلون هذه الصورة بالصورة التى وردت من قبل للطيور الجارحة .

... كان هناك أطفال عراة على طول الشط ، زمرة من أطفال سمر البشرة نحاف الى درجة مخيفة بدوا كأنهم سرب طيور منتوفة الريش ، ودأبوا على الاندفاع فجأة نحو سور الأسلاك الشـــائكة كأنما تطوحهم الرياح ، تلك الرياح البيضاء الساخنة القادمة من البحر ، وهم جميعا يتصايحون : « خبز ! خبز ! خبز ! » ... وكانوا يصدرون من أفواههم السوداء الصغيرة أصوات كركرة ، بدس قبضات أيديهم السوداء الصغيرة فى أفواههم واخراج تلك الأصوات المكركرة بتكشيرات مرعبة !

وعند ذروة الفيلم ، تعاد صورة الطيور الجارحة ولكن هذه المرة على مستوى انسانى تماما ، مما يجعلها أفظع وأقسى على المشاعر :

... بدأ سباستيان فى الجرى وصرخوا جميعـا فى الحال وبدوا كأنهم يطيرون فى الهـواء ، وسبقوه بسرعة فائقة . صرخت . وسـمعت سباستيان يصرخ ، صرخ مرة واحـدة قبيل أن يقتفى هـذا السرب من الطيـور السوداء الصـغيرة المنتوفة الريش أثره ويلحق به فى منتصف الطريق الصاعد فى الجبل .

fb/mashro3pdf

هبطت مسرعة وأنا أصرخ طوال الطريق « النجدة » الى أن ـ ... الجرسونات والشرطة وغيرهم ـ هرعوا خارجين من مبانيهم واندفعوا معى أعلى الجبل · وعندما بلغنا المكان الذى اختفى فيه سباستيان وسط سرب العصافير الصغيرة السوداء العارية ـ كان هو يرقد عاريا مثلها قبالة جدار أبيض ، ولن تصدق هذا ، لم يصدقه أحد ولن يستطيع أحد على وجه الأرض أن يصدقه ! ولهم العذر ، لقد التهموا أجزاء من جسده ·

لقد مزقوه أو قطعوا اربا من جسده بأيديهم أو سكاكينهم أو ربما بتلك العلب من الصفيح المسنن التى كانوا يدقون الموسيقى عليها ، لقد انتزعوا منه قطعا صغيرة وحشوا بها أفواههم الصغيرة الجائعة الضارية المغمغمة ...

هذه الحادثة تجرى فى قرية اسمها أيضا رمزى هو « رأس الذئب » ـ صورة وحشية أخرى لأكل اللحوم · وهكذا عن طريق نموذج مركب للرموز ، يعرض الفيلم بيانا عن الحالة الانسانية · وتتضح فكرة ان الدنيا كغابة وحشية تلتهم المخلوقات فيها كلا منها الآخر ـ بسلسلة من الرموز : نبات فينوس صائد الحشرات ، الطيور ملتهمة السلاحف ، شهوات جوع سباستيان ذاتها ، وأكلة لحوم البشر من أهالى رأس الذئب · وقد رتب وليامز هذه الرموز بحيث تغدو جياشة بالحيوية والقوة والفظاعة على نحو مطرد كلما تكشفت طوية الحكاية ·

الحكاية الرمزية :

عندما تنبنى حكاية بأسرها بحيث يكون لكل شىء وحادثة وشخص فيها معنى رمزى متشابه أو متطابق ، تعرف الحكاية بوصفها حكاية رمزية أو مجازية Allegory · وفى الحكاية الرمزية يكون كل معنى رمزى وتعبير تجريدى جزءا من منظومة متكافلة الأجزاء تروى حكاية تامة منفصلة على مستوى مجازى أو رمزى صرف ·

وثمة مشكلة رئيسية تتعلق بالحكاية الرمزية هى صعوبة جعل كلا المستويين الخاصين بالمعنى مشوقين ـ على قدم المساواة · وفى الغالب، توضع أهمية كبرى على « الحكاية الرمزية » الى حد أن نفقد اهتمامنا بالحكاية « الواقعية » الملموسة · وتنشأ الصعوبة أساسا من حقيقة أن الشخصيات الرمزية لا تستطيع ، لكى تكون مؤثرة كرموز ، أن يكون لها مميزات كثيرة فريدة خاصة بها وحدها ، لأنه كلما ازدادت الشخصيات تفردا وتمايزا وخصوصية قلت قدرتها على تمثيل غيرها ... الا أن هذه الصعوبات لا تمنع الحكاية الرمزية بالضرورة من أن تكون مؤثرة فى شكلها السينمائى ، كما يستدل من أفلام ممتازة مثل «امرأة فى الكثبان» ، و « اكتساح » ، و « سيد الذباب » ، و « الختم السابع » ·

fb/mashro3pdf

الرمـــوز المعقـــدة أو الغامضـــة :

ولو أن مخرجي الأفلام يريدون التعبير عن أفكارهم بوضوح ، فانهم قد لا يريدون دائما التعبير عنها ببساطة شديدة أو بوضـوح شديد · وبالتالى ، مع أن بعض الرموز قد يكون سهلا وواضحا جدا ، فالبعض الآخر قد يكون معقدا وغامضا ··· وقلما يمكن تفسير مثل هذه الرموز بمعنى واحد واضح ومؤكد ، وقد لايوجد «جواب صحيح» منفرد على ما يعنيه رمز معين ، وانما تأويلات متعددة صالحة على حد سواء وان كانت مختلفة · ولا يعنى هذا القول بأن المخرج الذى يستخدم رموزا غامضة يحاول عن قصد أن يربكنا ويحير فكرنا · بل القصد عادة أن يثرى العمل ويدعمه من خلال التعقيدات ·

التشـــبيهات :

ووثيق الصلة بالرمزية نجد استخدام المخرج لما يسمى بالتشبيهات المرئية · ففى حين يمثل الرمز أو ينـوب عن شىء آخر ، نرى التشبيه السينمائى مقارنة وجيزة تساعدنا فى فهم أو ادراك صورة ما على نحو أفضل بسبب مماثلتها لصـورة أخرى · ويتحقق هذا عادة من خـلال المطابقة التوليفية (بالمونتاج) لصورتين فى لقطتين متتابعتين · فاذا أراد المخرج منا مثلا أن نستجيب بطريقة معينة لمجموعة من السيدات العواجز فى جلسة يثرثرن فيها ، يمكنه أن يقطع من لقطة للمثرثرات يتحدثن سويا الى لقطة مكبرة لرءوس بضع دجاجات تلقلق هائجة مائجة · وهكذا ، بأسلوب مرئى صرف ، أخبرنا المخرج أن العجائز فى ثرثرتهن أشبه بسرب من الدجاج العتاق · وعلى مستوى أكثر جدية نجد مثالا للتشبيه مقتبسا من فيلم أيزنشتاين « اضراب » حيث تتبادل لقطات العمال ساعة مطاردتهم وقتلهم بلقطات تشبيهية لجزار يذبح ثورا ·

فى كلا المثالين عاليه ، نرى الصور الثانوية عرضية غير جوهرية ، بمعنى أنه لا محل لها فى سياق المنظر ذاته ولكنها أقحمت فيه اصطناعا بمعرفة المخرج · وفى الفيلم الواقعى أو الطبيعى ، قد تبدو مثل هـذه التشبيهات العرضية مقحمة ثقيلة الوطأة أو حتى سخيفة مضحكة ، تدمر احساسا بالواقع قد يكون مهما جـدا للفيلم ، ومن جانب آخر ، يمكن لأفلام الكوميديا أو الخيال استخدام مثل هذه الصور بحرية ، كذلك يمكن للأفلام الجادة التى تركز على وجهة نظر ذاتية أو داخليـة أن تستخدمها بفعالية بالغة جـدا ·

وتجىء التشبيهات الجوهرية ، التى تستمد مباشرة من سياق المنظر ذاته ، أكثر طبيعيـة وأرق صـوغا فى العـادة ··· ويشـتمل فيلم « سـفر الرؤيا الآن ، Apocalypse Now على تشـبيه جـوهرى

fb/mashro3pdf

مماثل جدا للتشبيه العرضى السابق ذكره من فيلم ايزنشتاين «اضراب» · اذ بينما كان الكابتن ويلارد (مارتن شين) فى المعبد يؤدى مهمته المحددة ـ الانتهاء من كيرتس ـ (مارلون براندو) بمنتهى التحامل ـ تقطع الكاميرا على فناء حيث يذبح ثور هائل بالفأس قربانا فى طقس دينى شنيع ·

وفى قصته القصيرة « طيران » يوظف جون شتاينبك استعمالا لبقا رائعا لتشبيه يمكن أن يجسد بالأسلوب السينمائى فى يسر · فالشخصية المحورية فى الحكاية ـ وهى الشاب بيبى ـ قتل بمديته رجلا فى مونتيرى ويحاول الآن أن ينجو من مطاردة رجال العمدة وحده · ويأخذ المنظر التالى مجراه قرب بيت بيبى صبيحة اليوم التالى للحادثة ويركز على شقيق وشقيقة بيبى الصغيرين :

··· وقف اميليو وروزى مندهشين فى الفجر · لقد سمعا أمهما تئن باكية فى البيت · خرجا ليجلسا فوق الربوة المطلة على المحيط ، تلامس كتفاهما · سأل اميليو : « متى أصبح بيبى رجلا ؟ » · قالت روزى : « الليلة الماضية » · « الليلة الماضية فى مونتيرى » · وانقلبت سحب المحيط حمراء بأشعة الشمس التى بزغت خلف الجبال ·

وقال اميليو : « لن نتناول افطارا بعد الآن » · « سوف لا تقبل ماما على طبخ الطعام » · لم تجبه روزى ···

تساءل اميليو : « أين ذهب بيبى » ؟

التفتت روزى اليه · استمدت معرفتها من الهواء الساكن · « ذهب فى رحلة · ولن يعود منها أبدا » ·

ـ « هل مات ؟ أتظنين أنه مات ؟ » ·

وتطلعت روزى الى المحيط مرة أخرى · كانت تقبع على حافة الأفق باخرة صغيرة ترسم خطا من الدخان ·

قالت روزى موضحة : « لم يمت » ··· « ليس بعد » ·

تعتمد التشبيهات هنا بالدرجة الأولى على مطابقة الحوار بالصورة · عندما تنقلب سحب المحيط حمراء فاننا ندرك مشابهتها « لليلة الماضية فى مونتيرى » ، ليلة اراقة الدماء · وتصبح صورة الباخرة الصغيرة ، وهى وحيدة تماما فى المحيط الشاسع وعلى وشك المغيب وراء الأفق ، تشبيها مؤثرا يساعدنا على فهم ورطة بيبى وفرص النجاة منها · ولأنها تشبيهات جوهرية ، مستمدة بشكل طبيعى من بيئة المنظر ، فهى ذات رقة لطيفة وقوة مكبوحة البيان كان يستحيل بلوغها بصورة عرضية غير جوهرية ·

fb/mashro3pdf

كذلك تعتمد القوة الدرامية والفعالية التعبيرية لأى رمز أو تشبيه على أصالته وجدته · فالرمز البالى المبتذل لن يستطيع حمل معان « ثقيلة » الوزن رصينة والتشبيه الذى صار كليشيه يغدو عائقا أكثر منه عونا ···

وتسبب هذه الحقيقة مشاكل جمة فى مشاهدة الأفلام القديمة ، لأن الكثير من التشبيهات والرموز المستخدمة فيها تبدو اليوم كليشيهات ، رغم احتمال كونها أصيلة وجديدة يوم صنع الفيلم ·

رسم الشخصية :

ان لم نشغف بأكثر عناصر الفيلم انسانية · وهو شخصياته ، فان الفرصة ضئيلة أمامنا فى أن نشغف بالفيلم ككل·ولكى تكون الشخصيات ممتعة شيقة ، وجب عليها أن تبدو حقيقية ، مفهومة ، خليقة بالاهتمام بها · ففى الأغلب الأعم ، تكون الشخصيات فى الحكاية قابلة للتصديق بنفس الطريقة التى تكون بها الحكاية قابلة للتصديق ، بمعنى آخر ، اما أنها تلتزم بقوانين الاحتمال والضرورة (بعكس حقائق عن الطبيعة البشرية ـ ملحوظة خارجيا) أو تلتزم بحقيقة داخلية معينة (الانسان كما نود أن يكون) أو تصاغ لتبدو حقيقية بالفن المقنع لدى المثل ·

واذا كانت الشخصيات حقا قابلة للتصديق ، فمن المستحيل تقريبا أن نظل حيالها محايدين تماما · ولابد أن نستجيب لها بطريقة أو بأخرى: قد نعجب بها لأعمالها البطولية ونبلها ، أو نرثى لها من جراء اخفاقاتها المتلاحقة · قد نحبها أو قد نتقمصها لخصالها الانسانية المعتادة · كما قد نضحك عليها لجهلها أو نضحك معها لأن جهلها بشرى عام نشارك فيه جميعا · والا ، اذا كانت استجابتنا لها سلبية ، فقد نبغضها لجشعها ، وقسوتها ، وأنانيتها وأساليبها الخبيثة الماكرة · أو قد نحتقرها لجبنها ·

رسم الشخصية بالمظهر :

لأن معظم الممثلين السينمائيين يطرحون سمات معينة للشخصية لحظة ظهورهم على الشاشة ، فان تصوير الشخصية فى الفيلم ذو شأن كبير باختيار الممثلين للأدوار · ومع أن بعض الممثلين قد يكون متعدد المهارة بدرجة كافية ليعرض سمات مختلفة تماما فى أدوار مختلفة ، فليست الحال كذلك مع معظم الممثلين · وهكذا فى اللحظة التى نشاهد فيها الممثلين على الشاشة ، نقيم عدة افتراضات معينة عنهم على أساس ملامح وجوههم ، وملبسهم ، وتكوينهم الجسمانى ولزماتهم السلوكية ، والطريقة التى يتحركون بها · ولهذا السبب ، يتكشف وجه رئيسى من أوجه رسم الشخصية بصريا وفوريا بأول انطباعاتنا المرئية عن كل

fb/mashro3pdf

شخصية · وقد يثبت خطأ هذا الانطباع الأول مع سير الحكاية قدما ، ولكنه بالتأكيد وسيلة مهمة لتشييد الشخصية · تأمل ردود الفعل السريعة المباشرة التى تتلقاها من مايكل بولارد وروبرت ردفورد حينما يظهرون لأول مرة فى فيلم « فاوس الصغيرة وهالسى الضخم » أو من جاك بالانس فى دور المدفعى ولسون فى فيلم « شين » ·

رسم الشخصية من خلال الحوار :

تكشف الشخصيات فى الفيلم القصصى الخيالى بطبيعة الحال الكثير عن نفسها من خلال ما تنطق به · ولكن هناك أيضا الكثير الذى تكشفه من خلال الطريقة التى تنطق بها · اذ يمكن كشف حقيقة أفكارهم ومشاعرهم واتجاهاتهم بأساليب لبقة بارعة من خلال انتقائهم للكلمات ومن خلال أشكال النبر وطبقة الصوت والصمت التى تدخل فى سياق كلامهم · واستخدام الممثلين لقواعد النحو وتركيب الجملة ومفردات اللغة واللهجات الخاصة (ان وجدت) كل هذا يكشف الكثير عن مستوى شخصياتهم الاجتماعى والاقتصادى وخلفيتهم التربوية وعملياتهم الذهنية · ولهذا السبب ، ينبغى علينا أن ننمى فينا أذنا واعية مؤهلة لالتقاط أوهى وأدق فوارق المعنى التى تنجلى خلال الصوت البشرى ـ لا بواسطة الانصات بحرص لما يقال فقط وانما للكيفية التى يقال بها أيضا ·

رسم الشخصية من خلال الفعل الخارجى :

ومع أن مظهر الشخصية معيار مهم لذاتيتها المميزة فان المظاهر أحيانا تكون خادعة مضللة · وربما يمكننا أن نجد خير ما يعكس الشخصية كامنا فى أفعال الشخص · ويجب التسليم طبعا بأن الشخصيات الحقيقية أكثر من مجرد أدوات للحبكة ، وأنها تفعل ما تفعل لغرض ما ، بسبب دوافعهم التى تتساوق مع مجمل ذاتيتهم المميزة · وهكذا ينبغى أن تكون ثمة علاقة واضحة بين الشخصية وبين أفعالها حتى تنمو هذه الأفعال طبيعية من ذاتية الشخصية·واذا أقيم الحافز على فعل شخصية ما بوضوح ، تصبح الشخصية والحبكة متلاحمتين فى نسيج محكم يستحيل معه انفصامهما ، ويعكس كل فعل يؤديه الشخص بطريقة ما كنه الذاتية الخاصة المتفردة · وكما قرر هنرى جيمس فى « فن الرواية » : « ماذا تكون الشخصية سوى تحديد الحادثة ؟ وماذا تكون الحادثة سوى انعكاس الشخصية ؟ » ·

وبالطبع ، تكون بعض الأفعال أهم من البعض الآخر فى كشف الشخصية حين قال : « تنجلى الشخصية فى تلك الأشياء التى يختارها أو ينبذها المرء » · وحتى أكثر أنواع الاختيار ألفة واعتيادا يمكن أن يكون كاشفا ، لأن كل شىء نفعله تقريبا ينطوى على نوع ما من الاختيار ·

fb/mashro3pdf

وأحيانا يتحقق أقوى تأثير لرسم الشخصية لا من جسام الأفعال فى الفيلم وانما من صغائرها التوافه على ما يبدو · على سبيل المثال ، قد يستظهر أحد رجال الحريق شجاعته بانقاذ طفل من بناية تحترق ، ومع ذلك قد يكون مثل هذا التصرف مجرد أداء واجب أكثر منه اختيارا من جانبه وربما يتحدد جوهر شخصيته بوضوح أكثر اذا جازف بحياته فى سبيل انقاذ «عروسة» بنت صغيرة ، مادام مثل هذا العمل لم يفرض عليه بحكم الواجب ، وانما بتقديره المعنوى النابع من تلقاء نفسه لأهمية ما تعنيه عروسة لطفلة صغيرة ·

رسم الشخصية من خلال الفعل الداخلى :

هناك أيضا عالم داخلى للفعل يبقى بطبيعة الحال غير منظور ولا مسموع حتى من أشد المتفرجين حرصا وعناية بالرؤية والاستماع ، غير أن بعد الطبيعة البشرية الذى يضمه هذا العالم غالبا ما يكون عنصرا أساسيا لازما لفهم الشخصية فهما حقيقيا · ويحدث الفعل الداخلى فى قرارة أذهان وعواطف الشخصيات ، ويتألف من أفكار وأحلام ويقظة وتطلعات وذكريات ومخاوف وتخيلات سرية غير منطوقة···ويمكن لآمال الناس وأحلامهم وتطلعاتهم أن تعادل فى أهميتها لفهم شخصيتها أهمية أى انجاز حقيقى ، ويمكن لمخاوفهم ومخاطرهم أن تكون أشد وبالا عليهم من أى اخفاق حقيقى مفجع · وعلى هذا النحو ، مع أن ولتر ميتى مخلوق كئيب بليد تافه قلما يستحق الاهتمام به اذا حكم عليه من سلوكه الخارجى ، فانه يصبح شخصية مثيرة ممتعة حينما « نقرأ » فكره ونرى أحلام يقظته ·

وأجلى طريقة يرينا بها المخرج هذا الواقع الداخلى هى أن يأخذنا بصريا أو سمعيا داخل العقل لكى نرى أو نسمع ما تتصوره الشخصيات أو تتذكره أو تفكر فيه · ويمكن أن يتحقق هذا من خلال نظرة داخلية مستبقاة ، أو من خلال نظرات أو لمحات خاطفة تجلوها التشبيهات · تأمل، مثلا ، كيف يتسنى بتشبيه تصوير وعى ج · ألفريد بروفروك بذاته فى قصيدة ت · س · اليوت :

ولقد عرفت العيون الآن ، عرفتها جميعا

العيون التى تبلورك فى عبارة مقولبة الصياغة

وعندما أكون مقولب الصياغة ، ممددا على دبوس

وعندما أكون مدبسا أتلوى فوق الحائط ...

fb/mashro3pdf

ففى هذه الصورة ، يقارن بروفروك نفسه بحشرة ، « مدبسة تتلوى فوق الحائط » كما تصنفه وتشرحه عيون الناس وهى ترقبه فى حشد اجتماعى · ربما تناول المخرج هذا التصوير الداخلى لشخصية باحدى طريقتين : قد يقطع ببساطة من وجهة نظر ذاتية (نظرة بروفروك للناس الذين يشاهدونه) الى لقطة بين نفس الناس وهم يفحصون ويصنفون حشرة حقيقية « مدبسة وتتلوى » على الحائط · أو قد يختار تفسير الصورة بمعنى حرفى أكثر ، ولكن بالقطع الى لقطة تصوير بروفروك نفسه وقد تضاءل الى حجم حشرة مع دبوس ضخم مغروز فى وسطه ، متلويا على الحائط لا حول له ولا طول كما حلله الناس أنفسهم ·

منظر آخرمقتبس من قصيدة اليوت يصور طرائق أخرى لنقل الحكاية الداخلية :

··· وحقا سوف يكون ثمة وقت
للتساؤل : « هل أجرؤ ؟ » و « هل أجرؤ ؟ »
وقت لأستدير الى الخلف وأهبط السلم ،
مع بقعة صلعاء فى منتصف شعرى ··
(سوف يقولون : « لكم يزداد شعره صلعا ! »)
ومعطفى فى الصباح ، وياقتى المرتفعة فى ثبات الى الذقن
وربطة عنقى الأنيقة المتواضعة ولكنها مثبتة فى خرم بدبوس بسيط
(سوف يقولون : « يا لنحافة ذراعيه وساقيه ! » ·

ربما يترجم هذا المنظر الى سينما على النحو التالى : لقطة مكبرة مكثفة لرأس بروفروك وكتفيه من الخلف ، وهو يصعد ببطء درجات السلم متوجها الى حشد اجتماعى · يتوقف بعد بضع درجات · لقطة مكبرة ليده تقبض على الدرابزين بعصبية · لقطة مكبرة للقدمين على درجات السلم ، وهما فى وضع الصعود الى أعلى ولكن دون دوس · لقطة مكبرة لسمت رأس بروفروك مع أصابع رفيعة طويلة تحاول أن تسوى الشعر فوق بقعة صلعاء ، صوت متخيل على شريط الصوت ، يعلو الطنين الحقيقى للمناقشات الجارية أعلى السلالم : « كم يزداد شعره صلعا » · لقطة مكبرة للجذع الأمامى لبروفروك ، وهو يصعد الآن فوق السلالم · يداه تسويان طيات صدر سترته يملس رباط عنقه ، يضبط دبوس رباط العنق · صوت متخيل على شريط الصوت ، يعلو مرة أخرى فوق طنطنة المناقشات : « يا لنحافة ذراعيه وساقيه ! » ·

fb/mashro3pdf

فى هـذا التجسـيد المرئى ، سجلت وجهـة مهمة لنفس بروفروك الداخلية من خلال مركب من لقطات مكبرة مختـارة بعناية وبضع لمحات سمعية مقتضبة للأصوات التى تطن فى « أذن » عقله · والى جانب تقديم لمحات فى العقل الداخلى بكشف الأصوات والمشاهد التى تتصور الشخصية أنها تسمعها وتراها ، قد يستخدم المخرج لقطات مكبرة مكثفة على وجه حساس معبر بدرجة غير عادية (لقطات رد فعل) أو قد ينتفع بالمقطوعات الموسيقية لنفس الغرض أساسا ·

رسـم الشخصية عن طريق ردود فعل الشخصيات الأخرى :

ان الطريقة التى ينظر بهـا الآخرون الى شخص ما كثيرا ما تفيـد كوسيلة ممتازة لرسم الشخصية · أحيـانا ، يتوفر فعلا قدر كبير من المعلومات عن شخصية من خـلال وسيلة كهـذه ـ قبل بدء ظهورها على الشاشة ، كما هو الحال فى المنظر الافتتاحى لفيلم « هود » · ففى هذا المشهد نرى لونى Lonnie (براندون دى وايلد) سائرا على طول الشارع الرئيسى لمدينة تكساس الصغيرة فى حـوالى الساعة السادسة والنصف صباحا ، يبحث عن عمه هود (بول نيومان) وعندما يمر لونى عبر حانة وضيعة على الطريق ، نرى صاحبها أمامها يمسح قطع الزجاج التى دأبت أن تكون نافذته الأمامية الواسعة · يلاحظ لونى النافذة المكسورة ويعلق قائلا : « لابد أنه كانت عندك خناقة ليلة أمس » · ويرد صاحب الحانة : « كان عندى هود ليلة أمس ، هذا ما كان عندى هنا » · ومن الجلى أن تركيز الرجل على اسم « هود » ونغمة صوته فى نطقه يوحيان بأن هود مرادف لكلمة « مشكلة » · نرى أيضا نبـذة مؤثرة من رسم الشخصية بواسـطة رد الفعل فى فيلم « شين » حينمـا يمشى المدفعى ويلسون (جاك بالانس) ـ وهو تشخيص للشر المحض ـ الى صالون خال الا من كلب رث أجرب متكوم تحت منضـدة · فعنـدما يدخل ويلسون يرجع الكلب أذنيه للخلف وذيله بين رجليه وينسل خارجا من الحجرة فى هلع ·

رسـم الشخصية عن طريق التناقض : المعارضات الدرامية :

من أقوى حرفيات رسم الشخصية تأثيرا يوجد استخدام الشخصيات المتناقضة التى تقف سـلوكياتها واتجاهاتها وآراؤها وأسـاليب حياتها ومظاهرها الجسـمانية وما الى ذلك على عكس مثيلاتها فى الشخصيات الرئيسية · وأثر ذلك شبيه بذلك الذى نحققه من موضع الأبيض مع الأسود ـ فالأسود يبدو أكثر سوادا والأبيض يبدو أكثر بياضا · قد نضع أطول عملاق وأضأل قزم جنبا الى جنب فى استعراض الكارنيفال ، أحيانا يستخدم المخرج الشخصيات بنفس الطريقة تقريبا · تأمل مثلا ، التناقضات المؤثرة فى الشخصيات التى يقوم بها آندى جريفيث ودون نوتس

fb/mashro3pdf

في « استعراض آندى جريفيث » القديم · كان جريفيث ـ فى دور العمدة تايلور ـ طويلا ثقيلا بعض الشيء ، يبرز طبيعة شخص هادىء ، واثق من نفسه مستهتر · أما نوتس كنائب اقطاعى فكان العكس تماما : قصير ، هزيل الجسم ، وحزمة أعصاب دائمة النرفزة ·

رسم الشخصية عن طريق الكاريكاتير وتكرار الفكرة المهيمنة (ليتموتيف) :

فى سبيل طبع شخصية ما بسرعة وعمق فى عقلنا وذاكرتنا ، كثيرا ما يلجأ الممثلون الى تضخيم أو تشويه ملمح سائد أو أكثر من سمات الشخصية ، وهى حيلة تسمى بالكاريكاتير · (أخذا عن التكنيك المستخدم فى الرسم الكاريكاتيرى) فى فيلم التليفزيون « ماش » نرى أمثلة من الكاريكاتير فى « نسونة » هوكى بيرس (ألان آلدا) المستمرة وفى السذاجة الأبدية والبراءة وحدة السمع لدى رادار أورايلى (جارى بورجوف) كما نراها بالمثل فى وسوسة النظافة والتأنق عند فيلكس أنجر وفى قذارة وبهدلة أوسكار ماديسون وذلك الفيلم « الثنائى الشاذ » · أيضا يمكن رسم ملمح جسمانى ، كطريقة شخص فى الحركة ، كما نرى فى عرج تشستر المتصلب الساق والمبالغ فيه بمسلسل « دخان المدافع » القديم · أو فى تثاقل مشى ويل جير شبه الأعرج فى دور الجد بفيلم « آل والتون » · وأيضا يمكن لخصائص الصوت واللكنات أن تعمل بهذه الطريقة ، كما أوضح الصوت الأخنف لأهالى الغابات المتخلفة الذى استعمله كين كيرتس فى دور فستوس هايجان بفيلم « دخان المدافع » ، وخطبة تشارلس أوجدن ستيرز بلهجة نيو انجلاند الأرستقراطية وهو يلعب دور الماجور ونشستر فى فيلم « ماش » ·

وسيلة مماثلة لرسم الشخصيات ، تسمى الليتموتيف ، عبارة عن تكرار جملة أو فكرة واحدة على لسان شخصية الى أن تصير تقريبا علامة مسجلة أو اللحن الرئيسى بالنسبة لتلك الشخصية · ولأن مثل هذه الوسيلة فى أساسها تبالغ وتؤكد (من خلال التكرار) فانها تعمل عمل الكاريكاتير الى حد كبير جدا · ويمكن أن نرى أمثلة لليتموتيف فى « نمر » رقص فريد آستير المتكررة يؤديها النائب العام (تيد دانسون) فى فيلم « حرارة الجسد » أو فى العبارة المكررة « عشاق الرياضة » على لسان الكولونيل بول ميتشام (روبرت دوفال) فى فيلم « سانتينى العظيم » ويضيف أحد تابعى الاتحاد الأمينين فى فيلم « على الجبهة المائية » هيبة الى دوره « نعم يا رجل » باستعماله المستمر للفظة « قطعا » · وربما يعتبر تشارلس ديكنز سيد هاتين الوسيلتين معا على الدوام · تذكر أورياه هيب من رواية « دافيد كوبرفيلد » الذى يلوى يديه باستمرار (كاريكاتير)

fb/mashro3pdf

ويقول : « اننى متواضع جدا » · (ليتموتيف) وما تزال الأفلام الحديثة مثل فيلم « عيار ٢٢ » تستخدم مثل هذه التقنيات بفعالية وان لم يكن باستفاضة شاملة ·

رسم الشخصية من خلال اختيار الاسم :

احدى الطرق المهمة لرسم الشخصية والتى يتغاضى عنها كثيرا فى الفيلم هى استخدام الأسماء التى تتسم بخصائص ملائمة للصوت أو المعنى أو الدلالة الضمنية للمعاونة فى وصف الشخصية ، وهى تكنيك معروف باسم تنميط الاسم وبما أن قدرا كبيرا من التفكير ينفق فى اختيار الأسماء ، فلا ينبغى أن تؤخذ باستخفاف الأمر المفترض وانما يجب أن تختبر بعناية بحثا عن الدلالات الضمنية التى تحملها ، بعض الأسماء ، من قبيل ديك تراسى ، تكاد تكون جلية واضحة يسهل فهم دلالاتها الضمنية : ديك كلمة عامية تكنى عن « مخبر سرى » وتراسى مشتقة من حقيقة أن المخبرين يتعقبون (trace) المجرمين · وبعضها الآخر قد يكون ذا دلالات معممة فقط · جومر بايل يعطى رنين الرجل الريفى الساذج أو الفلاح ، فى حين يوحى كورنيليوس ويذرسبون برنين من نوع مغاير · وهناك أصوات معينة فى بعض الأسماء ذات دلالات غير سارة أو كريهة بوجه عام · فصوت « SN مثلا ، يستثير أولا وقبل كل شىء تداعى معانى أو أفكار بغيضة حيث ان غالبية كبرى من الكلمات البادئة بهذا الصوت غير سارة ـ snide (مغشوش أو حقير) ـ sneer (ينخر أو يهزأ ب) ـ snick (يحز أو يطقطق) snake (أفعى) ـ sneak (يتسلل أو يجبن أو يختطف) ··· وهلم جرا ·

وعلى هذا فان اسما مثل سنيرد أو سنافلى له وقع سيىء فى النفس تلقائيا · وأحيانا يستمد أحد الأسماء تأثيره من معناه ومن صوته معا مثل فيلم سنويس (وتقرأ فليجم phlegm بمعنى بلغم) · وبهذه الروح وبسبب القوة المتضمنة للأسماء تتغير أسماء الممثلين السينمائيين كثيرا لتوائم الصورة التى يطرحونها · (كان اسم جون واين الأصلى : ماريون موريسون واسم كارى جرانت الأصلى : ارشيبالد ليتش) ·

الشخصيات المختزنة والشخصيات النمطية :

ليس أمرا ضروريا أو حتى مرغوبا فيه أن تكون لكل شخصية فى الفيلم ذاتية فذة فريدة أو مخلدة لا تنسى · والشخصيات المختزنة (أو الاحتياطية) شخصيات أقل شأنا يسهل التنبؤ بأفعالها تماما · ولأنها أنماط معهودة فى عملها أو مهنتها ، (مثل عامل البار فى فيلم الوسترن)

fb/mashro3pdf

تطهر فى الفيلم لأن الموقف ببساطة يتطلب وجودها ... فهى على هذا النحو تفيد كجزء طبيعى فى المنظر أكثر من أى شىء آخر ، أشبه كثيرا باكسسوارات المسرح على نحو ما يؤدى مصباح أو كرسى دوره فى مسرحية .

وعلى الجانب الآخر ، توجد الشخصيات النمطية وهى شخصيات ذات أهمية أكبر شيئا ما للفيلم تصلح فى أنماط سلوكية متصورة سلفا شائعة أو نموذجية عند عدد ضخم من الناس ، وعلى الأقل عدد ضخم من الناس « المتخيلين » . ومن أمثلة الشخصيات النمطية الشاب الغنى المستهتر والصديق الحميم لبطل الوسترن ، والمصرفى المتباهى والعمة العانس العجوز . فان تصوراتنا المسبقة لمثل هذه الشخصيات تتيح للمخرج السينمائى أن يقتصد كثيرا فى معالجتها .

الشخصيات الجامدة (الاستاتيكية) والمنظورة :

من المفيد كثيرا أن نحدد ما اذا كانت أهم الشخصيات فى الفيلم جامدة أو متطورة . فالشخصيات المنظورة هى تلك التى تتأثر تأثرا عميقا بفعل الحبكة (داخليا أو خارجيا أو الاثنين معا) والتى تجتاز تغيرا مهما فى الذاتية أو الموقف أو النظرة الى الحياة كنتيجة لحدث الحكاية . وهذا التغير الذى تجتازه تغير مهم مستديم ، وليس مجرد حركة تبديل متقلبة فى الموقف ثم تعود فى الغد الى سابق عهدها . لن تكون الشخصية قط نفس الشخص الذى كان عندما بدأ حدث الفيلم . يمكن أن يكون هذا التغير من أى نوع ولكنه مهم خطير الأثر فى التكوين الشامل للفرد الذى يمر بعملية التغير . وتصبح الشخصيات المتطورة أكثر حزنا أو رزانة أو سعادة وثقة فى النفس . قد تكتسب وعيا جديدا بالحياة أو تغدو أكثر نضجا.واحساسا بالمسئولية ، أو أكثر أخلاقية أو أقل . وقد تصبح ببساطة أكثر وعيا ومعرفة ، وأقل براءة أو سذاجة . وتشتمل أمثلة الشخصيات المتطورة على ت . س . جارب (روبين وليامز) فى « العالم فى مذهب جارم » ،وتوم جود (هنرى فوندا) فى « عناقيد الغضب » ومايكل كورليون (آل باسينو) فى « العراب » .

والشخصيات الجامدة كما يدل التعبير ، تظل جوهريا على حالها على امتداد حدث الفيلم ، اما لأن الحدث لا يؤثر على حياتها تأثيرا مهما (كما هو الحال عموما مع البطل فى فيلم مغامرات) أو لأنها ببساطة متبلدة الشعور ازاء معنى الحدث ، وبالتالى عاجزة حقا عن النمو أو التغير ، كما هو الحال مع شخصية البطل فى « هود » (بول نيومان) ومع تشارلس فوستر كين (أورسون ويلز) فى « المواطن كين » .

fb/mashro3pdf

الشخصيات المسطحة والمستديرة :

هناك فارق آخر مهم يميز بين الشخصيات المسطحة والشخصيات المستديرة · فالمسطحة شخصيات ذات بعدين ، قابلة للتنبؤ بها يعوزها التعقيد والسمات المتفردة المرتبطة بما نسميه العمق النفسى · وهى تميل غالبا الى أن تكون أنماطا ، شخصيات منمذجة أكثر منها كائنات بشرية حقيقية من لحم ودم ··· أما الشخصيات الفردية الطابع الفريدة النوع التى تنطوى على قدر من التعقيد والغموض والتى لا يمكن توصيفها بسهولة فى طبقة معينة ، فانها تسمى شخصيات مستديرة أو شخصيات ثلاثية الأبعـــاد ·

وليس ثمة شىء فطرى أو متأصل فى طبيعة الشخصيات المتطورة أو المستديرة يرقى بها فوق الشخصيات الجامدة أو المسطحة · فالتعبيرات تنم فحسب عن الكيفية التى تؤدى بها الشخصيات المختلفة وظيفتها فى اطار موضوع الحكاية أو هدفها ··· ويمكن للشخصيات الجامدة أن تصير معقـدة وممتعة بحيـوية دون أن تمر بأى تغير فى الشخصية ، بل فى الحقيقة ، قد تعمل الشخصيات المسطحة أفضل مما تعمل الشخصيات المستديرة عندما يقتضى الأمر صرف الانتباه بعيـدا عن ذوات الأشخاص وتوجيهه الى معنى الحدث ، كما نجد ــ على سبيل المثال ــ فى حكاية رمزية مثل : « سيد الذباب » و « امرأة فى الكثبان » ·

الصـــراع :

يقول روبرت وارين فى مقاله « لماذا نقرأ الرواية ؟ » : ليست الحكاية مجرد صورة للحياة ولكنها صـورة للحيـاة فى حركتها ··· فشخوص أفرادها يتحركون خلال تجاربهم الخاصة الى غاية ما نقبلها على أنها ذات معنى أو هدف · والتجربة التى تعرض فى حكاية على نحو مميز هى التى تواجه مشكلة ، صراعا · وبصراحة مجردة : «لا صراع ، لا حكاية» فالصراع هو الزنبرك الرئيسى لكل حكاية ، سواء كانت تروى على صفحة مطبوعة أو على منصة المسرح أو على الشاشة الفضية · انه عندئذ العنصر الذى يأسر حقيقة اهتمامنا ، ويضاعف حدة تجربتنا ويسرع نبضاتنا ويتحدى عقولنا ·

ومع أنه قد يكون هناك عدة صراعات داخل الحكاية ، فان نوعا من الصراع الرئيسى فى صميمها ينفـرد بالأهميـة القصـوى للحكاية فى مجمـوعها · وعادة ما يكون لهذا الصراع الرئيسى بعض المميزات الآتية التى يمكن أن تفيد كثيرا فى التعرف عليه ·

fb/mashro3pdf

وابتداء ، يبدو جليا أن الصراع الرئيسى ذو أهمية للشخصيات المنغمسة فيه ، وأن هناك هدفا معينا جديرا بالاهتمام وربما دائما يراد احرازه بحسم الصراع ، ولأنه على درجة عالية من الأهمية وجلل الشأن للشخصيات ، ولأن الصراعات الجليلة ذات تأثيرات مهمة على الناس والأحداث ، فان الصراع الرئيسى وحله يجلب دائما على وجه التقريب نوعا من التغيير المهم سواء فى الأشخاص المنغمسين فيه أو فى موقفهم الشامل ٠

ويتميز الصراع الرئيسى أيضا بدرجة عالية معقولة من التعقيد ، فهو لا يعد من قبيل المشكلة التى يمكن حلها بسرعة وبسهولة بحل واضح أو بسيط ٠ ولهذا تظل عاقبته محل ريبة على مدى الجزء الأكبر من الفيلم ، كما يتأثر تعقيد الصراع أيضا بحقيقة أن القوى التى تشكل الصراع الرئيسى تكاد تكون متعادلة فى قوتها ، وهى حقيقة تزيد كثيرا من التوتر الدرامى وقوة العمل ٠

وفى بعض الأفلام ، قد يسهم الصراع الرئيسى وحله أيضا فى اثراء تجربة المتفرج بكثرة ، لأن هذا الصراع وحله (أو أحيانا العجز عن حله) هو ما يفعل قصارى جهده لكى يستجلى أو ينير طبيعة التجربة الانسانية ٠

أنواع الصراع الرئيسى :

توجد أنواع عديدة متنوعة من الصراع الرئيسى ٠ بعضها قد يكون فى الأصل بدنيا فى طبيعته ، مثل الملاكمات أو تراشق الرصاص فى فيلم وسترن ٠ وبعضها الآخر قد يكون سيكولوجيا تماما على وجه التقريب كما هو الحال غالبا فى أفلام فللينى أو برجمان ٠ ومع ذلك ، ففى غالبية عظمى من الأفلام يتضمن الصراع تورطات بدنية ونفسية معا ، ويصبح من الصعب فى أغلب الأحيان أن تتبين أين يتوقف هذا وأين يبدأ ذاك ٠ ولعله من الأسهل والأوفى بالغرض أن نصنف الصراعات الرئيسية تحت العنوانين العريضين الخارجية والداخلية ٠

الصراع الخارجى :

قد يتكون الصراع الخارجى فى أبسط أشكاله ، من تنازع شخصى بين الشخصية الرئيسية وشخصية أخرى ٠ والصراع على هذا المستوى لا يعدو أن يكون مباراة بين ارادات انسانية متعارضة أو باحثة عن أهداف متماثلة ، كما توضح ملاكمة المحترفين أو مبارزة بالسلاح أو حتى تنافس خاطبين للفوز بقلب الفتاة ذاتها ٠ بيد أن هذه الصراعات الانسانية الأساسية البسيطة تنزع الى أن تغدو أكثر تعقيدا مما تظهر فى مبدئها ٠ وقلما يمكن عزل الصراعات تماما عن الأفراد الآخرين ، أو المجتمع ككل ،

fb/mashro3pdf

أو منظومات القيم عند الأفراد المتورطين فيها · ومن ثم ، فانها غالبا ما تنمو لتصبح منازعات بين جماعات من الناس ، أو قطاعات مختلفة من المجتمع أو أنظمة اجتماعية أو منظومات متباينة للقيم · نموذج آخر للصراع الخارجي هو ذاك الذى يستدرج الشخصية الرئيسية أو الشخصيات ضد قوة أو أداة لا انسانية ، مثل القضاء والقدر ، أو الآلهة ، أو قوى الطبيعة أو النظام الاجتماعى · هنا تكون القوى التى تواجهها الشخصيات لا انسانية ولا شخصية فى جوهرها رغم أنها قد تكون من صنع الانسان ··· ان نضال جيفرسون سميث (جيمس ستيوارت) ضد الفساد السياسي وابتزاز « جماعة تايلور » فى فيلم « مستر سميث يذهب الى واشنطون » مثل لهذا النوع من الصراع الخارجى ، مع شخص بمفرده تورط ضد « النظام » · ويمكن أن نرى نموذجا أكثر طبيعية للصراع الخارجى فى هذا التسابق الأسطورى من جانب جون هنرى لدق الخوازيق بالمطرقة البخارية ، حيث يكافح كائن بشرى ليثبت جدارته ضد قوى التكنولوجيا التى تجرده من آدميته ·

الصراع الداخلى :

الصراع الداخلى هو ذلك الذى يركز على صراع نفسى داخلى فى قرارة الشخصية الرئيسية ، لتكون القوى المعارضة ببساطة مظاهر مختلفة لنفس الذاتية · على سبيل المثال ، نجد فى ولتر ميتى Walter Mitty صراعا بين ما يكون عليه المرء فعلا (مخلوق صغير جبان عاجز غير كفء ، تركبه زوجة متغطرسة شريرة) وما يريد أن يكونه (بطل شجاع وكفء) · ومن خلال هربه المتواصل الى عالم أحلام يقظته ، يكشف ميتى ذاته بأنه يعيش فى حالة دائمة من الصراع بين بطولة أحلامه وواقع حياته الكئيب · وفى مثل هاتيك الصراعات الداخلية جميعا نرى شخصية محشورة فى مأزق طاحن بين جانبين من جوانب ذاتيتها ، مشتتة بين قيم أو أهداف أو رغبات متكافئة القوة ولكنها متصارعة ··· وفى بعض الأحوال يحل هذا الصراع الداخلى وتنمو الشخصية أو تتطور نتيجة لذلك ، ولكن فى حالات كثيرة ، مثل حالة ولتر ميتى ، لا يوجد أى حل ·

وشخصية وودى ألين القياسية المعهودة فى أفلام مثل « العبها مرة أخرى » و « سام » و « آنى هول » و « مانهاتن » ممزقة بالصراعات الداخلية والمخاطر غير المأمونة ، ففى « العبها مرة أخرى » و « سام » تحاول الشخصية الرئيسية أن تتغلب على شكوكها الذاتية ومخاطرها بمحاكاة بطله السينمائى همفرى بوجارت ·

fb/mashro3pdf

القيـــم الرمـــزية أو التجريدية فى الصراعات :

رغم أن بعض الصراعات فى الأفلام تكتفى بذاتها بوضوح ولا تحمل معنى أبعد منها ، فان معظم الصراعات تميل الى اكتساب سمة رمزية أو تجريدية حتى تمثل القوى أو الأفراد المشتركون فيها شيئا أبعد من ذواتها · ويبدو طبيعيا للقوى المتعارضة أن تنتظم فى صف مع منظومات القيم أو المفاهيم المعممة المختلفة ، وحتى أكثر الأفلام البوليسية شيوعا وأفلام الوسترن النمطية تتضمن بشكل مبهم على الأقل صراعا بين القانون والنظـام ، من ناحيـة واللاقانون والفوضى من ناحيـة أخرى ، أو حتى ببساطة بين الخير والشر · ومن الأفكار التجريدية الأخرى التى يمكن أن يمثلها صراع فى فيلم تتوارد المدنية ضد البربرية ، والقيم الحسية ضد الروحية ، والتغير ضد جمود التقاليد ، والمثالية ضد النفعية ، والفرد ضد المجتمع · وهكذا يمكن أن يصاغ أى صراع تقريبا بأسلوب تجريدى أو معمم · ولأن ادراك مثل هذه التفسيرات التجريدية غالبا ما يكون لازما لتحديد وفهم موضـوع الفيلم ، ينبغى أن يحلل الصراع الرئيسى بقـدر ما يمكن من الحرص والدقة على كلا المستويين المادى والتجريدى ·

المنظـــر :

بعبارة بسيطة ، المنظر هو الزمان والمكان اللذان تجرى فيهما حكاية الفيلم · ومع أن المنظر قد يبدو غالبا غير مقحم أو مسلما به ، فانه أحد المقومات الجـوهرية فى أية حكاية وبهذا يسهم اسهاما كاملا للغـاية فى انماء موضوع الفيلم أو تأثيره الاجمالى · وبسبب علاقاته التبادلية المعقدة مع سائر عناصر الحكاية مثـل الحبكة والشخصية والموضـوع والصراع والرمزية ، يجب أن يحلل المنظر بعناية فى ضوء تأثيره على الحكاية التى تروى · وبسبب وظيفته المهمة على مستوى بصرى خالص ، يجب أيضا أن يعتبر عنصرا سينمائيا قويا فى حد ذاته · وعند فحص المنظر فيما يتعلق بالحكاية ، يصبح من الضرورى أن ندرس أربعة عوامل فى ضوء التأثير الذى يحدثه كل واحد منها على الحكاية اجمالا :

١ ـ **العوامل الزمنية** : الفترة الزمنية التى تجرى خلالها أحـداث الحـــكاية ·

٢ ـ **العوامل الجغرافية** : الموقع الطبيعى ومميزاته ، بما فيها نوعية التضاريس والمناخ وكثافة السكان (أثرها المرئى والنفسى) وأى عوامل طبيعيـة أخـرى للموقع قد تؤثر على شـخوص الحكاية وتصرفاتهم ·

fb/mashro3pdf

٣ ـ البنيات الاجتماعية والعوامل الاقتصادية ٠

٤ ـ العادات الاجتماعية ، والمواقف الأخلاقية وقواعد السلوك ٠

وكل من هذه العوامل له تأثير مهم على المشكلات والصراعات وطبيعة البشر ـ ولهذا ينبغى اعتبارها أجزاء عضوية متكاملة لأى موضوع أو حبكة حكاية ٠

المنظر كمحدد للشخصية :

ان أوجه المنظر الأربعة التى عددناها آنفا مهمة بصفة خاصة لفهم ما نسميه بالتفسير الطبيعى لدور المنظر ٠ وينبنى هذا التفسير على الاعتقاد بأن شخصيتنا أو قدرنا أو مصيرنا محكوم بقوى خارج أنفسنا ، وأننا قد لا نكون شيئا أكثر من نتاج الوراثة والبيئة ، وأن حريتنا العزيزة الغالية فى الاختيار مجرد وهم فحسب ٠ وهكذا ، باعتبار البيئة قوة تشكيل جليلة الشأن أو حتى قوة متحكمة مسيطرة ، يضطرنا هذا التفسير أن ندرس بحرص كيف جعلت بيئتهم هذه الشخصيات بالكينونة التى عليها ـ وبعبارة أخرى ، كيف ائتمرت طبيعتهم الكاملة الشاملة بأمر عوامل مثل زمنهم فى التاريخ ، المكان المخصوص على وجه الأرض الذى يسكنونه ، وضعهم فى البنية الاجتماعية والاقتصادية ، والعادات الاجتماعية ، والمواقف الأخلاقية ، وقواعد السلوك التى فرضها مجتمعهم عليهم ٠٠٠ وقد تكون هذه العوامل البيئية من شدة التغلغل والانتشار بحيث تخدم كشىء أكثر أهمية بكثير من ستارة خلفية لحبكة الفيلم ٠

وفى بعض الحالات ، قد تنهض البيئة بدور الخصم تماما فى الحبكة مثلما يحدث عندما يقاوم أبطال الرواية قوى البيئة المتكالبة عليهم ، سعيا وراء التعبير عن شىء من حرية الاختيار ، أو النجاة من شرك جائر خانق ، وهكذا تكون الدراسة الجادة لقوى البيئة القاسية اللا مبالية أو على الأقل العنيفة مفتاحا فى الغالب لفهم شخصية من الشخصيات ومأزقها المتورطة فيه ٠

المنظر كانعكاس للشخصية :

وقد تمد البيئة التى يحيا فيها الانسان ـ المتفرج بقرائن أيضا لفهم شخصيته ٠ وهذا صحيح على الأخص فيما يتعلق بالتأثير الذى يتركه الأفراد على تلك المظاهر ـ من بيئتهم ـ التى يتمتعون ببعض السيطرة عليها ٠ فالمنازل مثلا قد تفيد كمؤشرات ممتازة للشخصية ٠ وتتضح فائدتها بالأمثلة التالية لمناظر خارجية كما قد تبدو فى لقطة افتتاحية رئيسية لفيلم ٠

fb/mashro3pdf

تظهر صورة كوخ صغير أنيق ، أبيض ، ذى مصاريع خضراء ، وورد أحمر حول عتبة الباب ، وستائر بهيجة زاهية على نوافذه · ويحوطه سياج طليت ركائزه حديثا بالجير الأبيض · منظر كهذا ظل يستخدم بصورة تقليدية فى الأفلام لكى يوحى بشهر عسل سعيد لعروسين يفيضان شبابا وعافية وتفاؤلا بمستقبل مشرق ·

على الطرف الآخر ، تأمل الصورة التى يستدعيها وصف القصاص بو لمنزل آشر Usher فى أقصوصته الكلاسيكية « سقوط بيت آشر » : جدران رمادية كئيبة ، نوافذ كالعيون الشاغرة وحجارة متداعية · ونجارة خشبية عطبة ، وشق متعرج ملحوظ بالكاد يتخلل البناء من السطح الى الأساس · هذه الصورة الافتتاحية ، وهى انعكاس للحال المتدهورة التى عليها أسرة آشر ، تغدو أكثر دلالة بالضبط كلما تقدمت أحداث الحكاية ، لأن رودريك آشر وبيته الذى يقطنه قد تناسجت خيوطهما باحكام رمزيا ومجازيا حتى أصبحا شيئا واحدا : نوافذ البيت التى كالعيون الشاغرة تصور عينى رودريك آشر ، والشق المتعرج فى البناء يتوازى مع الصدع الكامن فى عقل آشر ···

وهكذا ، يجب على المخرج السينمائى أن يتنبه لأى ضرب من ضروب التفاعل بين البيئة والشخصية ، سواء كان المنظر يفيد كأداة تشكيل للشخصية أو كانعكاس لها فحسب ·

المنظر بقصد محاكاة الحقيقة (أو مشابهة الواقع) :

من أجلى وظائف المنظر وأقربها طبيعية هى خلق « مشابهة للواقع أو الحقيقة » تعطى المتفرج احساسا بزمن حقيقى ومكان حقيقى وشعورا باطنيا بالتواجد هناك · ولأن المخرجين يقرون بالأهمية العظمى التى ينهض بها منظر أصيل موثوق به فى جعل الفيلم قابلا للتصديق ، فانهم كثيرا ما ينقبون شهورا لايجاد منظر ملائم ، ثم ينقلون طاقم العاملين والممثلين والمعدات آلافا من الأميال لكى يسجلوا خلفية مناسبة للحكاية التى يحاولون تصويرها فى فيلم ·

ولكى يكون المنظر مقنعا بمعنى الكلمة يجب أن يكون أصيلا موثوقا به حتى فى أدق تفاصيله · وفى فيلم منبث فى الماضى قد تكون أوهى مفارقة تاريخية بحق ضارة به · ومن ثم يتحتم على مخرج الفيلم اذا كان يصور حكاية عن الحرب الأهلية أن يكون حريصا ألا تظهر أجواء السماء أذيال غازات الطائرات النفاثة أو تشتمل المشاهد الطبيعية على خطوط الضغط العالى ·

fb/mashro3pdf

وتتميز بعض الأفلام بتأثير فعال في تسجيل السمات الفريدة للزمان والمكان اللذين وضعت فيهما الى الدرجة التى تصبح فيها هذه العوامل أهم عناصر الفيلم ، حيث تكون أقوى وأبقى فى الذاكرة من الشخصيات أو الخط الروائى · وأفلام « ماكاب ومسز ميللر » و « ابنة رايان » و « عرض الفيلم الأخير » أمثلة طيبة على ذلك ·

المنظر بقصد التأثير البصرى المحض :

عندما يتاح للمخرجين أن يختاروا مناظرهم فى حدود موضوع وغرض الفيلم ، فسوف يختارون منظرا على درجة عالية من التأثير البصرى· على سبيل المثال ، لا تتطلب حبكة وبنية بعض أفلام الوسترن على شاكلة « شين » أو « عزيمة صادقة » ــ مناظر عظيمة ، ولكن المخرجين أدركوا أن الجمال المحض لمنظر برارى الغرب الرحيبة على طبيعتها ، بجبالها المكللة بالثلوج وتكويناتها الصخرية الملونة كقوس قزح ، عادة ما يكون مؤثرا فى حد ذاته ، طالما أنه لا يخل بالجو أو الطابع العام الشامل للفيلم ··· ويوفق المخرج دافيد لين على الأخص فى اختيار المناظر ذات الأثر البصرى القوى ، كما تبين لنا أفلام « د· زيفاجو » و « ابنة رايان » و « لورنس العرب » · وتقدم الصحراء الاسترالية القاحلة خلفية عالم غير عالمنا للحدث فى فيلم « محارب الطريق » ·

المنظر لخلق جو عاطفى :

فى بعض الأفلام المتخصصة يكون المنظر مهما للغاية فى خلق مزاج نفسى متغلغل أو جو عاطفى · ويصدق هذا على الأخص فى أفلام الرعب ، والى حد ما فى فيلم الخيال العلمى والفيلم الفانتازى حيث يصبح الجو العاطفى المشحون على غير العادة والذى أوجده وكفل بقاءه المنظر ــ عاملا مهما فى تحقيق « التعليق الارادى للانكار » من جانب المتفرج · كذلك قد يخلق المنظر مزاجا من التوتر والتشويق فى مجاراة الطابع الشامل للفيلم ، علاوة على اضافة المصداقية الى عناصر الحبكة والشخصية ·

المنظر كرمز :

. وقد يكتسب منظر الفيلم أيضا معانى أخرى رمزية قوية حينما يستخدم ليرمز أو يمثل لا مجرد موقع للتصوير فحسب بل فكرة ما مرتبطة بالموقع ــ مثال على مثل هذه البيئة الرمزية يمكن أن نراه فى منظر الحديقة بفيلم « فجأة فى الصيف الماضى » · اذ تغدو الحديقة رمزا لرأى العالم تعكسه الرموز الأخرى : أن الناس مخلوقات آكلة للحوم تعيش فيما هو بالضرورة غابة متوحشة ، حيث يلتهمون بعضهم البعض فى

fb/mashro3pdf

صراع دائم بالناب والظفر ، لا يطيعون الا قانون الغاب وحده الخاص بالبقاء للأقوى · أما أن مرأى العالم هذا معكوس فى المنظر فقد صوره وصف تنيسى وليامز ذاته للموقع :

··· ويمتزج الداخل بحديقة خيالية أقرب ما تكون الى غابة أو أحراش استوائية ، فى عصر ما قبل التاريخ لغابات السرخس العملاقة عندما كانت للكائنات الحية زعانف تحولت الى أعضاء وحراشيف للجلد · وألوان هذه الحديقة الوحشية كالأحراش صارخة عنيفة · وخاصة حين تصدر أبخرتها بالحرارة بعد المطر · وتوجد أزهار شجر ضخمة مستفحلة توحى بأنها أعضاء الجسم منتزعة ، وما تزال تتلألأ بدماء لم تجف ، وتوجد صرخات أجش مزعجة وهسهسات صافرة وأصوات كضرب السياط فى الحديقة كأنما هى مسكونة بوحوش وأفاع وطيور ، كلها من طبيعة برية متوحشة ···

المنظر كعالم صغير (ميكروكوزم) :

نمط خاص للمنظر الرمزى هو ذلك المعروف بالميكروكوزوم ويعنى « العالم مصغرا » حيث يكون النشاط الانسانى فى منظر صغير محدود رمزا يمثل بالفعل السلوك الانسانى أو الوضع الانسانى فى العالم اجمالا · وفى منظر كهذا تبذل عناية خاصة لعزل الشخصيات عن المؤثرات الخارجية كافة ، حتى يتبدى « العالم الصغير » للمنظر مكتفيا بذاته · ومن الممكن عزل مجموعة الأفراد المحدودة التى تشمل أنماطا بشرية نموذجية من شتى دروب الحياة أو طبقات المجتمع ـ على جزيرة صحراوية جدباء أو طائرة أو مركبة مسافرين أو بلدة فى الغرب الأمريكى · وكثيرا ما يقترب المعنى المتضمن للعالم الصغير اقترابا أوثيقا من كونه مجازيا : اذ لابد أن يرى المتفرج مشابهات قوية لما يحدث فى الميكروكوزم فى العالم الكبير على اتساعه ، وأن يكون لموضوع الفيلم متضمنات عامة · ويمكن النظر الى أفلام مثل : « سيد الذباب » و « سفينة الحمقى » و « عز الظهر » على أنها جميعا عوامل صغيرة ، وان كان فيلم التليفزيون « جزيرة خليجان » يفتقد المضامين العامة للميكروكوزم رغم تملكه الكثير من السمات الميكروكوزمية ·

مغزى العنوان :

فى معظم الأفلام لا يمكن أن يتحدد المغزى الكامل للعنوان الا بعد مشاهدة الفيلم · وفى حالات كثيرة ، يتضمن العنوان معنى واحدا بالنسبة للمتفرج قبل رؤية الفيلم ثم معنى مختلفا تماما وأعمق واثرى بعد ذلك ·

fb/mashro3pdf

وفى الغالب تكون العناوين تهكمية ساخرة ، تعبر عن فكرة مغايرة بالضبط للمعنى المراد ، وكثير منها يشير الى آيات من الانجيل أو الميثولوجيا أو أية أعمال أدبية أخرى ... مثلا ، العنوان « كل رجال الملك » مأخوذ من « همتى دمتى » Humpty Dumpty ويفيد فى تذكير القارىء بغنوة الأطفال كلها ، التى هى بالفعل ملخص منمنم فى كلمات للقصة . وقصة « كل رجال الملك » تتعلق بديكتاتور جنوبى (ملك) يرقى الى مكانة عظيمة الجاه والسلطان (كان يجلس على جدار) ولكنه يغتال . (سقط سقوطا مريعا) وكما فى حالة البيضة ، حتى « كل رجال الملك » عاجزون عن لم شعثه من جديد . وعلى مستوى آخر ، يخبرنا العنوان حرفيا عما تدور حوله القصة . ومع أن السياسى ويلى ستارك هو الطاقة المحركة الأولى فى القصة ، نجد جاك بيردن سكرتيره الصحفى ويده اليمنى ـ هو بالفعل الشخصية المحورية ، وتهتم القصة أشد اهتمام بحياة الآخرين الذين يعملون لحساب ستارك بصفة ما أو بأخرى . وبهذا تدور الحكاية بمعنى من المعانى حول « كل رجال الملك » . ويفيد العنوان على مستوى آخر أيضا فى وصل شخصية ستارك بهيو لونج الذى تقوم القصة دون احكام على أساس عمله فى الحياة . وكانت الكنية الأثيرة على نفس لونج أن يدعى باسم « صياد الملك » عن شخصية فى البرنامج الاذاعى القديم « آموس وآندى » ، وكتب لونج ذات يوم أغنية حول شعار حملته السياسية : « كل انسان ملك ، ولكن لا أحد يلبس تاجا » .

وقد تستدعى بعض العناوين انتباهنا الى منظر رئيسى فى الفيلم يغدو جديرا بدراسة مدققة بشكل خاص عندما ندرك أن العنوان قد اشتق منه . ومع أن العنوان قلما يسمى الموضوع ، فمن المعتاد أن يكون قرينة مهمة جدا فى تحديده . اذا ، من الضرورى أن نفكر بدقة وحرص فى المعانى الممكنة للعنوان بعد مشاهدة الفيلم .

المفارقة الساخرة : فى أعم معانيها ، تكنيك أدبى ودرامى وسينمائى ينطوى على مطابقة الأضداد أو وصلها . وبتوكيد التناقضات والمعكوسات والمفارقات الخاصة بالتجربة الانسانية ، تستطيع المفارقة الساخرة أن تضيف بعدا فكريا وأن تحقق كلتا التأثيرات الكوميدية والتراجيدية فى آن واحد . ويتعين على المفارقة الساخرة لفهمها بوضوح أن تحلل الى أنواعها المتباينة وتفسر بلغة النصوص التى تظهر فيها .

المفارقة الدرامية : تستمد المفارقة الدرامية أثرها أساسا من خلال تناقض بين الجهل والمعرفة . سوف يزود المخرج السينمائى المتفرجين بمعلومة تظل الشخصية على جهل بها . بعدئذ ، عندما تتحدث الشخصية أو تتصرف عن جهل بحقيقة الأمور ، تعمل السخرية الدرامية عملها لخلق

fb/mashro3pdf

معنيين منفصلين لكل سطر فى الحوار : (١) معنى السطر كما تفهمه الشخصية غير المستنيرة [وهو معنى حرفى أو ظاهرى] و (٢) المعنى الاضافى الذى يحمله السطر للمتفرجين المستنيرين [وهو معنى ساخر مخالف للمعنى الحرفى] ٠

وبمعرفتنا شيئا لا تعرفه الشخصية نستشعر المتعة من وقوفنا على سر اللعبة أو النكتة ٠ مثلا ، فى « أوديب ملكا » لا يعلم أوديب أنه سبق له أن قتل أباه وتزوج أمه عندما يلمح الى نفسه على أنه « ابن الحظ السعيد » و « أسعد الناس حظا » ٠ ولما كنا ندرى الحقيقة فاننا نستمع الى بيت الشعر كنكتة مؤلمة ٠٠ وعلى مستوى أقل جدية نجد مثالا من « سوبرمان » ٠ اذ مع أننا ندرك أن كلارك كنت حقا سوبرمان ، فان لوا لين Lois Lane لا يدرك ذلك ٠ ولذلك ، فى كل مرة يتهم لوا Lois فيها كلارك بالجبن لأنه يختفى عند الشدائد نضحك من أعماقنا بسبب معرفتنا الباطنية بالحقيقة ٠

وقد تعمل المفارقة الدرامية أيضا بطريقة مرئية محض اما لجلب أثر كوميدى أو بناء تشويق عندما تظهر الكاميرا أمامنا شيئا لا تستطيع الشخصية على الشاشة أن تراه ٠ مثلا ، تحاول شخصية ما أن تتملص ممن يتعقبها فى مطاردة كوميدية فاذا بها تزحف نحو نفس الركن الذى يتجه اليه مطاردها ، ولكنا نحن فقط سوف نرى ونتوقع الصدمة القادمة للمواجهة المفاجئة ٠ وتستخدم أفلام الرعب مناظر مماثلة لتكثف وتطيل معا عنصر التشـــويق ٠ وبسبب فعاليته العظيمة فى اثراء التأثير العاطفى والفكرى معا للحكاية ، أصبحت السخرية الدرامية تكنيكا شائعا ميسرا فى فنى الأدب والدراما منذ استعمله هوميروس فى ملحمة « الأوديسا » The Odyssey وما يزال شائعا ومؤثرا الى يومنا هذا ٠

مفارقة الموقف : وهى فى جوهرها مفارقة للحبكة ٠ فهى تتضمن انقلابا أو ارتدادا مفاجئا للأحداث بحيث تنتهى تصرفات الشخصية الى عكس مقاصدها تماما ٠ وحبكة البناء الدرامى لمسرحية « أوديب ملكا » تتضمن كلها تقريبا مفارقة الموقف : كل حركة يفعلها أوديب وجوكاستا لتحاشى النبوءات تساعد فعلا فى تحقيقها ٠ وفى الأغلب الأعم يرتبط هذا النوع الخاص من المفارقة بـ أ٠ هنرى ٠ ونجد مثالا رائعا فى قصـــته « فدية رد تشيف » حيث يختطف قاطعا طريق طفلا تبلغ « شيطنته » حدا يضطران معه الى دفع مال لأبويه لكى يسترداه ٠

مفارقة الشخصية : تحدث مفارقة الشخصية حينما تحتوى فى أعماقها أضدادا ونقائض أو حينما تتضمن تصرفاتها ارتدادات حادة فى أنماط السلوك المتوقعة ٠ ولعل أوديب ، مثلا ، هو أقوى شخصية أبدعت حتى

fb/mashro3pdf

الآن تحوى مفارقة ساخرة ، لأن الأضداد المركبة في شخصيته تشكل قائمة لا نهاية لها تقريبا : فهو القاتل والمخبر السرى الذى يبحث عنه معا ، انه يرى بعينيه ولكنه أعمى (وعلى نقيض مباشر من ميزته تلك نجد العراف الأعمى ـ رائى الغيب ـ تيرسياس) ، انه حلال اللغز العظيم ولكنه لا يعرف هويته هو ذاته ، انه زوج أمه ، وأخ أبنائه ، ثم فى النهاية عندما « يرى » يعمى نفسه بيده ـ وسوبرمان ، فى صورة نفسه الثانية كمخبر صحفى مهذب الطباع يدعى كلارك كنت Clark kent مثـــال آخـر لشخصية مفـارقة ، مفـارقة يكثفها اعتقـاد لوا لين فيه بأنه ليس مهذبا فحسب بل جبـــان ٠

وتتواجد مفارقة الشخصية أيضا عندما تخرج احدى الشخصيات على حدود نظرتنا المقولبة اليه كما يتضح بهذا المنظر الخيالى : جنديان يؤدى دوريهما وودى ألين وجون واين ، يورطهما قصف مدافع العدو فى الاختباء بحفرة ٠ وعندما تبدأ قذائف المورتار فى التساقط حـول الحفرة تصاب شخصية جون واين بالذعر فيدفن رأسه تحت ذراعه ويشرع فى البكاء والنهنهة بغير تحكم ٠ وفى نفس الوقت ، تضع شخصية وودى ألين « سونكى » البندقية بين أسنانه ويمسك بقنبلتين يدويتين فى كل يد ويعمر خزانة مدفعه وحده ٠

مفارقة المنظر : وتحدث عندما تجرى حادثة فى منظر مغاير تماما للمنظر الذى نتوقعه عادة لمثل هذه الحادثة ٠ على سبيل المثال : قصف وعربدة فى حرم كنيسة ، أو ولادة فى حوش مقبرة ، أو نقاش صاخب فى قاعة اجتماعات الكويكرز Quakers [تتميز اجتماعات هذه الجماعة الدينية بغلبة الصمت عليها] ٠

مفارقة النغمة أو الطابع العام : لأن الفيلم يتخاطب على عدة مستويات مختلفة فى آن واحد فانه يتلاءم خصيصا مع أنماط كثيرة من المفارقة ، ولكن مفارقة النغمة العامة يمكن أن تكون مؤثرة بوجه خاص ٠ وهى فى صميمها تتضمن مطابقة الأضداد فى المواقف أو المشاعر ٠ كما تمثلت فى الأدب ببحث العلامة ايراسموس Erasmus « امتداح الحماقة » حيث ينبغى على القارىء أن يقرأ ما بين السطور ليكتشف أن العمل فى حقيقته ادانة للحماقة ٠ ومقال سويفت الكلاسيكى « اقتراح متواضع » مثال آخر ٠ فاقتراح المؤلف هنا ، وقد صيغ بأسلوب رزين هادىء ومتواضع اقتراح عنيف شاطح فى الواقع ـ مفاده أن يبيع الايرلنديون أطفالهم من سن عام لكى يأكلها أثرياء ملاك الأرض الانجليز مثل الخنازير الرضيعة ٠ وفى الفيلم ، يمكن أن تقدم مثل هذه المفارقة بشكل فعال من خلال المواقف العاطفية المتناقضة منقولة فى آن واحد بشريط الصوت والصورة المرئية ٠

fb/mashro3pdf

تأمل مثلا مطابقة أغنية مفرطة التفاؤل مثل « كل شيء جميل » بصور للضحايا المشوهين لقطائع الحرب ٠

وشتى ضروب المفارقة ممكنة فى الفيلم لقدرته على التخاطب على أكثر من مستوى فى آن واحد ٠ وفى الحقيقة ، تستطيع هذه الطبيعة المتعددة المستويات أن تصل الى نقطة من التعقيد يتعذر عندها وصف أثرها ٠ وهذه هى الحال ، مثلا ، فى المنظر النهائى لفيلم «د٠ سترانجلاف»، الذى يضم ثلاثة عناصر متناقضة منفصلة : (١) المرئيات مؤلفة من لقطات متعددة للسحب الذرية المتعاقمة كالفطريات مصورة فى حركة بطيئة ، (٢) شريط الصوت حيث تغنى فيرا لين Vera Lynn بصوتها اللزج العذب « سوف نلتقى ثانية ذات يوم مشمس » ، (٣) مغزى الحدث الذى هو نهاية الحياة طرا كما نعلم ٠ والأثر المفارق تهيئه المسحة البارعة فى أغنية فيرا لين ، التى تضفى سمة جاثمة على العنصر المرئى ، حتى تتنبه جيدا للجمال الذى يبهر الأنفاس تقريبا فى شكل السحب ٠ هذا المزج المفارق بين الجمال والرعب يخلق أثرا قويا لا يصدق ٠٠٠ ومثل هذه الآثار نادرة فى الفيلم ولكن مرتاد السينما يجب أن يتنبه دائما الى القدرة الممكنة للتعبير المفارق فى المقطوعات الموسيقية ، وفى مطابقة الرؤية والصوت ، وفى الانتقالات من أى نوع تقريبا ٠

المفارقة الدنيوية : مع أن المفارقة وسيلة تعبير أساسا ، فان استخدام تكنيكات المفارقة بصفة مستمرة قد يشير الى أن المخرج السينمائى يتمسك بموقف فلسفى معين ، بشكل ما يمكن أن نسميه بالرؤية المفارقة للدنيا ٠٠٠ ولأن المفارقة تصور كل موقف على أنه ينطوى على جانبين أو حقيقتين متكافئتين تلغى فى النهاية كل منهما الأخرى أو على الأقل تعمل احداهما ضد الأخرى ، فان الأثر الاجمالى للتعبير المفارق هو أن يظهر التعقيد والتشكك السخيفين للتجربة الانسانية ٠ انها الحياة ترى كسلسلة متصلة من المغالطات والتناقضات ، متميزة بالغوامض والتعارضات ٠ ولا حقيقة مطلقة الى الأبد وتذكرنا مثل هذه السخرية بطريقة ما أن الحياة لعبة لا يفوز فيها اللاعبون أبدا ، ويدركون عن وعى استحالة الفوز وسخف اللعبة ، حتى وهم يواصلون اللعب ٠ ومع ذلك ، فان قدرة المفارقة ، من الناحية الايجابية الأكيدة ، على جعل الحياة تبدو تراجيدية وكوميدية معا فى نفس اللحظة يحفظنا من أخذ الأمور بجدية ،الغة أو بموضوعية بالغة ٠

واذا نظرنا الى رؤية العالم المفارقة بمنظور دنيوى ، فانها تنم عن وجود كائن أسمى أو خالق ٠ يسمى هذا الكائن الأسمى بالاله أو القدر أو القضاء أو القوة العظمى فليس ثمة فارق يذكر ٠ والمتضمن هو أن

fb/mashro3pdf

الكائن الأسمى يدير الأحداث بطريقة تكفل عن قصد احباط بنى الانسان والهزء بهم ، ويستمد متعة عليا مما هو فى جوهره نكتة قاسية سرمدية تمارس على الجنس البشرى ٠

ومع أن المفارقة فى العادة ذات أثر فكاهى فان فكاهة المفارقة الدنيوية تلذع أعمق بحق ٠ انها تستطيع أن تجلب ضحكة ولكنها ليست من النوع المعتاد ٠٠ لن تكون ضحكة من القلب وانما نفثة هواء مفاجئة الى الخارج ، أقرب ما تكون الى كحة ، تغص بالحلقوم بين القلب والعقل ٠ ونضحك ربما لأنها توجع كثيرا جدا حتى يعز البكاء ٠

fb/mashro3pdf

الفصل الرابع

العناصر المرئية

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

أهمية الصـــورة :

لأن العنصر المرئى هو وسيلة الفيلم الاساسية للاتصال ، فهو أهم عامل فى التمييز بين الفيلم الروائى وبين ما يسمى بالأشكال « الأدبية » للرواية والدراما · ويشير مصطلح « الأدب » ذاته الى الكلمة المكتوبة ، ويعرف بأنه يشتمل على كافة الكتابات بالنثر والشعر وبخاصة تلك التى لها طبيعة نقدية أو تخيلية · وحتى فى الاستعمال العامى ، تعنى كلمة « أدب » المادة المطبوعة من أية نوعية · وعلى ذلك ، لا يعد الفيلم فى ذاته أدبيا رغم أنه يشارك فى الكثير من الحرفيات الشائعة فى الشكل الأدبى · ان تركيزه ينصب على الصورة المتحركة ، وهى بوجه عام ما ينقل أمتع أو أهم جوانب الفيلم خطرا ·

والدراما فى أدق معانيها صرامة ليست أدبا هى الأخرى · فهى بالنسبة للمتفرج لا واقع لها كالأدب ، علاوة على حقيقة أن المسرحية تكتب قبل أن يستطيع الممثلون حفظ سطور أدوارهم · ولكن مغزى المسرحية وحرفياتها يمكن فهمها من خلال قراءة واعية وتخيلية للنص حيث تعتمد الدراما أولا وقبل كل شىء ، على أداة الكلمات · وهكذا ، يمكن دراسة الدراما من خلال الصفحة المطبوعة كالأدب رغم أن المقصود بها أن تمثل لا أن تقرأ · وفى أغلب الأحوال ، مثل هذا لا يصدق مع الفيلم · اذ ما أكثر ما يفتقده السيناريو العادى ـ حيث لا توجد فيه العناصر المرئية والسمعية ـ حتى اننا نحتاج تقريبا لرؤية الفيلم لنجعل قراءة السيناريو جديرة بالاهتمام والعناء · وفى العادة يستغرق الحوار فى الفيلم حوالى نصف توقيته على الشاشة فقط ـ ولذلك ينقل الجزء الأكبر من الحكاية غير ملفوظ ، من خلال الصور والموسيقى والأصوات الطبيعية ·

ان الفيلم يتكلم « بلغة الحواس » : فتياره المتدفق المتلألىء للصور ، وسرعته القاهرة وايقاعاته الطبيعية وأسلوبه التصويرى [أى بالصورة] كلها جزء من هذه اللغة غير اللفظية · ولذا يلزم طبيعيا أن تكون السمة الجمالية والقوة الدرامية للصورة ذات أهمية قصوى لسمة الفيلم الاجمالية· ومع أن طبيعة ونوعية كل من الحكاية والتوليف (المونتاج) والتأليف الموسيقى والمؤثرات الصوتية والحوار والتمثيل ـ تستطيع معا فعل الكثير لتعظيم قوة الفيلم ، فحتى هذه العناصر المهمة لا تستطيع أن تنفذ فيلما صوره متواضعة الجودة أو رديئة التوليف ·

ورغم ما قد تكون عليه قيمة الصورة من أهمية فلا ينبغى أن نبالغ فى أهميتها بحيث نتجاهل غرض الفيلم كوحدة فنية متكاملة · فالمؤثرات الفوتوغرافية للفيلم لا يجب أن تبتدع لذاتها كصور مستقلة أو جميلة

fb/mashro3pdf

أو قوية · بل يجب ، فى التحليل النهائى ، أن تبرر سيكولوجيا ودراميا وأيضا جماليا فى ضوء الفيلم ككل ، كوسيلة مهمة الى غاية ، لا كغايات فى حد ذاتها · وابتداع صور جميلة من أجل ذاتها ينتهك وحدة الفيلم الجمالية وبالتالى يمكن أن يعمل فعلا ضد صالح الفيلم ·

وينطبق نفس المبدأ على أى تكنيك يغالى فى البراعة أو الحذلقة أكثر مما ينبغى· فالتكنيك لا ينبغى أن يكون غاية فى ذاته ، وأى تكنيك خاص لابد أن يتميز بغرض أساسى مرتبط ضمنا بغرض الفيلم ككل · وهكذا فى كل مرة يوظف فيها مخرج أو مصور سينمائى زاوية تصوير غير عادية أو تكنيكا جديدا للتصوير ، يتعين عليه أن يفعل ذلك بقصد أن يعبر (اما حسيا أو فكريا) بأقوى وسائله الممكنة تأثيرا ، وليس ببساطة لأنه يريد أن يجرب أو يتباهى بحيلة جديدة · ان احساسا بالطبيعية ، أى شعور بأنه لابد أن ينجز على هذا النحو ، أجدر بالثناء والتمجيد من حركة كاميرا بارعة ·

ومع أن العنصر المرئى أول وأقوى وسيلة اتصال فى الفيلم السينمائى، ففى امكان التصوير السينمائى تماما فى الغالب أن يسيطر على الفيلم ، مستوليا عليه بمحض القوة · وعندما يحدث هذا ، تضعف بنية الفيلم الفنية ، وتضمحل قوته الدرامية وتصبح مشاهدة الفيلم ببساطة عربدة لاهية للعيون ، وكما يقول المصور السينمائى فيلموس زيجموند :

··· أعتقد أنه لا يجب أن يسود التصوير أبدا · فالتصوير فى فيلم « صائد الغزلان » لا يبدو براقا مبهرجا فى عينى ، انه لا يطغى على الفيلم · انه مع القصة ، وليس أعلى منها · انه لا يحاول اطلاقا أن يقول لك ما أجملنى أو ما أجمل الاضاءة · انه على نفس المستوى · الأدوار التمثيلية والاخراج والموسيقى وشغل الكاميرا ، جميعا على نفس المستوى ··· هذا ما أحبه فيه ، وهذا ما يجب أن يكون التصوير عليه !

الفيـــلم الســـينمائى :

الفيلم السينمائى فى أبسط تعابيره هو فيلم يستغل جميع الخواص والصفات المميزة التى تجعل أداة الفيلم فذة فريدة فى نوعها · وأولى هاتيك الخواص والصفات وألزمها خاصية الحركة المســـتمرة ـ فالفيلم السينمائى حقا صورة « حركة » ـ تيار متدفق دائم التغير من الصور والأصوات يتألق جدة وحيوية من تلقاء نفسه ، توليفة رشيقة سلسة من الصورة والصوت والحركة ـ تتملكها قوة قاهرة لا تستكين لكى تنبض بوهج الحياة وتتفادى حالة الجمود والخمود والسكون ·

fb/mashro3pdf

وتنشأ الخاصية الثانية للفيلم السينمائى تلقائيا من الأولى · فالتفاعل المتزامن المستمر بين الصورة والصوت والحركة على الشاشة يشيد ايقاعات مركبة متنوعة رائعة · تتولد ايقاعات مرئية وسمعية متموجة واضحة بالحركات الطبيعية أو صـــوت الأشياء على الشاشة ، بوقع الحوار ، بالايقاعات الطبيعية للكلام البشرى ، بتواتر التقطيعات التوليفية ، بطول اللقطات المتفاوت بين التقطيعات ، وبالتسجيل الموسيقى · ووقع الحيكة أيضا له ايقاعات متميزة · كل هذا يفيد فى تكثيف الاحساس الفريد بالحياة النابضة فى الفيلم ·

ويستفيد الفيلم السينمائى أيضا أقصى استفادة من مرونة الأداة وتحررها : تحررها من الكلمة المنطوقة ، وقدرتها على التخاطب مباشرة · وطبيعيا وحسيا من خلال صور وأصوات ، وتحررها لتطير بأرواحنا عاليا فيما يشبه سياحة فوق بساط سحرى ، وترينا الحدث من أية زاوية ممتازة ، وتغير وجهة نظرنا وفق المشيئة ، وقدرتها على معالجة الزمان والمكان ببراعة ، ببسطهما أو ضغطهما كما يراد ، ثم تحررها لصنع مواضع انتقال سريعة واضحة فى الزمان والمكان ·

ومع أن الفيلم فى جوهره أداة ثنائية البعد ، فان الفيلم السينمائى يتغلب على هذا القيد بخلق ايهام بالعمق · اذ يخلق انطباعا بأن الشاشة ليست سطحا مستويا بل نافذة نلاحظ من خلالها عالما ثلاثى البعد ·

تتواجد كل هذه السمات فى الفيلم السينمائى بحق ، وان لم توجد فى مادة الموضوع ، فالأمر منوط بالمخرج والمصور والمونتير لادماجها فى بنائه · وبغير ذلك ، لن يعبر عن مناظر الفيلم الدرامية بكامل ما فى الأداة من امكانية ·

عناصر التـــكوين الســـــينمائى :

لأن الفيلم السينمائى أداة فريدة ، فان المشاكل التى تطرحها فى التكوين أمام المخرج والمصور فريدة هى الأخرى · أولا ، يجب أن يتنبه كلاهما الى أن كل لقطة (أى دوران الكاميرا دورة واحدة متصلة) ليست سوى شذرة ، جزء مختصر فى دفق متواصل من الصور · ولهذا السبب · يجب أن تبتدع كل لقطة فى ضوء ما تسهم به للمجموع · وأصعب شىء فى ابتداع اللقطة هو أن الصورة ذاتها سوف تتحرك ، سوف تكون فى حالة سريان مطرد ، وأن الكاميرا سوف تسجل تلك الصور بسرعة ٢٤ كادرا فى الثانية · ولذا لا يمكن انشاء كل كادر فى اللقطة وفقا لقواعد التكوين الجمالية المطبقة فى التصوير الفوتوغرافى الثابت · وخيارات المصور السينمائى فى كل لقطة تمليها طبيعة الأداة السينمائية ، وينبغى

fb/mashro3pdf

أن تصمم كل لقطة وأهداف التكوين السينمائي ماثلة فى الذهن وهذه الأهداف هى : (١) توجيه انتباهنا الى الشيء الذى يحظى بأعظم أهمية أو دلالة ، (٢) ابقاء الصورة في حركة مستمرة ، (٣) وخلق ايهام بالعمق ٠

تركيز انتباهنا على الشيء الأهم :

فوق كل شيء ، يجب أن تتكون اللقطة بحيث تجذب انتباهنا داخل المنظر ونحو الشيء ذى الدلالة الدرامية العظمى ٠ ولن يتيسر نقل أفكار الفيلم الدرامية بطريقة فعالة الا عندما يتحقق هذا فحسب ٠ وهناك عدة طرق لتوجيه انتباهنا متاحة أمام المخرج السينمائى ٠

١ ـ **حجم الشيء وقربه** : طبيعى أن العين تتجه نحو الأشياء الأكبر والأقرب أكثر من الأشياء الأصغر والأبعد ٠ ولذلك ، سوف تكون صورة وجه ممثل ظاهر فى مقدمة المنظر (أقرب الى الكاميرا وبالتالى أكبر) أرجح احتمالا فى أن تخدم كبؤرة لانتباهنا من وجه فى المؤخرة حيث يبدو أصغر وأبعد ٠ اذن ، فى الموقف العادى يكون حجم الشيء وبعده النسبى عوامل مهمة فى تحديد أعظم مساحة للاهتمام ٠

٢ ـ **حدة البؤرة** : من جهة أخرى ، تنجذب العين أيضا وبطريقة أوتوماتيكية تقريبا الى ما يمكن أن تراه أفضل رؤية ٠ ولذلك ٠ اذا غيم وجه فى المقدمة قليلا ومعه وجه آخر فى المؤخرة واضح حاد الملامح رغم كونه أصغر حجما وأبعد ، فان أنظارنا تتجه الى وجه المؤخرة لأنه يمكن رؤيته على أفضل نحو ٠٠٠ ويمكن لشيء موجود فى البؤرة الحادة أن يجذب انتباهنا عن شيء أقرب وأكبر حجما موجود فى البؤرة الناعمة ، حتى ولو كان الشيء الأكبر يملأ نصف الشاشة ٠

٣ ـ **الحركة** : كذلك تنجذب العين للشيء المتحرك ، ويمكن لشيء متحرك أن يجذب انتباهنا عن شيء ساكن ٠ ومن ثم ، سوف يجذب انتباهنا شيء واحد متحرك فى منظر على النقيض ساكن ٠ وعلى العكس ، اذا كانت الحركة والتدفق جزءا عاما من خلفية المنظر ، فلن تجذب الأشياء المتحركة انتباهنا عن الأشياء الساكنة بل والأهم درامية أيضا ٠

٤ ـ **اللقطات المكبرة جدا** : [أى التى امتدت فيها أبعاد الشيء المصور الى أطراف الكادر] ربما كانت أشد وسيلة ديكتاتورية يهيمن بها المصور السينمائى على انتباهنا هي استخدامه اللقطة المكبرة جدا extreme أو اللصيقة التى تقربنا من موضوع الاهتمام (وجه ممثل على

fb/mashro3pdf

سبيل المثال) قربا لا يمكننا من النظر الى غيره · فالوجه يملأ الشاشة تماما بحيث لا يوجد شيء آخر نراه ·

٥ ـ **ترتيب الناس و / أو الأشياء** : يركز المخرج أيضا انتباهنا بترتيبه الناس و/أو الأشياء فى ارتباطها ببعضها البعض · وبما أن كل ترتيب محكوم الى حد كبير بطبيعة اللحظة الدرامية الجارى تمثيلها والعلاقات المركبة المتداخلة ، وجب على المخرج أن يعتمد على حسه البديهى بما هو صحيح ومناسب أكثر من اعتماده على أية قواعد لتحديد الأوضاع ·

٦ ـ **تأطير أمامية المنظر** : وفى امكان المخرج أن يذهب الى حد أن ينسق الموضوع الأهم شأنا فى اطار الأشياء والناس الموجودة فى أمامية الصورة · ولكى يضمن المخرج عدم تشتت إنتباهنا بالمعنى والأشياء الموجودة داخل الاطار ، يلجأ الى توليد الشيء الأهم باضاءة أسطع وبؤرة أكثر حدة ·

٧ ـ **الاضاءة واللون** : وتساعد الاستخدامات الخاصة للضوء واللون أيضا فى جذب العين الى الشيء الأهم شأنا · فالمساحات المتباينة جدا للنور والظلمة تخلق مراكز طبيعية للاهتمام البؤرى ، كما تفعل الألوان الزاهية أو المشرقة الموجودة فى خلفية قاتمة أو كابية ·

وعند تكوين كل لقطة ، يستخدم المخرج باستمرار هذهالتكنيكات ، اما منفصلة أو متعاونة مع بعضها البعض ، لتستبقى انتباهنا على الشيء الذى يختص بأعظم دلالة درامية ، وهكذا ، يستطيع المخرج أن يوجه برفق أفكارنا وعواطفنا حينما يريد · ومن المؤكد أن انتباهنا هو الشاغل الأساسى الأول للتكوين السينمائى ولكنه كما سوف نرى ، ليس الوحيد ·

ابقاء الصورة متحركة :

بما أن جوهر الفيلم السينمائى هو حركته المستمرة ـ أى تيار صوره المتدفق دائما ـ فمن واجب المصور أو المخرج السينمائى أيضا أن يبنى خاصية الحركة والتدفق المتغير هذه فى كيان كل لقطة · ولخلق التيار المتدفق من الصور المتغيرة دائما يستخدم المصور السينمائى عدة تكنيكات ·

حركة الكادر المثبت : يدانى كادر الكاميرا المثبت فى مظهره أثر النظر من خلال نافذة · اذ تظل الكاميرا فى نفس مكانها مشيرة الى نفس البقعة . كأنما تنظر الى شيء بتفرس جامد · ثم تؤدى الحركة والتنوع داخل اللقطة بتحريك الشيء المصور · ويمكن أن تكون هذه الحركة سريعة هائجة

fb/mashro3pdf

(مثل الحركة الطبيعية لشجار فى بار) أو هادئة لطيفة (مثل تغير تعبير وجه ممثل يتحدث ويومىء بطريقة مالوفة) ٠

وهناك عدة أنواع من الحركة متيسرة داخل الكادر الذى تنشئه الكاميرا المثبتة ٠ يمكن أن تكون الحركة «جانبية» (من يسار الكادر الى يمينه) ، أو «فى العمق» (متجهة نحو أو بعيدا عن الكاميرا) أو «قطرية» منحرفة (وهى مزيج من الحركتين الجانبية وفى العمق) ٠ والحركة الجانبية الخالصة تخلق انطباع الحركة على سطح مستو (وهو ما عليه الشاشة) ومن ثم تستدعى الانتباه الى أحد تغييرات الأداة : ثنائية البعد بها ٠ ولذا يفضل المصور السينمائى لخلق الايهام بثلاثية البعد ، استخدام الحركة فى العمق (أى التحرك نحو أو بعيدا عن الكاميرا) و/أو الحركة القطرية ، على الحركة الجانبية الصرفة ٠

حركة الاستعراض الأفقى والراسى : عادة عندما تستقر الكاميرا فى موقع طبيعى مثبت ، فانها أيضا تسجل الحركة بمقاربة حركات رأس وعين المشاهد البشرى ، اذ تجسد حركات الكاميرا ما يكون فى اساسه مجال الرؤية البشرية ٠ فاذا أدرنا الرأس والعنق من اليسار الى اليمين مع ثبات الجسم وأضفنا نظرة عين على جانبية مماثلة ، فان مجال الرؤية يتخذ شكل قوس لشىء أوسع قليلا من ١٨٠° ٠ واذا حركنا ببساطة الرأس والعينين الى أعلى والى أسفل ، فان نظرنا يغطى قوسا يمتد ١٩٠° على الأقل ٠٠ ومعظم حركات الكاميرا ـ سواء كانت أفقية (وتسمى استعراضا أفقيا «بانينج» Panning) أو عمودية (وتسمى استعراضا راسيا Tilting) - تقع فى حدود تلك التغييرات البشرية الطبيعية ٠ وربما توضح لنا نظرة أدق الى حركات الكاميرا هذه ما تعنيه هذه التغييرات ٠

★ الاستعراض الأفقى Panning واشيع استخدام لاستعراض الكاميرا الأفقى هو تتبع الحركة الجانبية للموضوع ٠ وفى فيلم الوسترن مثلا تستطيع الكاميرا المستعرضة أفقيا أن تؤدى وظيفتها بهذه الطريقة ٠ فقد هاجم الهنود قافلة الامدادات العسكرية ودفعوا بها الى حلقة دفاعية ٠ ولتسجيل هذه اللقطة تثبت الكاميرا فى موقع يطل من فوق كتف احدى النساء المستوطنات وهى تحاول أن تردى بندقيتها فرادى الهنود وهم يطوقون القافلة ٠ ان حركة الهنود المطوقين تتجه من اليمين الى اليسار ٠ وتتجه الكاميرا (والبندقية) الى اليمين وتلتقط الموضوع (الهندى المستهدف) بعدئذ ، تنتقل الكاميرا والبندقية كلتاهما جانبيا الى اليسار فى الوقت الذى ينطلق فيه الهندى بجواده ، وعندما يصل الى نقطة المركز تنطلق نيران البندقية ونراه يسقط من فوق جواده ويتدحرج الى يسار المركز متمرغا

fb/mashro3pdf

فى التراب . ثم يلى ذلك اما أن تستعرض الكاميرا راجعة الى اليمين التلتقط هدفا جديدا أو تنتقل بالقطع الى النقطة التالية بالكاميرا وهى تلتقط هنديا جديدا مستهدفا (أقصى اليمين) ويتكرر الحال .

نمط آخر من الاستعراض الأفقى يستخدم للتغيير من موضوع الى آخر . ويمكن ايضاح ذلك بمنظر تبادل اطلاق الرصاص المعهود فى وسط أحد شوارع مدينة فى برارى الغرب . تحتل الكاميرا موقعا مثبتا على جانب الشارع ، فى منتصف الطريق بين الفريقين المتبارزين . وبعد ترسيخ صورة وضع المدفعى المتوتر على اليمين ، تتركز الكاميرا وتتحرك مستعرضة الى اليسار ببطء الى أن تركز على المدفعى الآخر ، فى وضعه المتوتر أيضا .

ولما كانت العين بطبيعتها تقفز توا من موضوع اهتمام الى آخر ، فلابد أن يكون للاستعراض الأفقى غرض درامى والا بدا غير طبيعى وغير لائق . وهناك عدة أسباب ممكنة لاستخدام الاستعراض الأفقى . ففى منظر تراشق النيران ، قد تعين حركة الكاميرا الرشيقة البطيئة من رجل الى آخر . على مد الوقت ، مكثفة بذلك جو التوتر وترقب المتفرج للضربة الأولى . كذلك ، قد تعكس التوتر فى الجو المحيط عموما بتسجيل الخوف والتوتر على وجوه المتفرجين فى الشارع ، الذين يصبحون موضوعات ثانوية ، ونحن نشاهد تعبيرات وجوههم عند مرورهم أو نلتقط لمحات لهم وهم يندفعون هائجين الى مكمن يحتمون فيه . وأخيرا ، قد يعين الاستعراض الأفقى ببساطة أيضا فى بيان المسافة النسبية بين الرجلين بوضوح . ورغم أن هذا النمط من الاستعراض الأفقى يستطيع أن يكون مؤثرا ، فانه يتعين استخدامه بتحفظ . وخاصة اذا كان هناك قدر كبير من الشاشة الميتة (أى مساحة من الشاشة خالية من أشياء ذات شأن مهم) بين الموضوعين .

وفى مناسبات نادرة ، قد يكون الاستعراض الدائرى التام بمقدار ٣٦٠° مؤثرا من الناحية الدرامية ، خصوصا عندما يتطلب الموقف رؤية بانورامية للمشهد الطبيعى بأكمله . وربما كانت هذه هى الحال فى فيلم وسترن حيث حوصرت القلعة بالهنود حصارا تاما . اذ يوضح بجلاء استعراض بدورة ٣٦٠° كاملة مدى استحالة الهرب وعجز الموقف . كذلك قد يفيد استعراض بدورة ٣٦٠° فى تدريم موقف شخصية تستيقظ فى بيئة غريبة غير متوقعة . على سبيل المثال ، شخص استيقظ فى زنزانة سجن سوف يستدير بجسمه الى درجة كافية لاستطلاع ما حوله تماما .

★ الاستعراض الرأسى : وتتضح السمة البشرية للكاميرا أيضا بحركتها المعروفة باسم الاستعراض الرأسى Tilring ، التى تدانى الحركة

fb/mashro3pdf

المتعاهدة لرأسنا وعينينا · ويوضح لنا المشـــهد المفترض التالى كيف يستخدم الاستعراض الرأسى · تحتل الكاميرا موضعا ثابتا فى نهاية ممر للطائرات بمطار ما ، مركزة على طائرة نفاثة تتجه نحو الكاميرا · وبينما تصعد الطائرة ، تتعالى معها الكاميرا لتتابع مسارها الى نقطة فوق سمت الرأس مباشرة · وعند هذه النقطة ، ورغم أنه من الممكن تكنيكيا ايجاد محور لتتبع الطائرة فى لقطة واحدة مستمرة ، تتوقف اللقطة وتبدأ لقطة جديدة بمواجهة الكاميرا فى الاتجاه المقابل · فاللقطة الثانية تســـجل استمرار الطـــائرة فوق رءوسنا ثم تنحدر الى أسفل لكى تتابع طيرانها بعيدا عن الكاميرا · هذه الحركة تشابه الطريقة التى نلاحظ بها الحادثة كالمعتاد لو أننا كنا واقفين محل الكاميرا · وبينما تتجه الطائرة يمينا وتبدأ فى الصعود الى ارتفاعها المعهود ، تتابعها الكاميرا فى حركة قطرية منحرفة تمزج عناصر الاستعراضين الأفقى والرأسى · وهكذا نرى أنه رغم ثبات الكاميرا فى موضعها ، فانها على قدر كاف من المرونة والطواعية يمكنها من تتبع حركة الطائرة كما تمثلها الأسهم الآتية : تحليق الى ما فوق الرأس مباشرة ↑ ثم عبور لتستدير ←، ثم استدارة وصعود ←· .

اذن ، فى معظم لقطات الاستعراضين الأفقى والرأسى تقارب حركة الكاميرا طريقتنا البشرية المألوفة فى النظر الى الأشياء · وسوف تصور اللقطات الكثيرة فى كل فيلم بهذه الطريقة ، مظهرة للعيان سياق الحكاية وهو ينبسط على نحو ما يرى المنظر شخص يرقبه ·

فى التكنيكات التى وضعناها حتى الآن بقيت الكاميرا ، فى كل حالة ، ثابتة فى مكان محدد · ولكن الكاميرا المثبتة رغم قدرتها على الاستعراض أفقيا ورأسيا ، تفتقر الى الانسيابية السلسة اللازمة لابداع فيلم سينمائى بحق · فالفيلم السينمائى يعتمد الى حد كبير على كاميرا متحررة من قيودها البشرية ، كاميرا حية ذات امكانات فوق بشرية · وهكذا يجب أن تعمل الكاميرا السينمائية بحق كأنها عين فوق/بشرية ·

العدسة الزوم : ان العدسة الزوم تحرر الكاميرا من قيودها البشرية الصرف · ولكونها مكونة من سلسلة مركبة من العدسات التى تبقى الصورة فى بؤرة ثابتة ، تضفى العدسة الزوم على الكاميرا القدرة الظاهرة على الانسياب برفق نحو الموضوع أو بعيدا عنه أية حركة من الكاميرا ·

كما تستطيع العدسة الزوم أن تضخم الموضوع عشر مرات أو أكثر ، بحيث يلوح أننا ندنو من الموضوع بمسافة أقرب عشر مرات من بعـده الفعلى عن الكاميرا ·

fb/mashro3pdf

وعلى سبيل المثال ، بالنسبة لعين كاميرا متمركزة خلف لوحة الأهداف فى ستاد بسيبول ، سوف يبدو لاعب الوسط ، على بعد حوالى أربعمائة قدم ، صغير الحجم جدا ، أى نفس الحجم الذى يبدو عليه للعين العارية · وبالدخول عليه بعدسة الزوم تتحرك عناصر العدسة فى علاقات دقيقة بكل منها الآخر ، حتى يبقى فى بؤرة ثابتة · وفى الواقع ، يتسلل المتفرج برفق ونعومة اليه الى أن يملأ قوامه الشاشة تقريبا ، كأنما كنا نراه من على بعد أربعين قدما أو أقرب · ومع أن الكاميرا ببساطة تضخم الصورة، فالتأثير هو نفس تأثير الاقتراب من الموضوع · وبعكس العملية ، يغدو التأثير تأثير الابتعاد عن الموضوع ·

وهكذا نرى أن الكاميرا من خلال استخدام عدسة الزوم ، لا تتيح لنا فحسب أن نبصر الأشياء بوضوح أكبر ، بل تعطينا أيضا احساسا بالحركة السلسلة المنسابة داخل الكادر وخارجه ، مضاعفة بذلك اهتمامنا واندماجنا الحسى · وتتيسر كل هذه التنويعات دون تحريك الكاميرا أدنى حركة ·

الكاميرا المتنقلة : Mobile C عندما تصبح الكاميرا ذاتها متنقلة ، تتزايد امكانات الحركة بدرجة هائلة · اذ بتحرير الكاميرا من الوضع الثابت ، يستطيع المصور السينمائى أن يبتكر وجهة نظر متغيرة دائما ، تعطينا صورة متحركة لموضوع ساكن · وبتحميل الكاميرا على ذراع حامل أو رافعة « كرين » (محمل هو ذاته على عربة مسطحة أو مركبة الكاميرا « دوللى ») يستطيع المصور أن يتحرك برشاقة جنبا الى جنب أو أعلى أو أمام أو خلف أو حتى أسفل حصان يعدو · وهكذا يمكن للكاميرا المتنقلة أن تفى تقريبا بأى مطلب للحركة يقتضيه موقف فى الحكاية · كما أن الكاميرا المتنقلة تستطيع أيضا أن تهيىء الاحساس الهائل بالمباشرة والدينامية الذى كان المخرج الفرنسى آبيل جانس Abel Gance ينشده جاهدا فى فيلمه « نابليون » سنة ١٩٢٧ · وكما يصف المؤرخ السينمائى كيفن براونلو Kevin Brownlow جانس وفيلمه فى كتيب بروجرام الفيلم :

··· وفى نظره ، كان حامل بثلاث قوائم يعنى مجموعة من العكازات تسند خيالا كسيحا · كان هدفه أن يحرر الكاميرا ، أن يقذف بها فى غمرة الحدث الجارى ، أن يحيل الحاضرين عنوة من متفرجين فحسب الى مشاركين فعالين ·

كان الفنيون فى الاستديوهات الألمانية يضعون الكاميرا على عجلات · ولكن جانس وضعها على أجنحة · شدها بسيور الى ظهر حصان ، ليحقق

fb/mashro3pdf

اللقطات السريعة الدخيلة فى سباق المطاردة عبر كورسيكا ، علقها مدلاة من أسلاك فوق الرأس كأنها عربة مصغرة من عربات السكك الحديدية المعلقة ، وحملها على بندول ضخم ليحقق صورة العاصفة المسببة للدوار فى الاجتماع ٠

وهناك تطويران حديثان زادا كثيرا من امكانية الكاميرا المتنقلة ٠ أولهما ، ويسمى الاستيديكام Steadicam [أى الكاميرا الثابتة] ، عبارة عن كاميرا لشخص واحد ، قابلة للحمل ، ذات حامل جيروسكوبى مركب فيها لتمنع أى اهتزاز مفاجىء وتهيىء صورة ناعمة ثابتة كالصخر ، حتى عندما يعدو الشخص الذى يحملها صاعدا درجات سلم أو هابطا أسفل ممر صخرى فى جبل ٠٠ وثانى التطويرين ، ويسمى الاسكايكام sky-cam ، عبارة عن كاميرا صغيرة مزودة بكومبيوتر وريموت كونترول ، تطير على أسلاك بسرعات تصل الى عشرين ميلا فى الساعة ، وتستطيع أن تذهب عمليا الى أى مكان يمكن أن تعلق به الكابلات الممدودة ٠

التوليف والحركة : وتسهم عملية التوليف أيضا بدور عظيم فى تيار الصور المتغير دائما بالفيلم السينمائى ٠ وفى الحقيقة ، يبدع التوليف غالبا أشد الايقاعات المرئية نبضا وحيوية فى الفيلم ، حيث تدفعنا التقطيعات والانتقالات التوليفية فى الحال من لقطة طويلة (عامة) الى لقطة مكبرة ، ومن زاوية كاميرا الى أخرى ومن منظر الى آخر ٠

وهكذا يلجأ المصور السينمائى الى تشكيلة واسعة من التكنيكات ، سواء على حدة أو فى امتزاجات متنوعة ، لكى يبقى الصورة المرئية فى حركة دائمة :

- حركة الموضوع داخل كادر مثبت ٠
- حركة ظاهرية للمتفرج نحو أو بعيدا عن الأشياء الموجودة فى الكادر (العدسة الزوم) ٠
- حركة أفقية أو رأسية للكاميرا (الاستعراض الأفقية والرأسية) ٠
- حركة حرة تماما للكاميرا ووجهة نظر دائمة التغير (الكاميرا المتنقلة والقطعات التوليفية) ٠

ومن المحتمل جدا أن تتواجد حركة الموضوع بدرجات متفاوتة فى كل ما ذكرناه آنفا ٠

fb/mashro3pdf

الشاشة الميتة والشاشة الحية : ولابد أن يهتم المخرج أيضا بابقاء الصورة حية بمعنى آخر · ففى كل لقطة تقريبا ، سوف يحاول أن ينقل كمية عظيمة من المعلومات فى كل كادر · ولكى يحقق هذا ، يتعين على كل لقطة أن تتكون بحيث يشحن الكادر المرئى بمعلومات سينمائية ويتفادى المساحات الخالية الواسعة من الشاشة « الميتة » ـ اللهم الا اذا كان ثمة هدف درامى للشاشة الميتة كما فى بعض الحالات ·

خلق الايهام بالعمق : ويجب أن يهتم التكوين السينمائى أيضا بخلق ايهام بالعمق على شاشة ثنائية البعد أساسيا · ولكى يحقق ذلك ، يستخدم المصور السينمائى عدة تكنيكات مختلفة ·

١ ـ **حركة الموضوع :** عند استخدام الكادر المثبت ، يستحدث المخرج حركات الموضوع ليخلق ايهاما بالعمق ـ بتصوير الفيلم وهو يتحرك تجاه أو بعيدا عن الكاميرا ، اما مباشرة أو بزاوية منحرفة · والحركة الجانبية الصرف ، المتعامدة على الاتجاه المصوبة اليه الكاميرا ، تخلق أثرا ثنائى البعد ، وينبغى خفضها الى أدنى حد ممكن لنتحاشى الصورة المستوية ·

٢ ـ **حركة الكاميرا :** كذلك يمكن للكاميرا المتنقلة المحمولة على عربة مسطحة أو ترولى ، أن تخلق ايهاما بالعمق بالتحرك نحو أو بعيدا عن شىء ساكن نسبيا · وحين تمر بجوار أو تدور حول الأشياء الموجودة فى طريقها ، يزداد وعينا بعمق الصورة · وبما أن « عين » الكاميرا تتحرك فعلا ، فان الأشياء الكائنة على جانبى مسارها تغير باستمرار وضعها المتناسب مع كل منها الآخر · وهى تتغير طبقا للزوايا المتغيرة التى تنظر منها الكاميرا المتحركة اليها ·

٣ ـ **حركة الكاميرا الظاهرية (عدسة الزوم) :** وعدسة الزوم التى تعطينا بتضخيم الصورة احساس الاقتراب أو البعد عن الكاميرا ، تستخدم هى الأخرى لخلق الايهام بالعمق الى جانب احساس الحركة أيضا · ولأن وضع الكاميرا لا يتغير أثناء تصوير الزوم (التزويم) فليس ثمة تغيير حقيقى فى المنظور ، بمعنى أن الأشياء على الجانبين لا تغير من وضعها بالنسبة لكل منها الآخر على نحو ما تفعل عندما تتحرك الكاميرا · ولهذا السبب ، لا تخلق عدسة الزوم الايهام بالعمق بنفس التأثير الفعال الذى تخلقه الكاميرا المتنقلة ·

٤ ـ **تغيير المستويات البؤرية (بؤرة ضبط الكادر) :** صممت معظم الكاميرات ، بما فيها كاميرات الصور الثابتة ، لكى تركز بؤرتها على الأشياء على مسافات مختلفة من العدسة · وكما قلنا من قبل ، تنجذب

fb/mashro3pdf

العين الى ما تستطيع أن تراه أحسن رؤية ممكنة ـ أعنى ، الشيء فى أقصى ما تكون البؤرة حدة · لذا يستطيع المصور السينمائى أن يخلق نوعا من ثلاثية البعد بتركيز عدسة الكاميرا ، بدورها ، على الأشياء فى مستويات مختلفة من العمق · فاذا كان الكادر يشتمل على ثلاثة وجوه ، كلها على مسافات مختلفة من الكاميرا ، يمكن للمصور السينمائى أولا أن يركز على أقرب وجه ثم بعدئذ وأثناء استمرار اللقطة ، يركز على الوجه الثانى ثم على الثالث ، وبهذا · يخلق فى الواقع الايهام بالعمق داخل الـــكادر ·

٥ ـ **البؤرة العميقة أو بؤرة العمق العميق :** على نقيض مباشر للتغير فى المستويات البؤرية يوجد استخدام العدسات الخاصة التى تسمح للكاميرا أن تركز بؤرتها فى وقت واحد على أشياء حيثما تكون على مبعدة قدمين الى عدة مئات من الأقدام عنها ـ بدرجة متساوية من الوضوح · وعمق البؤرة هذا يشابه فى أجلى صـــوره قدرة العين البشرية على رؤية سلسلة عميقة من الأشياء بوضوح تام ·

٦ ـ **التنسيق ثلاثى البعد للناس والأشياء :** ربما كان أهم اعتبار يؤخذ فى خلق صورة ثلاثية البعد هو الكيفية التى ينسق بها الأشخاص والأشياء المراد تصويرهم · لو وضعوا فى مستويات منفصلة فسوف يتسنى للمصور منظر ثلاثى البعد حقا ليصوره · وبغير تنسيق كهذا ، لن يوجد من ناحية أخرى ، أى غرض حقيقى لشتى المؤثرات والتكنيكات السابق وصفها ·

٧ ـ **ضبط أمامية الكادر :** يتحقق أثر البعد الثلاثى أيضا عندما تركب اللقطة بحيث يشكل الموضوع بشيء أو بأشياء فى الأمامية القريبة · وبوضع الشيء الذى يشكل الاطار فى البؤرة ، يتحقق احساس قوى بثلاثية البعد · وعندما يستبعد اطار الأمامية من البؤرة أو يرى فى بؤرة ناعمة جدا ، يضعف أثر البعد الثلاثى الى حد ما ولكنه لا يضيع ، ويتخذ جو المنظر أو مزاجه العام كله طابعا مختلفا ·

٨ ـ **مؤثرات اضاءة خاصة :** يستطيع المخرج أن يضيف أكثر الى الايهام بالعمق بدقة تحكمه فى زاوية الاضاءة وتوجيهها وشدتها ونوعيتها · وأحيانا ، قد يتحكم المخرج حتى فى مصدر واتجاه الاضاءة بقصد توسيع حدود الكادر · اذ يستطيع المخرج ـ بوضع مصدر الضوء خارج نطاق الكاميرا على أى من الجانبين أو خلفها ـ أن يجعل ظلال الأشياء خارج الكادر تسقط داخله فيوحى عندئذ بوجود تلك الأشياء · وعندما ترد هذه الظلال من أشياء خلف الكاميرا فانها يمكن أن تضيف الكثير الى سمة البعد الثلاثى للقطة ·

fb/mashro3pdf

٩ ـ استخدام الانعكاسات : يتفنن المخرجون أيضا فى استعمال الصور المنعكسة لخلق احساس بالعمق وحشر معلومات اضافية فى الكادر · فمثـــلا فى فيـلم « عناقيد الغضب » ـ أثنـاء اجتياز شاحنة جود Jood صحراء موهاف Mohave ليلا ، تطل الكاميرا من خلال زجاج حاجز الريح على العالم الغريب الذى يجوسون فيه · وفى الوقت نفسه ترى على صفحة زجاج انعكاسات صور توم وآل ويا Tom Al & Pa الشاحبة وهم يتحدثون عما يرون · وبهذه الطريقة ضغطت المعلومات التى كانت تقتضى لقطتين عادة فى لقطة واحدة · وقد استخدم نفس التكنيك فى فيلم « قلب جامد » Hardcore حين ينعكس وجه جورج ســـكوت G. Scott المهمـوم (باعتباره الأب) على زجاج حاجز الريح وهو يحاول أن يقتفى أثر ابنته الهاربة فى حى البغاء بمدينة ضخمة ·

وبطبيعة الحال لا شأن للمؤثرات التى وصفت فى هذا القسم بأنظمة العرض ثلاثى البعد ، التى تخصصت فيه مثل السينراما و D - 3 وان كان أغلب هذه الأساليب التكنيكية تهيىء بالفعل ايهاما بالعمق بالغ التأثير ·

ورغم ما صـــادفه مؤخرا نظام 3-D من انتعاش فى أفلام مثل الفك المفترس Jaws 3-D و « صائد الفضاء The Space-Hunter و « الجمعة ١٣ ـ الجزء الثالث » . Friday 13th - Part III وبعض التقنيات الجديدة للعرض ، فان التأثير لم يتحسن كثيرا الى الآن · وما تزال نظارات 3-D المزعجة مطلوبة ·· ولم تفد جودة الأفلام التى رخص فى عرضها بنظام 3-D كثيرا فى ترويج بيع السلعة المنتجة · وربما تلخص ليـلى توملين Lily Tomlin فحوى المشكلة خير تلخيص بقولها : « فى تواضع أعلن عن فيلم « شيطان بوانا » Bwana Dvil بنظام 3-D على أنه « معجزة العصر » وبشر الاعلان الملتصق المتفرج بـ : أسد فى حجرك ! عاشق بين ذراعيك ! ·· الخ فماذا يمكن للانسان أن ينشد أكثر من ذلك ؟ أجل ! ربما كان سيناريو أفضل · هل هناك فى مكان ما على وجه الأرض قاعدة تقول انه يجب علينا أن نخطو خطوة الى الوراء ونهبط الى الحضيض بالابتذال مقابل كل خطوة تكنولوجية عملاقة نخطوها للأمام ؟ كثيرا جدا ، أن ينقلب ما نتوقع أن يكون قفزات تكنولوجية الى نفاية تكنولوجيـة فى النهاية ! ·

التصميم / الادارة الفنية :

من السهل أن تعد منظرا لكى يرمز الى « أية مدينة » بالولايات المتحدة ، ولكن ثمة حاجة الى كفاءة حقة لسحر السينما لكى نبنى من جديد رواية جون شتاينبك « شغب مصنع تعليب الأغذية » بمسرحها الصوتى ،

fb/mashro3pdf

أو نجعل رواد السينما يشعرون براحة الألفة وهم بعيدون جدا فى مجرة فلكية أخرى ، أو تحيل مدينة نيويورك الى سجن مأمون بدرجة قصوى أو نبين كيف يمكن أن تبدو لوس انجيليس بتعداد مائتى مليون نسمة فى عام ٢٠٢٠ م ٠

تلك هى التحديات التى يواجهها مصممو الانتاج العصريون ، الذين تميزوا أخيرا باسهاماتهم النقدية لمظهر الأفلام الحديثة ٠ وفى الواقع ، يوجد خلط مربك بشأن التفرقة بين مدير فنى ومصمم انتاج ٠٠ ويترادف الاسمان عندما يدرج أى منهما فقط فى قائمة العناوين الخاصة بفيلم ما ٠ وعندما يدرج الاسمان معا ، فهذا معناه أن مصمم الانتاج يتصور ويصمم المظهر أو النسيج المرئى للفيلم ، وأن المدير الفنى مسئول عن مراقبة العمل المطلوب فى تنفيذ هذا التصميم ٠ وسوف يرسم مصمم الانتاج أو المدير الفنى أولا اسكتشات وخططا مفصلة متقنة للمنظر ، ثم يشرف حتى آخر تفصيلة على عمليات التشييد والدهان والتأثيث والزخرفة الى أن يحقق المظهر المراد تماما ٠

وفى كل مرحلة من مراحل هذه العملية يتشاور مصمم الانتاج مع الشخصين الآخرين المسئولين مباشرة عن النسيج أو البنية المرئية للفيلم وهما المخرج والمصور ٠ وينبغى على الثلاثة أن يعملوا متلازمين ، فينشدوا رأى بعضهم البعض ، ويتباحثوا سويا ، وينسقوا جهودهم فى سبيل مؤثر مرئى موحد ٠ وفى الفيلم الحديث ، كثيرا ما يتكامل هذا التعاون تكاملا بالغا الى حد أن يطلب من المديرين الفنيين فى معظم الأحايين أن يقترحوا زوايا التصوير والاضاءة فى تصميمهم ، وهى أحكام كانت فى الماضى متروكة للمخرج والمصور تماما ٠ ومثل هذه الطلبات معقولة جدا ، طالما أن تصميم الانتاج له مثل هذا النفوذ الهائل بحيث يؤثر دائما فى اختيار المصور للاضاءة والزوايا والبؤرة ٠ وبالمثل ، يمكن أن تتغير قرارات المخرج بلطف ولباقة بفعل المزاج أو الجو النفسى الذى يبعثه منظر رائع الاعداد والتنسيق ٠

وحتى عروض الممثل تقوى وترقى بتصميم الانتاج ٠ فالمناظر تصمم بوعى على أنها « بيئات مشخصة » تعكس سمة شخصية وتعزز أو تؤكد الجو النفسى لكل منظر على حدة ٠ ولكن على حين يغدو المنظر الجيد جزءا متكاملا قويا من السحر المتألق على الشاشة ، فانه لا يجب على الاطلاق أن يطغى طغيانا يغض من الممثلين ٠

وفى السنوات الأخيرة ، أخذ مصممو الانتاج ينجزون جل عملهم فى الاستديوهات ، لأن الكثير من المخرجين يعودون الآن أدراجهم الى المسارح

fb/mashro3pdf

الصوتية ، مفضلين أن يعدوا بأسلوبهم خلفية واقعية على أن يقصدوا موقع التصوير · وهناك سببان لذلك · أحدهما يبدو فى أن كثيرا من هؤلاء المخرجين تربوا على المنتجات المصنوعة فى الاستديوهات خلال سنى الثلاثينات والأربعينات ، وأعجبهم مظهرها وملمسها كثيرا الى حد أنهم يحاولون الآن ابتداع أساليب مماثلة فى أفلامهم · وثانيهما هو الحاجة الى منافسة الأفلام التى صنعت خصيصا للتليفزيون ، والتى تصور عادة فى مواقعها الطبيعية بميزانيات أصغر واهتمام أقل بالنسيج المرئى وتصميم الانتاج · ولهذا ، يخلق للشاشة الكبيرة مظهر أقوى تأثيرا فى النفس ، حيث يمكن للاهتمام والعناية والنفقات اللازمة لاحراز ذلك المظهر أن تحظى بتقدير أفضل ·

ومصمم الانتاج له أهميته البالغة أيضا فى موقع التصوير · اذ سوف ينهمك متضامنا مع المخرج فى اختيار موقع التصوير ، وسوف يتولى بعدئذ التصميم والاشراف على تشييد أية مناظر قد يحتاجها العمل فى الموقع ··· فى فيلم « أيام الجنة » عمل المدير الفنى جاك فيسك Jack Fisk متضامنا مع المخرج تيرنس ماليك Ter ence Malick فى استكشاف مواقع التصوير · وعندما وجدا فى النهاية الموقع اللائق فى كندا (لقصة تقع فى تكساس) أثار جمال غيطان القمح المترامية وهى تترنح فى مهب الريح ــ ذكريات فيسك عن المحيط ، فصمم بيتا ريفيا غير عادى بملامح تشبه فى غموض شكل السفينة · وقد تطلب بناء هذا المنظر معركة مع المنتجين الذين كانوا يريدونه بيتا عادى المظهر فى مزرعة ·· وتخلص نظرية فيسك فى أن المتفرجين يصابون بخيبة أمل عند رؤية منظر واقعى بحق ، ويتوقعون نوعا من الواقعية المرتقاه ، وهو ما حاول تقديمه ·

وقصة أخرى أكثر واقعية مثل « النهر » The River تقتضى منظرا أصيلا جديرا بالتصديق ، اهتزت جوانح مصمم الانتاج شـــاك روزين Chuck Rosen طربا حينما أخبره أحد العاملين بالموقع : « يا الهى ! يا قادرا على كل شىء ! هذه المزرعة هنا تشبه تماما مزرعة جدى الكبير » · ولم يكن تحقيق هذا المظهر فى موقع التصوير بالقرب من كنجزبورت بولاية تنيسى أمرا سهلا بأية حال · فاشترت شركة يونيفرسال قرابة ٤٤٠ فدانا من الغابات الجبلية خصيصا للفيلم ·· وقد سويت ستون من تلك الأفدنة لانشاء مزرعة قاع النهر ، وصمم روزين وشيد بيتا ريفيا من طابقين ، « وجرن » غلال رئيسيا ومبنى للمعدات اللازمة ومذودا · وبنى سد أسفل المزرعة على نهر هولســـتن Holsten يرفع مســـتوى الماء بمقدار أربعة أقدام ثم أقيم رصيف جاهز ليحمى المزرعة من غمر الفيضان · وحين استمر التصوير الى أواخر شهر نوفمبر ، كان لزاما أن ترش أوراق الخريف الزاهية بدهان أخضر للابقاء على مناظر الصيف · ومع هذا ،

fb/mashro3pdf

زرع مؤخرا حقل حنطة شاسع بجوار النهر وسقى جيدا بالماء مما استوجب رش أربعة صفوف باللون البنى أو ابدالها بقش جاف تمهيدا لمنظر فيضان الخريف · ورغم أن هذا كان أول منظر من ستين فدانا ، يعده روزين فى حياته فقد حقق الشىء الرئيسى الذى كان يتمناه : « يبدو فى مكانه اللائق » ·

ولقد جعل المتفرجون الذين يطالبون بأن يروا على الشاشة البيضاء عالما مقنعا كل الاقناع ـ من مهمة مصمم الانتاج خاصة موضع تحد واختبار· ولهذا السبب ، يتعين على مصممى الانتاج أن يجاهدوا فى سبيل ايهام تام شامل ، خالقين مراحل انتقال سلسة ملساء بحيث لا يتنبه المشاهدون أن هاريسون فورد Harrison Ford فى فيلم « المغيرون على الفلك المفقود » Raiders of Lost Ark قد سبق فى عدوه الكرة المتدحرجة خلال منظر لداخلية كهف فى انجلترا وهرب الى منطقة خارجية مشمسة فى هاواى ·

وربما يحدث أشد تحديات مصمم الانتاج جدية وخطرا عندما يضطر الى بناء عالم فانتازيا كامل · فقد أبدع مصمم الانتاج لورنس ج · بول Laurence G. Paull لفيلم (عداء المزلجة) Blade Runner مشهدا مستقبليا كاملا لعام ٢٠٢٠ بواسطة ما يسمى « بالهندسة الاضافية » ، واعتنى ، ببناء بروزات ناتئة لمبان قائمة بالفعل · وكانت المبانى المستخدمة مستقرة فى منظر شارع نيويورك المألوف بأرض التصوير خلف استديوهات بوربانك Burbank · كما تطلب الفيلم خمسة وعشرين منظرا داخليا · أحدها أقيم داخل خزانة تبريد صناعى · وقد أبدع بول من خلال تصميم مبتكر للانتاج واستخدام كل حيلة تكنيكية فى الكتاب عملية التطبيق ـ منظرا مكن المخرج ريدلى سكوت Ridley Scott من « بناء طبقات من بنية التركيب ، بحيث تكون المعلومات المرئية متفشية فى كل بوصة مربعة من الشاشة » · ومن اقناع الرائى بأنه ارتحل الى مكان آخر وزمان آخر ·

التـــوليف : Editing

مهم أيضا غاية الأهمية ما يسهم به المؤلف السينمائى الذى تنحصر وظيفته فى تجميع الفيلم كاملا ، وكأنما هو لغز معقد هائل من الصور المنقطعة ، من مكوناته وشرائطه الصوتية المختلفة · وقد لاحظ المخرج السوفيتى العظيم ف·ا· بودوفكين V. I. Pudovkin ـ والذى يؤمن بأن التوليف « أساس فن الفيلم » ـ أن : تعبير الفيلم قد «صور» زائف مضلل

fb/mashro3pdf

وينبغي أن يختفي من اللغة · فالفيلم لم يصور وانما بنى ، أقيم من شرائح منفصلة من السيلولويد تمثل مواده الخام··» ويعزز ألفريد هتشكوك هذا الرأى قائلا : « ينبغي على الشاشة أن تتحدث بلغتها هى ، مصاغة بحيوية متجددة ، وهى لا تستطيع فعل ذلك ما لم تعامل المنظر الممثل كقطعة من المادة الخام التى يجب أن تحطم وتؤخذ اربا ، قبل أن يتسنى حبكها فى شكل مرئى معبر » ·

وبسبب الأهمية الهائلة التى تحظى بها عملية التوليف ، فان دور المؤلف يمكن أن يساوى دور المخرج تقريبا · وبصرف النظر عن نوعية المادة الخام التى يقدمها المخرج ، فانها قد تكون تافهة عديمة القيمة اللهم الا اذا أعملت ملكة التمييز والحكم المدقق فى تقرير متى تظهر كل قطعة وكم من الوقت تستغرق على الشاشة · ولابد أن يتم هذا التجميع للأجزاء بحساسية فنية ، وادراك متبصر وحكم جمالى الى جانب اندماج صادق فى الموضوع وفهم واضح لمقاصد المخرج ··· وبناء على هذا وفى أغلب الأحوال يجب أن يعتبر المخرج والمؤلف شريكين متساويين تقريبا فى تركيب الفيلم · وفى بعض الأحوال ، قد يكون المؤلف هو العبقرية البناءة ، أى المهندس أو البناء الرئيسى الأول للفيلم · وفى الحقيقة ، قد تتوفر للمؤلف أجلى رؤية لوحدة الفيلم بل انه قد يعوض نقص الرؤية الواضحة من جانب المخرج ·

هكذا يبدو الحال مع كثير من أفلام وودى ألان Woody Allen وكما يقول رالف روزنبلوم Ralph Rosenblum الذى ولف ستا من أفلامه ، تتسلط على ألان فكرة الاحتفاظ بنبرة من الجدية تتخلل عمليا كل فيلم يصنعه ، الشىء الذى يتخلص روزنبلوم من معظمه فى حجرة التوليف · فيلم « آنى هول» ــ مثلا ــ صور كفيلم أعمق فلسفة : (عنوان التشغيل : أنهيدونيا) فالشخصية المحورية كانت آلفى سنجر Alvy Singer وكانت آنى annie الشخصية الثانوية ، ووقعت نوبة الغضب فى مكان ما فيما بين الانتريورز ومانهاتن Interiors & Manhatten ·

وفى عملية التوليف ، ركز روزنبلوم فى صياغة الفيلم على علاقة آلفى/آنى بحذف مشاهد وسياقات كاملة ومعاونة آلان فى تطوير وتصوير نهاية جديدة تتفق وبؤرة الرؤية الجديدة · وجاءت النتيجة النهائية فيلما فاز بجوائز الأكاديمية كأحسن فيلم ، وأحسن مخرج ، وأحسن ممثلة ، وأحسن سيناريو مبتكر ولكن دون حتى ترشيح للمؤلف الذى غير طابع الفيلم ونبرة تركيزه عما تخيل المخرج وصور فى الأصل ·

fb/mashro3pdf

مسـئوليات المولف :

لكى نقدر الدور المهم الذى يلعبه التوليف فى الفيلم حق قدره ، يجب علينا أن ننظر بدقة وحرص الى مسئولية المؤلف الأساسية : وهى تجميع فيلم كامل عبارة عن كل يسهم فيه كل صوت أو لقطة اسهاما جليل المغزى فى تطوير موضوع الفيلم وأثره الشامل · ولكى نفهم جيدا وظيفة المولف ، يهمنا أيضا أن ندرك طبيعة لغز الصور المتقاطعة · فالوحدة الأساسية التى يشتغل بها مولف الفيلم هى اللقطة ، أى شريحة من الفيلم أنتجت بدورة واحدة متواصلة للكاميرا · وبضم أو لصق سلسلة من اللقطات بحيث تنقل حدثا أو عملا موحدا يجرى فى زمان ومكان واحد ، يقوم المولف بتجميع ما يعرف باسم « منظر » Scene · بعدئذ يقوم بوصل سلسلة من المناظر ليكون ما يسمى بـ : «مشهد» ، الذى يشكل جزءا مهما من البناء الدرامى للفيلم على نحو ما يفعل الفصل فى المسرحية تقريبا · ولتجميع هذه الأجزاء بطريقة فعالة يتعين على المولف أن يؤدى بنجاح كلا من الوظائف التالية :

★ **حسن الانتقائية :** ان أولى وظائف التوليف جوهرية هى انتقاء أفضل اللقطات من بين عدة التقاطات مصورة ـ أى اختيار تلك الأجزاء التى توفر أقوى المؤثرات الصوتية والمرئية تأثيرا وأهمية فى دلالتها ـ مع استبعاد المادة التافهة أو الرديئة أو عديمة الصلة بالموضوع · ولا نستطيع طبعا أن نقدر تماما حسن انتقائية المولف لأننا لا نرى كمية الفيلم التى تنتهى بالقائها على أرض حجرة التوليف · وعند تقرير ما يؤول فعلا الى الأرض ينبغى على المولف أن ينعم النظر فى عدة التقاطات متنوعة لنفس جزئية الحدث · وفى أثناء تصوير الفيلم ، شرع المخرج فى عملية الانتقاء باخباره فتاة «الاسكريبت» أى الالتقاطات المصورة جيدة بما يكفى لطبعها · ثم تعرض كل لقطة مطبوعة عقب التصوير فى « يومية الانتاج » حيث يمكن للمخرج أن ينبذ لقطات أكثر حينئذ ، وهى اللقطات التى تحتوى على عيوب ثم يتنبه اليها ساعة التصوير · وعندما يحصل المولف فى النهاية على الفيلم ، تكون الأطوال السيئة فى جلاء قد غربلت بعيدا ··· ولكن ما يزال هناك قرارات صعبة دقيقة يتعين اتخاذها · وفى سبيل ما يستأهل خمس ثوان من الحدث قد يظل المولف يعمل فى عشر لقطات أو التقاطات لذاك الجزء من الحدث أو الحوار · مصورا بثلاث كاميرات مختلفة من ثلاث زوايا تصوير مختلفة ··· وبافتراض أن جودة الصوت تفى بالمراد فى كل لقطة ، سوف يختار المولف اللقطة التى تغطى فجوة هذه الثوانى الخمس فى الفيلم بعد دراسة العوامل الآتية :

fb/mashro3pdf

تكنيك الكاميرا (بؤرة واضحة ، حركة كاميرا سلسة . وهلم جرا) . التكوين ، الاضـــاءة ، الأداء التمثيلى ثم أفضل زاوية لتلائم اللقطة الســـابقة ·

واذا تساوت كل لقطة فى جودتها ، فسوف يصبح القرار سهلا : باختيار أفضل زاوية لتوائم اللقطة السابقة · بيد أنه ليس بتلك السهولة ، وقد تصل بعض قرارات المولف الى تسويات عسيرة · فقد تكون خير لقطة فى لغة الاضاءة والتكوين أوهنها فى الأداء التمثيلى والتأثير الدرامى · وقد يكون خير أداء تمثيلى واهى الترابط أو تعتريه مشكلات فى الاضاءة أو ينحرف قليلا عن بؤرة العدسة ·

★ **التماسك والتتابع والايقاع** : ومولف الفيلم مسئول أيضا عن جمع الأجزاء المشتتة معا فى وحدة كلية متماسكة · ولتحقيق ذلك . يجب عليه أن يقود أفكارنا وتداعيات خواطرنا واستجاباتنا الانفعالية بطريقة فعالة من صورة الى أخرى ، أو من صوت الى آخر . لكى تكون العلاقات المتداخلة بين الأصوات والصور المنفصلة واضحة بمعنى الكلمة ولكى تكون الانتقالات بين المناظر والمشاهد سلسة ناعمة · ولبلوغ هذا الهدف . يجب على المولف أن يدرس بعناية الاثر الجمالى والدرامى والنفسى لتجاور وضع صورة الى صورة أو صوت الى صوت أو صورة الى صوت ، وأن يضع بحرص ودقة كل جزء من الفيلم وشريط الصوت معا وفقا لذلك ·

★ **الانتقالات** : لجأ صانعو الأفلام فى الماضى الى استخدام عدة مؤثرات بصرية خاصة على نطاق واسع لكى ينشئوا جسورا واضحة مصقولة بين أهم فواصل الفيلم ، كالانتقالات بين مشهدين يحدثان فى مكان أو زمن مختلف · وتشتمل مثل هذه الانتقالات القاعدية على ما يلى :

Wipe **المسح** : وتنفصل فيه صورة جديدة عن السابقة بخط أفقى أو عمودى أو مائل واضح يتحرك عبر الشاشة ليدفع بالصورة السابقة خارج حدود الشاشة ·

Flipo-frame **قلب الكادر** : يبدو الكادر كله وهو ينقلب ليكشف عن منظر جديد ، ليخلق تأثيرا بصريا شبيها جدا بقلب صفحة كتاب ·

Dissolve **المزج** : وهو الاندماج التدريجى لنهاية لقطة فى بداية اللقطة التالية ، ويستحدث بطبع صورة تلاش مركبة على صورة بزوغ من نفس الطول ، أو طبع منظر على آخر ·

fb/mashro3pdf

Fade in/Fade Out **بزوغ/تلاش** : تتلاشى آخر صورة بالمشهد الأول فى لحظة الى ظلام ثم تبدأ أول صورة بالمشهد التالى فى السطوع تدريجيا ·

ولكل من هذه الوسائل الانتقالية تأثيرها الخاص على سرعة سريان الفيلم وطبيعة الانتقال الحادث · وبمعنى عام ، تكون نقلات المزج انتقالات بطيئة نسبيا ، وتستخدم لتنبه المتفرج الى تغيرات المنظر الرئيسية أو مضى الزمن · أما نقلات المسح والقلب فهى أسرع وقعا ، وتستخدم عندما يتضح منطق انقضاء الزمن أو تغير المكان بصورة أجلى للمشاهد · وهذه الحيل لا تزال مستخدمة فى أفلام مثل « اللدغة » و « دراهم من السماء » لكى توحى بأسلوب سينمائى طبق الأصل للحقبة التى تجرى فيها القصة · ولكن ، فى الأغلب الأعم ، تخلى صانعو الأفلام عن الاستخدام الواسع لتلك القواعد التركيبية التقليدية ، ويعتمدون كثيرا على قطع بسيط من مشهد الى آخر دون أية اشارة انتقال واضحة · وقد تبنى شريط الصوت أيضا بعض الوظائف الانتقالية التى سبق تناولها فى الماضى خلال وسائل بصرية صرف ·

وبصرف النظر عن طبيعة الانتقالات ، سواء كانت طويلة واضحة (كما فى نقلة مزج بطيئة) أو قصيرة سريعة (كما فى نقلة قطع فورية بسيطة) نجد المولف هو الشخص الذى يجب عليه أن يضعها معا حتى تتضمن التتابع والاستمرارية ـ وأعنى تدفقا منطقيا من مشهد الى آخر أو فحسب من صورة الى صورة ·

وكلما أمكن ، سوف يستخدم المولف غالبا قطعا شكليا a form cut ليصقل التدفق المرئى من لقطة أو منظر أو مشهد الى آخر · وبمثل هذا النمط من القطع ، يتوافق شكل شىء منظور فى لقطة مع شىء يشاكله فى اللقطة اللاحقة · وبما أن كلا الشيئين يبدوان فى نفس المساحة من الكادر ، فسوف تنساب الصورة الأولى بنعومة فى الثانية · ففى فيلم كوبريك « ٢٠٠١ » مثلا ، تمتزج قطعة عظم طوحت فى الفضاء بقذيفة شبيهة الشكل تدور فى فلك فى المشهد التالى ، وفى فيلم ايزنشتاين « بوتمكين » ، يصبح مقبض سيف أو خنجر فى احدى اللقطات الصليب الضخم المشابه شكلا الذى يحيط برقبة قسيس فى اللقطة التالية · وفى حين أن قطعات الشكل من هذا القبيل تهيىء انتقالات مرئية سلسة ، فانها تخلق أيضا تصادمات تهكمية ساخرة للأفكار المتعارضة بحدة ·

شبيه بالقطع الشكلى توجد نقلات قطع تستخدم اللون أو مادة التركيب لوصل اللقطات · على سبيل المثال ، قد تمتزج شمس متوهجة

fb/mashro3pdf

فى نهاية لقطة بنيران معسكر فى بداية اللقطة التالية · وهناك بالطبع تحديدات لهذا النمط من الانتقال ، وحينما يغالى فى صنعها فانها تفقد حس الطبيعية الذى يجعلها فعالة مؤثرة ·

وعلى المولف أيضا أن يجمع اللقطات بحرص وعناية لتحقيق التماسك داخل المشهد · وعلى سبيل المثال ، تتطلب كثرة كبيرة من المشـــاهد « لقطة رئيسية » فى بدايتها لتزودنا بصورة عامة عريضة للمنظر ، لكى نستشعر جو البيئة التى يجرى فيها حدث المنظر · ويجب على المولف أن يقرر ما اذا كانت مثل هذه اللقطة الرئيسية ضرورية لفهم صلتها باللقطات الأقرب والأكثر تفصيلا التى تليها فهما جليا ·

وثمة منهجان مختلفان للتوليف أصبح اتباعهما الآن قياسيا بوجه عام فى صنع حركات الانتقال فى الزمان والمكان ·· أولهما والذى سوف نسميه « نموذج خارجى / داخلى » outside/in pattern يتبع تسلسلا منطقيا جدا ويركز على توجهنا نحو المنظر الجديد · وفيه ندخل حيثما كنا من الخارج الى منظر جديد ونشق طريقنا داخله بالتدريج الى تفاصيله · ويوضح السياق المنطقى لكل خطوة بجلاء بحيث ندرك دائما أين نحن بالضبط : نحدد مواطىء أقدامنا بلقطة تأسيسية للمنظر بأجمعه ، ثم نمضى الى داخل المنظر ذاته ، ثم نركز اهتمامنا على تفاصيل ذلك المنظر · هذا هو نموذج خارجى ، داخلى أعرق نمط للتسلسل التوليفى تقليدية أو نموذجية ·

والبديل لهذه القـــاعدة التوليفية نموذج داخلى/خارجى ـ على النقيض منها تماما : فها نحن أولاء ننتزع فجأة من سياق حدث واحد نستوعبه بالكامل الى جزئية مكبرة اللقطة فى مكان آخر ، ولا ندرى أين نحن أو ماذا يحدث بحق · بعدئذ ، فى تتابع من اللقطات المرتبطة ، نقفل راجعين من جزئية اللقطة المكبرة الأولى ونكتشف بالتدريج أين نحن وماذا يحدث بالنسبة للمنظر · وهكذا ننتقل من لقطة مشتتة للبال الى لقطات أبعد وأعم تســـاعدنا على أن نفهم تماما الحـــدث الجارى فى محيط المنظر الجـــديد ·

يبدأ فيلم « المطار ٧٧ » ـ مثلا ـ باثنين من اللصوص يقتحمان أحد مكاتب المطار ليلا ويسرقان المعلومات من خزانة الملفات وبينما تجرى عملية السطو ، نقفز توا الى لقطة مكبرة ليد تدفع بأذرع التحريك الى الأمام · وفى اللقطة التالية نعود لنثبت أن اليد تخص جاك ليمون الذى يحتل مقعد القيادة فى طائرة نفاثة ، وأمامه منظر يلوح من خلال زجاج الكابينة لمر

fb/mashro3pdf

الطائرة الممتد ، وتأخذنا اللقطة التالية خطوة أبعد الى الوراء فنرى أن ليمون لا يجلس فى كابينة حقيقية وانما فى كابينة تدريب صورية · وهكذا ننتزع المتفرج بلقطة انتقال أولا ثم نشيد الموقع الشامل للمنظر فيما بعد · وهذا يخلق توليفا ديناميكيا مثيرا متفجرا يضيف سحرا وتشويقا الى اللقطة الانتقالية ·

الايقاعات ، ومعدل السرعة وضبط الزمن : كثير من العوامل تؤدى دورها مجتمعة أو منفردة لتخلق ايقاعات فى الفيلم السينمائى : الأشياء الطبيعية التى تتحرك فى الشاشة ، الحركة الفعلية أو الظاهرية للكاميرا ، التأليف الموسيقى ، سرعة الحوار ، والايقاعات الطبيعية للكلام البشرى الى جانب سرعة الحبكة ذاتها · فهذه العوامل جميعا تنشىء ايقاعات فريدة تمتزج فى كل موحد · بيد أن هذه الايقاعات طبيعية تفرضها على الفيلم طبيعة مادته الخام · وربما كان معدل السرعة الغالب للايقاع الطاغى على الفيلم هو ما يخلقه تكرار القطعات التوليفية وتنوع زمن اللقطات بين القطعات · والايقاعات الناجمة بهذه القطعات فذة فريدة لأنها ، رغم تقسيمها الفيلم الى عدد من الأجزاء المنفصلة ، تفعل ذلك دون أن تعوق تتابع وانسيابية شكل الأداة · وهكذا تنشىء القطعات التوليفية نماذج ايقاعية واضحة لا تقوض التيار المتدفق للصور والصوت ، وانما تضفى عليه سمة ايقاعية فريدة يمكن التحكم فيها من الخارج ·

وتغدو الايقاعات التى تنشئها عملية التقطيع التوليفى جزءا طبيعيا من مجال الفيلم بحيث لا نتنبه غالبا للقطعات الكامنة فى سياق منظر معين ، ولكنا نستجيب لاشعوريا لمعدل السرعة الذى تخلقه · وأحد الأسباب التى تستبقينا غير مدركين لمثل هذه الايقاعات هو أنها كثيرا ما تحاكى الطريقة التى ننظر بها الى الأشياء فى الحياة الواقعية ، بالقاء نظرات عجلى من نقطة للاهتمام الى أخرى · وتنعكس حالتنا الانفعالية غالبا فى كيفية السرعة التى ينتقل بها اهتمامنا من نقطة الى أخرى · وعلى هذا ، يحاكى التقطيع البطىء انطباعات مراقب هادىء ، بينما يحاكى التقطيع السريع انطباعات مراقب منفعل · واستجابتنا لهذا الحس المجبول فينا بايقاعات « الفطرة العجلى » يتيح أمام المولف أن يؤثر فينا اما باستثارتنا أو تهدئتنا وفق مشيئته تقريبا ·

ومع أن المولف يبدل عادة معدل السرعة بأخرى طوال الفيلم اجمالا فان سرعة التقطيع لكل منظر يجب أن يحددها محتوى ذلك المنظر ، حتى يرمز ايقاعه لأشياء مثل سرعة الحدث ، وسرعة الحوار والطابع الانفعالى السائد ·

fb/mashro3pdf

تسلسل توليفى أ ـ خارجى/داخلى :

يوضح المشهد التوليفى التالى نموذجا شائعا جدا سوف نسميه «نموذج خارجى/داخلى» · فى هذا النمط من التوليف نتعرف على مواطىء أقدامنا بلقطة تأسيسية للمنظر الجديد ، ثم نتحرك فيه أقرب فأقرب لنركز على الشخصيات الرئيسية و/أو تفاصيل البيئة الجديدة ·

فى التسلسل التوليفى أ لا يوجد تقريبا أى حدث مع فرصة ضئيلة جدا للمرئيات الدرامية · ولكن المولف أبقى الصورة المرئية حية بتقديم تشكيلة منوعة من وجهات النظر ، وخلق ايقاع بتغيير طول اللقطات · كذلك أوضح المولف التسلسل جليا بواسطة النظـام الذى تضامنت فيه اللقطات ·

١ ـ لكى يساعدنا على معرفة مواطىء أقدامنا ، يبدأ المولف برؤية كاملة للمنظر والمواقع النسبية للممثلين فيه (لقطة تأسيسية) ·

٢ ـ فى اللقطة الثانية ، يقترب بنا المولف من الممثلين ، حتى نستطيع أن نراهم على نحو أفضل ونسمع ما يقولون (ويمكن أيضا انجاز هذا بحركة زوم بطيئة من اللقطة) (١) ·

٣ ـ تأخذنا اللقطة التالية فى قلب الحوار ذاته ، ومع الكاميرا وهى تطل من فوق كتف السيدة · نرى ونسمع الرجل وهو يتحدث ·

٤ ـ ولكى نهيىء التنوع والايقاع المرئى فيما هو بالضرورة منظر ستاتيكى جدا ، يقطع المولف الآن الى لقطة مأخوذة من فوق كتف الرجل ، مركزا على المرأة وهى اما تستجيب لتأثير حواره أو ترد عليه لفظيا ·

٥ ـ الآن يقطع المولف الى لقطة مكبرة لوجه الرجل ، تمدنا بوجهة نظر ربما أكثر حميمية قادرة على اظهار التغيرات الدقيقة فى التعبير · وهذا النوع من اللقطات المكبرة يكون مؤثرا بوجه خاص فى لقطة استجابة أو رد فعل ، بتركيز الكاميرا على وجهه بينما يسمع صوت المرأة على شريط الصوت ·

٦ ـ مرة أخرى ، وفى سبيل التنوع والايقاع يقطع المولف الى لقطة مكبرة لوجه المرأة ، وهى اما تتحدث أو تستجيب لحوار الرجل ·

٧ ـ والآن يرجع المولف القهقرى الى لقطة ثنائية ليبين كلا الممثلين وهما ينظران الى خارج الشاشـــة عندما يحاول الرجل أن يلفت نظر الجرسونة اليه (نظرة اعتبار خارجى) ·

fb/mashro3pdf

٨ ـ تبين لنا اللقطة التالية ما ينظرون اليه : الجرسونة واقفة عند منضدة الطلبات ، تستجيب لاشارة الرجل (لقطة خط العين) ٠

٩ ـ ثم يسترجع المولف انتباهنا الى المنضدة بلقطة أخرى من فوق الكتف للمرأة وهى تتكلم ، ربما تعليقا على بطء الخدمة ٠

١٠ ـ وحينما تصل الجرسونة لتلقى الطلب ، يقطع المولف الى لقطة منخفضة الزاوية من وراء كوع الرجل ، لتهيىء شيئين معا : التنوع ورؤية واضحة للجرسونة اللعوب ٠

١١ ـ بعدئذ ، يقطع المولف الى لقطة لا تبين استجابة الرجل لغزل الجرسونة فحسب بل رد فعل المرأة كذلك ٠

١٢ ـ تقدم اللقطة التالية وجهة نظر تضم الفعل ورد الفعل كليهما ، مع التأكيد (والتركيز) على رد فعل المرأة ٠ (ولكى تضيف تكثيفا للمنظر ، عادة تكون هذه اللقطة قصيرة جدا ، ربما ثانية أو أقل) ٠

١٣ ـ ثم يقطع المولف الى وجهة نظر أخرى فوق ذلك ليسجل رد فعل الجرسونة لرد فعل السيدة ٠ وهذه اللقطة تكون أيضا قصيرة الأمد ، لا تزيد على ثانية ٠

١٤ ـ بعدئذ يقطع المولف سريعا الى لقطة مكبرة لرد فعل السيدة ، ويمتد حنقها المتباطىء الى حوالى خمس ثوان ٠ وفى استطاعة المولف عندئذ أن يختار مواصلة هذه اللقطة بالابتعاد بحركة زوم بطيئة وتمازج بطىء فى منظر آخر ٠ أفول حتى السواد يليه بزوغ فى المنظر التالى ، أو قطع سريع الى موقع آخر ٠

تسلسل توليفى ب ـ داخلى/خارجى :

البديل لنموذج خارجى/داخلى هو نموذج داخلى/خارجى ، الذى يشط فجأة من سياق حدث نفهمه تمام الفهم الى جزئية مكبرة اللقطة لحدث ما فى مكان آخر ٠ مع اللقطة الأولى نكون قريبين جدا بحيث لا يمكننا أن نعرف أين نحن أو من يكون الناس أو ماذا يجرى حولنا ٠ بعدئذ ، فى تتابع من اللقطات المرتبطة ، نكر راجعين من جزئية اللقطة المكبرة الأولى ونكتشف تدريجيا أين نحن وماذا يحدث بخصوص المنظر ٠

١ ـ يقطع المولف فورا من اللقطة الأخيرة للمنظر السابق الى داخل جزئية غير متوقعة تماما فى موقع مختلف ٠

٢ ـ فى اللقطة التالية ، نقفل راجعين الى لقطة للاثنين تبينهما جالسين الى منضدة فى مطعم ٠

fb/mashro3pdf

٣ ـ اذا كانت المعلومة المرئية فى المنظر الأكبر مهمة للحدث (كدخول شخصية مهمة من الباب الى الجهة اليسرى) فقد ترجعنا اللقطة الثالثة الى الوراء أكثر لتبين العلاقات المكانية اللازمة ـ واذا كانت مثل هاتيك التفاصيل غير لازمة ، فقد يختار المولف أن يظهر المنظر الأوسع بحركة زوم للخارج عند نهاية المنظر أو قد يقطع الى موقع آخر دون اظهار الجو المحيط بالمنضدة اطلاقا ٠

بسط الزمن : يستطيع التوليف البارع أيضا أن يوسع مفاهيمنا العادية للزمن ، من خلال تقطيع تسلسل حدث عادى تقطيعا متداخلا مع مجموعة من التفاصيل المرتبطة ٠ خذ على سبيل المثال الحدث الموجز لرجل يصعد درجات سلم ٠ ببساطة ، يتسع المنظر والاحساس بزمن الحدث باجراء التناوب بين لقطة كاملة للرجل وهو يصعد السلم وبين لقطات تفصيلية لقدميه ٠ واذا أضيفت اليها لقطات مكبرة لوجهه ويده قابضة على الدرابزين ، فان شعورنا بالزمن الذى يستغرقه الحدث يتسع أكثر من ذلك ٠

ضغط الزمن : باستخدام « طلقات مدفع رشاش » قصيرة فى شظايا خاطفة القطع من الصور المحشوة معا فى «سندويتش» يستطيع المولف أن يضغط حدثا على مدى ساعة فى ثوان معدودة ٠ على سبيل المثال ، يستطيع المولف باختيار أحداث رمزية من عداد الروتين اليومى لعامل فى مصنع أن يوحى فى دقيقة أو دقيقتين بشغل وردية ثمانى ساعات كاملة ٠ اذ يمكن عن طريق التشابك بحيث يطبع الجزء الأول من كل لقطة طبعا مركبا فوق الجزء الأخير من اللقطة السابقة ـ الحصول على ضغط للزمن أكثر انسيابية ٠

تكنيك توليفى آخر يستخدم فى ضغط الزمن هو القطع القافز ، الذى يقتضى ببساطة حذف شريحة من حدث تافه أو غير ضرورى من لقطة مستمرة ٠ مثال ذلك ، لقطة مستمرة فى فيلم «وسترن » تعقب حركة « الشريف » (عمدة البلد) وهو يتمشى على مهل عبر الشارع ، من اليسار الى اليمين ، من مكتبه الى الصالون ٠ فاذا كانت المتابعة المستمرة لحركته تبطىء من وقع الزمن كثيرا ٠ فيمكن للمولف أن يقتطع من الفيلم الجزء الذى يظهره وهو يعبر الشارع ويقفز من نقطة بداية سيره فى الشارع الى نقطة وصوله الى الطوار على الجانب الآخر ٠ وهكذا يسرع القطع القافز وقع الحدث بازالة جزء غير ضرورى منه ، جزء مايزال يفهم بسهولة عندما يكون المنظر ، والموضوع المتحرك ، واتجاه الحركة نفس الشىء ٠

ومن أقوى أساليب القطع التوليفى تأثيرا يوجد التقطيع المتوازى ،

fb/mashro3pdf

الذى نراه فى التناوب السريع جيئة وذهابا بين حدثين تقع مجرياتهما فى موقعين منفصلين · ويخلق التقطيع المتوازى الانطباع بأن الحدثين يجريان فى وقت واحد ، ويمكن أن يكون أداة قوية لبناء التشويق · وأمامنا استعمال شائع للتقطيع المتوازى فى مشهد « فرسان للنجدة » ، حيث يتعرض المستوطنون فى عرباتهم المحاصرة لهجوم الهنود ، وسلاح فرسان الولايات المتحدة فى الطريق اليهم ، اذ بالقطع للوراء وللأمام بين المستوطنين المحاصرين وقوات الفرسان وهم يغذون السير ، يجعل المولف عملية المواجهة النهائية أقرب فأقرب ، ويبنى بفعالية عنصر التشويق والترقب بين المنظرين المرتبطين ·

ويتحقق ضرب آخر مختلف تماما من ضروب ضغط الزمن بالقطع الى لقطات فلاش باك مختصرة أو صور الذاكرة ، وهو تكنيك يدمج الماضى والحاضر فى نفس التيار وغالبا ما يعاوننا على فهم الشخصية بصورة أفضل ·

التقابل الخلاق : المونتاج : ان المولف مطالب غالبا بأن يعبر بطريقة ابداعية فى حدود الفيلم · ومن خلال تقابلات فريدة للصور والأصوات يستطيع المولفون أن يعبروا عن موقف أو مزاج عام (كما هو الحال مع انتقال ساخر) · أو قد يطالبون بأن يبدعوا من خلال سلسلة وجيزة من الصور المرئية والسمعية ، ما يعرف عامة « بالمونتاج » ، ويشير مصطلح المونتاج الى سلسلة فعالة التاثير بوجه خاص من الصور والأصوات التى تشكل دون أى نموذج تتابعى أو منطقى واضح ـ نوعا من القصيد المرئى المصغر · وتشتق وحدة المونتاج من العلاقات الداخلية المعقدة التى نفهمها بالبديهة على الفور ·

وفى خلق عملية مونتاج يستخدم المولف سلسلة موجزة من الصور المرئية والسمعية أشبه بالاختزال التأثرى لخلق مزاج نفسى أو جو عام أو انتقال فى الزمان والمكان ، أو تأثير طبيعى أو عاطفى · وكما عرفه المخرج والمنظر السينمائى العظيم سيرجى ايزنشتاين ، فان المونتاج تجميع صور متفرقة تستدعى من خلال تجمعها معا وتقابلاتها ما يثير فى وعى المشاهد تلك الصورة الأولية العامة ذاتها التى حامت أصلا فى خاطر الفنان المبدع ··

ويمكن استعارة مثال لمفهوم المونتاج من صور الخيال الشعرى : ففى سونيتة شكسبير الثالثة والسبعين ، نراه يقارن زمن حياته (كبر السن) بثلاث صور ذهنية متفرقة :

fb/mashro3pdf

١ ـ **الشتاء** : « حينما تتعلق الأوراق الصفراء ، القليل منها أو لا شئ البتة ، فوق تلك الأغصان التى ترتجف من البرد » ٠

٢ ـ **والشفق** : « مثلما بعد غروب الشمس يخبو فى الغرب » ٠

٣ ـ نار خابية ٠

ذلك الولت من السنة قد ترى فى داخلى ٠
حينما تتعلق الأوراق الصفراء ، أو القليل أو لاشئ منها ،
فوق تلك الأغصان التى ترتجف من البرد ،
قاعات عزف خربة جرداء حيث كانت الطيور الجميلة تغرد منذ قريب٠
فى داخلى سوف ترى شفق يـوم كهذا
مثلما بعد غروب الشمس يخبو فى الغرب ،
حيث يمضى بعيدا الليل الحالك ،
ويطبق الموت على الجميع فى دعة ٠
فى داخلى سوف ترى توهج مثل هذه النار ،
الذى يرقد على رماد شبيبته
كأنه فراش الموت الذى لابد أن يزفر آخر أنفاسه عليه ،
وقد استهلكه ذاك الذى كان يغذوه ٠
هذا ما تستبصره ، وهو ما يقوى حبك أكثر ،
لتحب جيدا ذاك الذى لابد أن تفارقه عما قريب ٠

يمكن ابتداع مونتاج سينمائى حول تلك الصور الذهنية ، والتى تتضمن جميعها تداعيات عامة مترابطة بالموت والشيخوخة ، بصور مرئية وسمعية تولف على النحو التالى :

اللقطة ١ : لقطة مكبرة لوجهى عجوزين تغضنت بشرتهما ، يجلسان معا فى كرسيين هزازين ٠٠ عيناهما غائمتان تشخصان فى الأفق البعيد خلال اهتزاز كرسييهما بهوادة الى الأمام والخلف ٠٠٠ صوت : صرير الكرسيين الهزازين ، تكتكة عالية لساعة الجد العتيقة ٠

اللقطة ٢ : مزج بطىء الى لقطة مكبرة لأوراق شجر ذاوية ، تتشبث جاهدة بأغصان عارية ، يتساقط ثلج خفيف ، طبقة رقيقة من الجليد تغطى على الأغصان العارية الداكنة ٠ صوت : ريح خافتة الأنين ٠ ساعة الجد تواصل تكتكتها ٠

اللقطة ٣ : مزج بطىء الى منظر ساحل البحر ، تكاد حافة الشمس تلوح تماما للعيان على أفق الماء البعيد ، ثم تنسل آفلة ، مخلفة وراءها وهجا أحمر وسماء تعتم شيئا فشيئا ، وضوءا يتضاءل بوضوح ملموس٠صوت :

fb/mashro3pdf

ايقاع هادىء للأمواج وهى تتكسر على الشاطىء ـ وفى الخلفية تواصل ساعة الجد تكتكتها ٠

اللقطة ٤ : مزج بطىء من الوهج الأحمر فى السماء الى طبقة متوهجة من الفحم فى مدفأة ٠٠٠ تتلألأ عدة ألسنة واهنة من اللهيب ، ثم تقرقع وتنطفىء ٠ قطع الفحم المتقدة تتوهج بدرجة أسطع كأنما يروحها نسيم عليل ، ثم تصبح أعتم فأعتم ٠ صوت : وصلة صوتية مستمرة من تكتكة ساعة الجد ٠

اللقطة ٥ : عودة الى نفس المنظر فى اللقطة ١ ، لقطة مكبرة لتجاعيد وجهى العجوزين وهما يتأرجحان فى كرسييهما الهزازين ٠ صوت : صرير الكرسيين والتكتكة المستمرة لساعة الجد ، أفول تدريجى الى الاظلام التام ٠

ويغدو المونتاج مؤثرا بوجه خاص عندما يرغب المخرج فى ضغط قدر كبير من المعنى فى مساحة موجزة جدا ٠ وقد استخدم جون فورد فى فيلمه « عناقيد الغضب » مونتاجا يمكن تلقيبه بـ « رحلة جود خلال أوكلاهوما » وآخر قد نسميه « غزو القطط السمان » (الجرارات) ، ويحدث المونتاج المؤثر أيضا فى فيلم « باتون » (مونتاج « معركة الليلة الشتوية ») وفى « روكى » (مونتاج « التدرب من أجل المعركة الكبرى ») وفى « مستر سميث يذهب الى واشنطون » (مونتاج « جولة واشنطون الوطنية ») ٠

وجهة النظر السينمائية :

ان تعبير « وجهة النظر » يجب أن يدرس بمعنى مخصص نوعا ما عندما يتعلق بالتصوير السينمائى ، لأنه يختلف كثيرا فى دلالته عن التعبير المستخدم بمعنى أدبى ٠ أول اختلاف أساسى هو أنه لا حاجة قط للثبات فى وجهة النظر السينمائية ٠ اذ لن يكون الثبات الحقيقى لوجهة النظر ثقيلا مضجرا فى الفيلم فحسب ، بل سوف يكون أيضا مقيدا أشد التقييد للاتصال الفعال ٠ والمهم بالنسبة لوجهة النظر فى الفيلم هو أنها تكفل الاستمرارية والتماسك ٠ وهكذا ، رغم أننا قد نكون نشطين ننطلق فى حرية من فرصة مواتية الى أخرى ، فاننا نحتاج فقط الى أن نستجيب بالبديهة للوسائل المختلفة التى تعرض بها الأشياء ، حتى تبدو الفرص المواتية المتغيرة مفهومة لنا من الناحية المرئية وليس بالضرورة من الناحية المنطقية ٠

وعند دراسة وجهة النظر السينمائية ، يهتم المخرج أولا وقبل كل شىء بالأمور الآتية :

١ ـ من أى موقع ومن خلال أى نوع من « العيون » ترى الكاميرا الحدث ؟

fb/mashro3pdf

٢ ـ أى أثر يطبعه موقع الكاميرا ووسائلها الخاصة لرؤية الحدث على نظرتنا للحدث ؟

٣ ـ كيف تتأثر استجابتنا بالتغيرات الحادثة فى وجهة النظر ؟

وتوجد بصفة أساسية أربع وجهات نظر مختلفة تستخدم فى السينما :

١ ـ وجهة النظر الموضوعية (الكاميرا بمثابة مراقب متفرج على الخط) ٠

٢ ـ وجهة النظر الذاتية (الكاميرا بمثابة مشارك فى الحدث) ٠

٣ ـ وجهة النظر الذاتية غير المباشرة ٠

٤ ـ وجهة النظر التفسيرية للمخرج ٠

وعموما ، يمكن تطبيق وجهات النظر الأربع جميعا فى كل فيلم بدرجات متفاوتة ، اعتمادا على متطلبات الموقف الدرامى ورؤية المخرج الابداعية وأسلوبه فى الاخراج ٠

وجهة النظر الموضوعية :

تتضح وجهة النظر الموضوعية من خلال « فلسفة الكاميرا » عند جون فورد ٠ فقد اعتبر الكاميرا نافذة ، مع جمهور النظارة خارج النافذة يرقبون الناس والأحداث داخلها ٠٠ ويطلب منا أن نشاهد الأحداث وكأنها تجرى عن بعد ولا يطلب منا أن نشارك فيها ٠ وعلى هذا النحو ، توظف وجهة النظر الموضوعية كاميرا ساكنة (ستاتيكية) بقدر المستطاع لكى تنتج « تأثير النافذة » هذا ، وتركز أيضا على الممثلين والحدث دون أن تلفت الانتباه الى الكاميرا ٠ فالكاميرا الموضوعية توحى ببعد عاطفى بين الكاميرا والموضوع ، كما لو كانت الكاميرا ببساطة تسجل الشخصيات ومجريات الحكاية بقدر ما تستطيع من أمانة ومباشرة ٠ وفى أغلب الأحوال ، يستخدم المخرج من ضروب وضع الكاميرا وزوايا التصوير أشدها طبيعية واعتيادا وأمانة ومباشرة لكى يسجل الحدث ٠ وبمثل هذا ، لا تعلق الكاميرا على الحدث أو تفسره ، وانما تسجله فحسب ، تاركة اياه يتجلى للعيان ٠ نحن نرى الحدث من وجهة نظر مراقب موضوعى محايد ٠ واذا تحركت الكامير ، فهى تفعل ذلك بدون اقتحام أو تطفل ، وبأدنى قدر مستطاع من لفت النظر اليها ٠

وهناك مزايا جلية لاستخدام وجهة النظر الموضوعية ٠ ففى معظم

fb/mashro3pdf

الأفلام ، تتطلب الاستمرارية والتعبير الواضح للمنظر الدرامى أن يستفاد بعض الشىء من وجهة النظر الموضوعية ·· بيد أن المغالاة فى استخدام النظرة الموضوعية محفوفة بالخطر ، لأن خصائصها الموضوعية واللاشخصية قد تجعلنا نفقد الاهتمام · فهى تدفعنا الى أن نعين بدقة بالغة وبأنفسنا تفاصيل مرئية دقيقة بل ربما قيمة ذات مغزى ·

وجهة النظر الذاتية :

تمدنا وجهة النظر الذاتية بالنظرة المرئية والحدة الانفعالية اللتين تحسهما شخصية مشتركة فى الحدث · ويتخصص ألفريد هتشكوك الذى تعارض فلسفة الكاميرا عنده فلسفة فورد ، فى خلق احساس قوى من جانب المتفرج بالاندماج المباشر · ويستخدم حركة الكاميرا المدروسة المتقنة لخلق مشاهد مرئية تغرقنا بالتشويق ، وبمعنى حرفى تدفعنا الى أن نصير الشخصيات وأن نكابد انفعالاتها العاطفية ·

وثمة أداة مهمة لخلق هذا النوع من الاندماج الذاتى ، طبقا لرأى هتشكوك ، هى التوليف الماهر مع وجهة نظر مقاربة للحدث ، كما توضح النبذة التالية من مقاله « الاخراج » :

ولهـذا ، أنت تبنى الموقف السيكولوجى صاعدا بالتدريج ، جـزءا جزءا ، مستخدما الكاميرا لتؤكد أول جزئية ثم ثانية ·· والهدف هو أن تجتذب المتفرجين مباشرة فى غمرة الموقف ـ بدلا من تركهم ليرقبوه من الخارج ، عن بعد ، ولا تستطيع أن تفعل هذا الا بتكسير الحـدث الى جزئيات ثم تقطع من واحدة الى أخرى ، بحيث تفرض كل جزئية بدورها على اهتمام المتفرجين وتوحى بمعناها السيكولوجى · فاذا أديت المنظر كله مباشرة الى آخره ، وصنعت ببساطة تسجيلا فوتوغرافيا له مع تثبيت الكاميرا دائما فى موقع واحد ، فسوف تفتقد سلطانك على المتفرجين · اذ سوف يشاهدون المنظر دون أن يندمجوا بحق فيه ، وسوف تعدم الوسيلة لتركيز انتباههم على تلك التفاصيل المرئية بالذات التى تجعلهم يشعرون بما تشعر به الشخصيات :

وبالمزيد من وجهة النظر الذاتية ، تزداد خبرتنا تكاثفا وحدة ومباشرة كلما اندمجنا بامعان فى الحدث · وتتميز وجهة النظر هذه عموما بالكاميرا المتحركة التى تجبرنا على أن نرى تمـاما ما تراه الشخصية وأن تصبح الشخصية بمعنى من المعانى ·

ومن المستحيل تقريبا أن تتكفل بوجهة نظر ذاتية صرف طوال فيلم ما ، كما حاول البعض فى فيلم « سيدة فى البحيرة » اذ رويت حكاية

fb/mashro3pdf

هذا الفيلم بكاملها من خلال عين بطلها المخبر السرى ، والمرة الوحيدة التى شوهد فيها وجه البطل كانت انعكاسا له فى مرآة · وكانت يداه وذراعاه تظهران من وقت الى آخر ، تحت مستوى النظر ، على نحو ما يمكن عادة أن تراهما نظرة البطل · ومع ذلك ، ينبغى أن تكون صعوبة التكفل بوجهة نظر كهذه طوال فيلم كامل واضحة جلية ، لأن وضوح التعبير والاستمرار يتطلب عادة أن يتأرجح الفيلم جيئة وذهابا بين وجهتى النظر الموضوعية والذاتية ·

وهذا التحول فى وجهة النظر من الموضوعية الى الذاتية غالبا ما ينجز بالطريقة الآتية · أولا ، لقطة موضوعية تبين شخصية تنظر الى شىء خارج الشاشة (تسمى نظرة اهتمام خارجى) فتشعرنا بالتساؤل عما ينظر اليه · ثم تبين لنا اللقطة التالية · وتسمى لقطة مستوى النظر ، ما تراه الشخصية من وجهة ذاتية · ولأن العلاقة المنطقية البسيطة بين اللقطتين تهيىء حركة طبيعية سلسة من وجهة نظر موضوعية الى أخرى ذاتية ، فهذا النموذج نمط معهود فى الفيلم · أما تناوب وجهتى النظر الموضوعية والذاتية ، تماما مثل الصلة المحكمة بين الصورة والصوت ، فتوضحه بالمنظر التالى :

١ ـ **لقطة تأسيسية :** نظرة موضوعية للكاميرا من ركن الشارع ، تركز على عامل يستخدم المطرقة الهوائية فى منتصف الشارع (المسافة الظاهرية من ٥٠ ـ ٧٠ قدما) الصوت : صكة مدوية للمطرقة الهوائية مختلطة بجلبة الشارع الأخرى ·

٢ ـ **قطع الى نظرة ذاتية :** لقطات مكبرة للمطرقة الهوائية ، وسواعد وأيدى العمال المرتجة بعنف الى أسفل ، من وجهة نظر العامل الموضوعية · الصوت : دقات المطرقة التى تكاد تصم الآذان ـ لا تسمع أية أصوات أخرى ·

٣ ـ **قطع راجع للكاميرا الموضوعية :** شاحنة ثقيلة تستدير عند ركن الشارع متجاوزة العامل ، وهى تندفع نحوه بأقصى سرعة · الصوت : دقة المطرقة العالية ، أصوات أخرى من ضجيج الشارع · صوت متصاعد للشاحنة المقتربة ·

٤ ـ **قطع الى نظرة ذاتية :** لقطة مكبرة للمطرقة الهوائية ويدى العامل كما تبدوان من وجهة نظره · الصوت : أولا دقات المطرقة الهوائية وحدها التى تصم الآذان · ثم صريخ حاد لفرامل مختلط بضجيج المطرقة ·

fb/mashro3pdf

٥ ـ **قطع سريع الى وجهة نظر ذاتية :** مقدمة الشاحنة تطبق بسرعة على الكاميرا من مسافة عشرة أقدام · الصوت : صريخ الفرامل أشد دويا ، تتوقف المطرقة ، صوت امرأة تولول ، تقطعه ارتطامة مكتومة توجع القلب ، يعقبها ظلام وسكون طارىء ·

٦ ـ **قطع راجع الى وجهة نظر موضوعية (من ركن الشـارع) :** قوام عامل فاقد الوعى أمام شاحنة متوقفة ، جمع من محبى الاستطلاع يتحلق حول الحادث · الصوت : عجيج مختلط من الأصوات المذعورة ، وضوضاء الشارع وسرينة عربة الاسعاف قادمة من بعيد ·

على هذا النحو يهيىء التناوب الدائم بين النظرتين الموضـوعية والذاتية كلا من فهم واضح للتدفق الدرامى للأحداث واحساس قوى باندماج المتفرجين أيضا ·

وجهة النظر الذاتية غير المباشرة :

ان وجهة النظر الذاتية غير المباشرة لا تقدم فى الحقيقة وجهة النظر لمن يشارك فى الحدث ، ولكنها تدنينا كثيرا من الحدث حتى نشـعر باندماجنا المعن فيه وتصير تجربتنا المرئية أكثر تكثفا وشدة · تأمل ، مثلا ، لقطة مكبرة تنقل الاستجابة الانفعالية لشخصية من الشخصيات · نحن نعلم أننا لسنا الشخصية ، ولكنا ننجذب الى الشعور المنقول الينا بطريقة ذاتية · ولقطة مكبرة لوجه تتلوى قسماته ألما تجعلنا نشعر بذلك الألم أشد منه من لقطة موضوعية أخذت من مسافة أبعد كثيرا · مثل آخر هو نوعية اللقطة التى شاعت فى أفلام الوسترن الغابرة · فمع مركبة السفر العمومية تحت وطأة هجوم الخارجين على القانون ، يقحم المخرج لقطات مكبرة لحوافر الخيل المقعقعة لكى يظفر بالايقاع العنيف والاثارة النابضة للمطاردة ، فيقربنا للحدث جـدا ويضاعف شـدة تجربتنا · وتسمى وجهة النظر هذه ذاتية غير مباشرة ، لأنها تمنحنا شعور وفورية المشاركة فى الحدث دون اظهار الحدث من خلال عينى مشارك فيه ·

وجهة النظر التفسيرية للمخرج :

فى أنماط أخرى للقطات ، يختار المخرج ليس ما نراه فحسب بل أيضا كيف نراه · اذ بتصوير المنظر من زوايا معينة أو بعدسات معينة ، بحركة سريعة أو بطيئة وهلم جرا ، يفرض على الصورة طابعا أو موقفا انفعاليا أو أسلوبا معينا · وهكذا نجبر على الاستجابة انفعاليا لما نراه بطريقة معينة ، وبالتالى نخوض وجهة نظر المخرج · فالمخرج دائما يحرك وجهة نظرنا بطرق لبقة حاذقة ، ولكن مع وجهة النظر التفسيرية للمخرج ندرك بوعى أنه يريد منا أن نرى الحدث بطريقة ما غير عادية ·

fb/mashro3pdf

وهناك أمثلة لوجهات النظر الأربع جميعا فى مشـــهد الوسترن النموذجى التالى الذى يبين مركبة سفر عامة يهاجمها قطاع الطرق :

١ ـ **وجهة نظر موضوعية :** مركبة السفر والجياد ترى من الجانب (من مسافة ٥٠ ـ ٧٥ قدما) تطاردها عصابة قطاع الطرق · النقطة هنا يمكن أن تكون من كاميرا تستعرض أفقيا من موقع محدد ثابت أو من كاميرا متنقلة تقتفى الحركة اما جنبـا الى جنب أو موازية لمسار مركبة الســـفر ·

٢ ـ **وجهة نظر ذاتية :** لقطة كاميرا من وجهة نظر سائق المركبة ، متطلعا بانتباه من فوق ظهور الجياد ، بينما يرى ساعداه ويداه تحت مستوى النظر ـ وهى تمسك وتصفق الأعنة ·

٣ ـ **وجهة نظر ذاتية غير مباشرة :** لقطة مكبرة لوجه السائق من الجنب ، وهو يدير رأسه لينظر خلفه من فوق كتفه (نظرة اهتمام خارجى) · يعبر وجهه عن الخوف ، التصميم ·

٤ ـ **وجهة نظر ذاتية :** لقطة كاميرا لقطاع الطرق فى مطاردة محمومة لمركبة السفر من وجهة نظر السائق وهو ينظر خلفه من فوق المركبة ·

٥ ـ **وجهة نظر ذاتية غير مباشرة :** لقطة مكبرة لوجه السائق ، متجها الآن الى الأمام مرة أخرى ، معبرا عن الاجهاد ، الفك مطبق فى تصميم ، العرق يتصبب جداول من وجهه ، صارخا فى الخيل ·

٦ ـ **وجهة نظر المخرج التفسيرية :** لقطة مكبرة بطيئة الحركة لرءوس الجياد من الجنب ، عيونها كسيرة باجهاد ، وأفواهها يبرحها الألم فى شكائمها ، نقاط من العرق الزبدى تترجرج من أعناقها · (بتصوير هذه اللقطة بالحركة البطيئة ، يعلق المخرج فى الواقع على الحدث ، مبينا لنا كيف أنه يريدنا أن نراه · فالتصوير البطىء الحركة عند هذه النقطة ينقل الينا انهاك قوى الجياد ، ويكشف الجهد الهائل الذى تبذله ، ويعطينا احساسا بلا جدوى فرص النجاة أمام المركبة ·

تكنيكيات للمؤثرات المرئية الخاصة :

يستخدم المخرجون والمصورون السينمائيون تشكيلة من التكنيكيات الســـينمائية لخلق مؤثرات مرئية خاصة متضـــامنة مع وجهات النظر السينمائية الأربع التى سبق وصفها · وتضاعف المؤثرات التى تبدعها هذه التكنيكيات من تأثير ســـمات معينة للحدث أو المـوقف الدرامى المصـــور ·

fb/mashro3pdf

الكاميرا المحمولة على اليد :

ارتباطا بمفهوم وجهة النظر السينمائية نجد الأثر الدرامى المخصص الذى يتحقق خلال استعمال كاميرا محمولة على اليد · هنا تقوى الحركة المترجرجة غير المنتظمة للكاميرا من احساس الواقع المكتسب من وجهة النظر الذاتية لمشارك فى الحركة · وفى فيلم ألامبريستا ، يستخدم روبرت بانج كاميرا يد تأثيرية النزعة ، جاعلا المنظور يتقافز فى جنون ليعكس حالة الانفصام التى يستشعرها البطل الاسبانى فى بلد أجنبى · ولو لم يقصد بوجهة النظر أن تكون ذاتية (مشاركة) لأمكن للتكنيك ذاته أن يعطى المشهد ملمس الفيلم التسجيلى أو النشرة الاخبارية ـ فالكاميرا المحمولة على اليد ، بما فيها من رجرجة عامة ، فعالة التأثير بصفة خاصة فى تصوير مناظر الحدث العنيف ، حيث تتلاءم حركة الكاميرا العشوائية المشوشة مع روح الحدث ، كما فى منظر شغب أو فى لقطات مكبرة لمنظر عراك ·

زوايا الكاميرا :

لا ريب فى أن المصورين السينمائيين يفعلون بالكاميرا أكثر من مجرد وضعها فى موقع من أجل وجهات النظر الأربع الأساسية · فالزاوية التى يصورون منها موضوعا أو حادثة معينة هى أيضا عامل مهم فى التكوين السينمائى ·· وقد يوظفون أحيانا زوايا كاميرا مختلفة سعيا ببساطة وراء التنوع أو خلق احساس بالتوازن المرئى بين لقطة وأخرى · بيد أن زوايا الكاميرا بالغة التأثير أيضا فى توصيل ضروب خاصة من المعلومات الدرامية أو المواقف العاطفية · ربما أن وجهة النظر الموضوعية تؤكد أو تستخدم وجهة نظر عادية أمينة للحدث ، فان زوايا كاميرا غير عادية توظف أساسا لوجهات نظر أخرى من قبيل وجهة النظر الذاتية لمشارك فى الحدث ، أو لوجهة النظر التحليلية للمخرج · ومن بين أنماط زاوية الكاميرا الموضوعية يوجد نمط وحيد بالذات جدير بالذكر · حينما تتخذ زاوية كاميرا بالغة العلو مع حركة انسيابية بطيئة للكاميرا ، كما لو كانت الكاميرا تطفو الهوينى فوق المنظر ، يكون الانطباع انطباع متفرج خارجى متباعد غير متحيز يتفحص الموقف بحرص وبطريقة موضوعية علمية تقريبا ·

وحينما توضع الكاميرا تحت مستوى النظر ، منشئة لقطة منخفضة الزاوية ، فان حجم الشىء : وأهميته يتضخمان بصورة مبالغة · اذا كانت الشخصية الرئيسية فى فيلم طفلا ، فان لقطات البالغين الكبار ذات الزاوية المنخفضة ربما تبدو للعيان كثيرا جدا ، حيث يحاول المخرج أن يرينا المنظر من منظور طفل · على سبيل المثال ، فى فيلم « ليل الصياد » يحاول طفلان

fb/mashro3pdf

الهرب من قبضة واعظ شيطانى منجول (روبرت ميتشوم) اغتال حياة أمهما وقتذاك · وبينما يحاول الطفلان أن يستقلا قاربا من الشاطىء ، يرى شبح ميتشوم من زاوية منخفضة وهو يندفع خلال أجمة الشجيرات الحافة بالشاطىء ويلقى بنفسه فى الماء · ويتكشف ذعر الفرصة الخانقة للنجاة بزاوية الكاميرا المنخفضة التى تعبر بوضوح عن عجز الطفلين ونظرتهما للواعظ العملاق ·

وثمة تأثير مختلف تحقق فى فيلم « سيد الذباب » حيث يقع رالف ، وقد بلغت به مطاردة الأولاد المتوحشين على الشاطىء منتهى الارهاق ، ممددا بطوله فى الرمال تحت أقدام قائد أسطول بريطانى · وتنقل اللقطة المنخفضة الزاوية للضابط ، مبالغة فى تجسيم جرمه وصلابته ، احساسا بالسيطرة والقوة والقدرة على حماية رالف ·

وهكذا ، تنقل زوايا الكاميرا المنخفضة بفعالية وبطريقة مبالغة ، رؤية المشارك الوجدانية للكبار · ويتحقق ما يغاير تأثير اللقطة المنخفضة الزاوية عموما بوضع الكاميرا فوق مستوى النظر (لقطة عالية الزاوية) حيث يبدو أن وجهة النظر تقزم الشىء المصور وتقلص أهميته · تأمل ، مثلا ، زاوية كاميرا ذاتية (لقطة عالية الزاوية) تظهر نظرة جاليفر الى أهالى ليليبوت ·

وقد يوظف المخرج أيضا زوايا كاميرا معينة ليوحى بالشعور الذى يريد أن ينقله نحو شخصية ما فى لحظة معينة · ففى « لمسة الشر » مثلا ، يستخدم أورسون ويللز زاوية كاميرا عالية لكى يطل على جانيت لاى وهى تدخل زنزانة سجن ، لقطة تؤكد يأسها ، وحالة فكرها وعجزها ، ويجعلنا نرى الشخصية كما يراها هو ، انما يحلل أو يفسر لنا أورسون ويللز جو المنظر واتجاهه العاطفى ·

وبالاضافة الى استعمال زوايا الكاميرا المتغيرة ، يمتلك المخرجون كثرة كاثرة من التكنيكات الأخرى رهن امرتهم لتعاون فى ابتكار مؤثرات درامية خاصة · ومع أن التكنيكات التى نناقشها فيما بعد ليست قط الوحيدة المتيسرة ، فان هذه القائمة تعطى فكرة ما عن الأدوات الموجودة تحت تصرف المخرج السينمائى ·

اللون والانتشار والبؤرة الناعمة أو الغائمة :

تستخدم مجموعة متنوعة من المرشحات لخلق نطاق رحب من المؤثرات المخصصة · وقد يستخدم المخرجون مرشحات خاصة لتعتم زرقة السماء ، فتشحذ بذلك حدة التباين فى بياض السحب ، أو قد تضفى طابعا خفيف اللون على المنظر بأجمعه بتصويره من خلال مرشح ملون · وعلى سبيل المثال ، صور مشهد حب فى فيلم « رجل وامرأة » بمرشح أحمر ، أشاع منه دفئا رومانتيكيا ·

fb/mashro3pdf

وفى مناسبات نادرة ، يستعمل مرشح خاص ليسبغ على فيلم كامل سمة معينة • مثال على ذلك فيلم زيفيريللى « ترويض المتنمرة » حيث استعمل مرشح لطيف ناشر للضوء (مفروض أنه جورب نايلون يغطى عدسة الكاميرا) لتنعيم البؤرة قليلا وتخفيف الألوان بطريقة أعطت الفيلم جميعه سمة تلوين رامبرانت • وهذا التكنيك ، المسمى بالتأثير الرامبرانتى، قصد به أن يعطى الفيلم سمة لطيفة مصقولة معتقة ، تكثف الاحساس بأن الحدث يجرى فى حقبة زمنية أخرى • وقد استخدم تأثير مماثل فى « ماكابى ومسز ميللر » و « صيف عام ٤٢ » ، وان كانت السمة الموحاة فى الفيلم الأخير لم تكن لعصر تاريخى وانما للصور الضبابية الغائمة فى ذاكرة الراوى • وبالنسبة لفيلم « اكسكاليبور » استعمل المخرج جون بورمان مرشحات خضراء المادة فوق مصابيحه القوسية « الآرك » ليضفى على مناظر الغابات الخارجية وهجا ناضرا متأجج العواطف ، توكيدا لخضرة الطحالب وأوراق الشجر ، وخلقا لاحساس الدنيوية الأخرى •

وتستطيع البؤرة الناعمة (المغيمة قليلا) أن تساعد أيضا فى التعبير عن أحوال ذاتية معينة • ففى فيلم « الخريج » ترى الين روبنسون (كاثرين روس) خارج البؤرة عندما تعلم أن المرأة العجوز التى كان بنجامين على علاقة غرامية بها « لم تكن سوى امرأة عجوز أخرى » • ويعبر الوجه المتغيم عن حالة الصدمة والارتباط التى تعانيها ، ثم يرجع الوجه الى مكانه فى البؤرة فقط عندما تستوعب تماما ما يحاول بنجامين (داستين هوفمان) أن يبلغها به • وقد استخدم تكنيك مشابه فى ظرف أسبق فى الفيلم لينقل هلع بنجامين • اذ بعد سماع صوت سيارة وهى تتوقف ، يركض بنجامين مسرعا من غرفة نوم الين ليعود الى البار فى الطابق الأسفل • وعندما يصل الى أسفل السلالم ، يظهر بنجامين فى صورة ضبابية وهو يندفع عبر القاعة الى البار • ثم يعود ثانية فى البؤرة بمجرد أن يصل بر الأمان النسبى على مقعد البار فى اللحظة التى يدخل فيها مستر روبنسون من الباب الأمامى •

وتستخدم البؤرة الناعمة فى فيلم « مستر سميث يذهب الى واشنطون » لتعكس وهجا رومانسيا دافئا (بالوقوع فى الحب) يطغى على سوندرز ، جان آرثر) بينما يصف جيف سميث (جيمى ستيوارت) حسان الجمال الطبيعى فى بلاد ويليت كريك Willet Creek حيث يخطط لاقامة معسكر للشباب •

عدسات خاصة :

كثيرا ما تستخدم عدسات خاصة لتهيىء تشوهات أو تحريفات ذاتية

fb/mashro3pdf

للواقع المألوف · فالعدسات المقربة والمنفرجة الزاوية ، على سبيل المثال ، تحرف منظور العمق لصورة من الصور بطرق عكسية · العدسة المنفرجة الزاوية تضخم المنظور حتى ان البعد بين شيء في المقدمة وآخر في الخلفية يبدو أكبر بكثير مما هو في الواقع فعلا · وفي العدسة المقربة ، ينضغط العمق ، حتى ان البعد بين المقدمة والخلفية يبدو أقل مما هو في الواقع فعلا ·

ويتجلى تأثير هذا التشويه أو التحريف للعيان أكثر عندما تقدم الحركة من الخلفية الى المقدمة · ففي « الخريج » مثلا ، صور البطل وهو يجري نحو الكاميرا في سباق محموم ليعطل حفل الزفاف ، وقد أظهره تحريف للعدسة المقربة وكأنه لا يحرز تقدما ذا بال في مساره رغم ما يبذل من جهد ، وبهذا يؤكد احباطه ويأسه · ولو كانت استخدمت عدسة منفرجة الزاوية بنفس الطريقة ، لتجسمت سرعته في مبالغة مهولة ·

وهناك نوع خاص من العدسات المنفرجة الزاوية الى أقصاها (العدسات المتناهية انفراج الزاوية) يسمى عين السمكة ، وهو الذي يحني كلا المستويين الأفقي والرأسي ويشوه علاقات العمق · ويستخدم غالبا لخلق حالات ذاتية غير طبيعية مثل الأحلام أو التهويمات الخيالية أو مناظر السكر والعربدة ·

الحركة البطيئة :

اذا أريد للحدث الجاري على الشاشة أن يبدو واقعيا مألوفا ، تعين على الفيلم أن يتحرك خلال الكاميرا بنفس معدل السرعة التي يعرض بها على الشاشة ، وهو بوجه عام ٢٤ كادرا في الثانية · ومع هذا ، اذا صور المنظر بسرعة أكبر من السرعة المألوفة ثم عرض بعد ذلك بالسرعة المألوفة ، فسوف تتباطأ حركة الحدث · وهذا ما يسمى بالحركة البطيئة · ويخلق استخدام أطوال من الحركة البطيئة متنوعات من المؤثرات في الفيلم · ومن قبيل السخرية ، أن ذات التكنيك الأساسي يمكن استخدامه ليخلق عدة مؤثرات مختلفة جدا :

١ ـ « مد اللحظة » لكي يكثف طبيعتها الانفعالية · من أشيع استخدامات تصوير الحركة البطيئة ما يركز انتباهنا على فترة وجيزة نسبيا للحدث ويكثف أيما احساس عاطفي نقرنه بها وذلك بمد تلك اللحظة من الزمن · ومن السخرية أن نفس طول الشريط الممتد يمكن استخدامه ليجعلنا اما أن نستعذب « نشوة النصر » أو نتجرع « مرارة الهزيمة » · وعلى سبيل المثال · يمكن ، بوضع الكاميرا فيما بعد خط

fb/mashro3pdf

النهاية مباشرة ، تصوير عداءين بحركة بطيئة وهما يسرعان تجاه الكاميرا ، فى مقدمة بقية الفريق · ويحرز الفائز قصب السبق بفارق خطوة واسعة فقط عن التالى له · فاذا اندمجت الموسيقى فى صلب الفوز البهيج حالما يحرز الفائز قصب السبق ويتلقى تهانى رفقائه عند خط النهاية (ما يزال بالحركة البطيئة) ، فاننا سوف نميل الى تقمص شخصية البطل ونشاركه فرحته ونستمرىء معه كل مصافحة وكل احتضان · وعلى الجانب الآخر ، اذا صاحبت نفس طول الشريط المبطأ موسيقى نشاز تعزف بايقاع بطىء متثاقل ، فسوف نميل الى تقمص شخصية الفائز الثانى ، ونشاركه بالمثل خيبة أمله وهو يصافح البطل ويستدير لينصرف ببطء · وفى فيلم «مركبات النار» نمد كلا نوعى اللحظات بالحركة البطيئة، مع تكثيف كل من الانتصارات والهزائم تكثيفا أكثر باعادات بطيئة الحركة لأجزاء من كل سباق ·

٢ ـ تهويل الجهد والتعب والاحباط : والحركة البطيئة ذات أثر فعال أيضا فى نقل حالة ذاتية بالمبالغة فى اظهار الجهد البدنى أو التعب أو الاحباط الذى تعانيه الشخصية · والكثير منا قد كابد الأحلام البطيئة الحركة حيث تصبح أقدامنا مثقلة عندما نسعى للنجاة من خطر أو نقتنص شيئا عابرا تشتهيه · ولهذا نندمج بذواتنا مع الشخصيات التى تبذل جهدا بدنيا هائلا ، أو تعانى تعبا شديدا ، أو تتكبد احباطا ماديا عاما · ويعاون سياق الحدث والموسيقى والصوت جميعا فى تفجير الشعور المناسب، والصوت البطىء الحركة ذو تأثير فعال بشكل بارز فى هذا المقام · (انظر « الصوت بطىء الحركة » فى الفصل الخامس) ·

وفى فيلم « مركبات النار » يرتطم اريك ليديل (الاسكتلندى) ارتطاما تقذف به خارج المضمار وتلقى به على عشب الميدان حوله · وقد هولت الحركة البطيئة من سقطته ومجاهدته التى تستنفد الوقت للنهوض على قدميه وبدء السباق من جديد · وابتدع تأثير مماثل فى فيلم « اقرع الطبل ببطء » عندما يدور بروس (روبرت دى نيرو) وهو فى مرحلة مرضه الأخير تحت وطأة فرقعة عالية ··· والتصوير البطىء الحركة اذا اتحد بغمغمة الصوت يجعل الفعل البسيط نسبيا يبدو صعبا ومربكا ومرهقا بدرجة هائلة ·

٣ ـ الايحاء بسرعة وقوة خارقة (سوبر هيومانية) : ان أشد استخدامات الحركة البطيئة سخرية هو وظيفتها كوصفة سينمائية للسرعة والقوة السوبرهيومانية · ففى حين تتراءى الحركة السريعة أكثر منطقية للايحاء بالسرعة ، تكون الحركات المتدرجة التى تولدها الحركة السريعة هزلية بل غريبة بشعة · ان أفراد البشر الذين يتحركون حركة سريعة

fb/mashro3pdf

يبدون كالحشرات · ولكن البشر الذين يصورون بالحركة البطيئة يبدون جادين ، شاعريين ، أكبر من الحياة ، كأنهم اندسوا فيما يشبه جهازا خارقا لتعشيق التروس يجعلهم يتحركون كالآلهة · وتستخدم هذه الوصفة بفعالية فى أفلام مثل « مركبات النار » و « سوبرمان » وكذلك فى أفلام تليفزيونية مثل « رجـــل المليـــون دولار » و « المرأة الخـــارقة » (البيونية Bionic) ·

٤ ــ لتوكيد رشاقة السلوك البدنى : وحتى عندما لا تقتضى الحاجة ايهاما بالسرعة والقوة السوبرهيومانية ، يمكن أن تستغل الحركة البطيئة لتنقل احساسا بعظمة الرشاقة والجمال الى أية حركة انسانية أو حيوانية تقريبا وبخاصة الحركة السريعة · ففى فيلم « اقرع الطبل ببطء » استخدم تكنيك « الشعر المتحرك » هذا ليفخم طريقة آرثر (مايكل ماريارتى) فى لعب الكرة ، مبدعا الحركة السلسة الرشيقة المنجزة فيما يبدو بغير جهد للاعب رئيسى فى الفريق ·

٥ ــ للايحاء بمرور الوقت : بضم سلسلة من لقطات الحركة البطيئة فى توليف ، مع تداخل كل لقطة فيما تليها ببطء يتولد انطباع بأن فترة من الزمن طويلة نسبيا تمر فى « اقرع الطبل ببطء » تضامت سلسلة من اللقطات البطيئة الحركة لنشاط البيسبول المتقطع ، ضاغطا الشعور بشهر أو نحوه بطىء طويل ذات موسم من مواسم كرة البيسبول · فى ثوان قلائل اختيرت بعناية على الشاشة ·

٦ ــ لخلق تباين حاد مع « الحركة العادية » : يمكن أن تستخدم الحركة البطيئة أيضا بفعالية لتمط الزمن وتوجد توترا قبل بداية التصوير بالسرعة المنتظمة المعهودة · فى فيلم « مركبات النار » صور العداءون الأوليمبيون بالحركة البطيئة وهم يسيرون بالاستاد استعدادا للمباراة · ويزداد توقع السباق حين يخلع العداءون أرديتهم الخارجية ويمارســون تدريبات التســـخين ويحفرون حفرات البداية فى مضمار الوحل · ثم يشغلون مراكزهم التى يبدءون اللعب منها · بعدئذ ينطلق توتر وعصبية التأهب للواقعة من عقالهما فجأة عنـــدما تدوى طلقة البدء ، ويندفع العداءون من علامات بداياتهم بعيدا بسرعة الفيلم المنتظمة · وبهذه الطريقة يتولد تباين حاد بين توتر الانتظار والتأهب لواقعة كبرى وبين الواقعة ذاتهـا ·

الحركة السريعة أو المسرعة :

اذا صور منظر بسرعة أقل من المعتادة ثم عرض على الشاشة بالسرعة المعتادة ، سميت النتيجة **بالحركة السريعة أو المسرعة** · وتستخدم الحركة

fb/mashro3pdf

السريعة عادة ·· وهى تشـــبه الحركات الرعناء المتشـــنجة فى الأفلام الكوميدية الصامتة القديمة ـ لتحقيق تأثيرات هزلية مضحكة أو لضغط زمن حادثة · وقد وظف ستانلى كوبريك الحركة السريعة للتأثير الهزلى فى منظر من فيلم « البرتقالة الآلية » · اذ يلتقط آليكس (مالكولم ماكدويل) فتاتين ويصحبهما معا الى حجرته بغية سهرة عربدة جنسية مجنونة ، صورت-بحركة سريعة مصحوبة بموسيقى « افتتاحية وليم تل » ·

وهناك شكل متطرف للحركة السريعة يسمى « تصوير الفترات الزمنية » أو « مرور الزمن » ، يفيد فى ضغط الزمن ضغطا هائلا · وفى تصوير الفترة الزمنية ، يتعرض الكادر الواحد للضوء على فترات منتظمة ، قد تطول كل منها الى ثلاثين دقيقة · ويمكن توظيف هذا التكنيك لضغط شىء يستغرق عادة ساعات أو أسابيع ، فى حيز ثوان معدودة ، مثل تفتح زهرة أو تشييد منزل ·

الكادر الثابت (تجميد الحركة) الكادر الناشط ، والصور الثابتة :

تهيىء هذه الأدوات تباينا حادا لحركة الفيلم الديناميكية ، وبذلك تعطى المخرج وسائل فعالة لتقديم احساس بالانتهاء واحساس بالابتداء وانتقالات ذكية بارعة · وكل منها نمط خاص للتوكيد يدفعنا الى التفكير فى مغزى ما نراه · ومن الطبيعى أن هذه الأدوات التكنيكية ، ان لم تستخدم باقتصاد ـ لأجل لحظات خاصة فقط ـ سوف تفقد بسرعة توكيدها أو وقعها الخاص بها ·

الـــكادر الثابت :

تقف الحركة فى الكادر الثابت تماما وتبقى الصورة المطروحة على الشاشة ساكنة · كأنما توقف جهاز العرض فجأة أو تجمدت الصورة فجأة · ويمكن أن يكون الاســـتخدام المفاجىء للكادر الثابت مذهلا فى فجاءته · فالصورة المجمدة تقهر انتباهنا لأنها تظل ساكنة بدرجة مروعة بالنسبة للحركة التى تعودنا عليها ·

والكادر الثابت ذو تطبيقات متعددة ، ولكن أكثر استخداماته شيوعا هو تمييزه نهاية مشهد درامي عنيف (ويفيد كوسيلة انتقال الى المشهد التالى) أو استخدامه كختام للفيلم كله · وفى نهاية المشهد العنيف ، يصدمنا الكادر الثابت ، كأنما الحياة نفسها قد توقفت · وعند تجميد الحركة · تحترق الصورة المطروحة على الشاشة فى رأسنا ، وتنحبس فى ذاكرتنا على نحو قلما تلقاه الصور المتحركة · وفى نهاية المشهد ، يماثل تأثير التابلوه العتيق المستخدم على المسرح ، حيث يتجمد الممثلون فى أماكنهم مقدار لحظة وجيزة قبل اسدال الستار ، مبدعين صورة قوية لكى يذكرها النظارة ابان الوقت الذى يمضى بين الفصول أو المناظر ·

fb/mashro3pdf

بل يمكن للكادر الثابت ، عند استخدامه كصورة ختامية للفيلم ، أن يكون أقوى وأعنف · اذ بانهاء الحركة على الشاشة ، يتحقق احساس بالنهائية ··· لحظة ثمينة جمدت تكريما لذاكرتنا · فعندما تتوقف الحركة ، تصبح كأنها لقطة فوتوغرافية · نستطيع أن نحتفظ بها فى أذهاننا ، ونستمتع بجمالها أو وقعها عدة ثوان قبل أن تتلاشى من فوق الشاشة الى الأبد · وهى أيضا تمنحنا الوقت لكى نرجع صداها ونتأمل ، لكى نلحق بانفعـــالاتنا وحواسنا وأفكارنا · وفى أناة نقفل راجعين الى الأرض بعد رحلتنا التى قمنا بها على متن البساط السحرى منذ هنيهة ·

ويمكن أيضا استخدام الكادر الثابت لابلاغ المعرفة الصعبة بالذوق والكياسة واللباقة ، اما فى نهاية الفيلم أو لتمييز نهاية منظر · ففى المنظر الأخير لفيلم « بوتش كاسيدى وكيد ساندانس » تتجمد صورتا بوتش وكيد وهما فى آخر لحظة من فيض حيويتهما عندما ينم هدير يصم الآذان على شريط الصوت عن وابل الرصاص الذى يغتال حياتهما ··· وبعدئذ تنسحب الكاميرا ببطء بعيدا عن صورهما الثابتة ، ونتذكرهما هنـــاك ، على حالهما من التجمد فى آخر لحظة من حياتهما · ويحدث استخدام مماثل بفيلم « العالم وفقا لـ جارب » · اذ بينما تجنح سيارة جارب بجانبها على الأسفلت المعتم مندفعة نحو حادث الطريق الفرعى ، تنقض الكاميرا بحركة زوم سريعة على والت · ثم تجمده فى لقطة مكبرة مصحوبة بلحظة سكون قصيرة · وعندما يفتح المنظر التالى ، نفتقد والت وحده من بين بقية أفراد الأسرة الذين نراهم يستردون عافيتهم ·

كذلك يمكن أن تنهض الـــكوادر الثابتة بوظيفة الانتقال · ففى مركبات النار » التقطت صـــورة واثب الحواجز وجمـــدت فى منتصف الحاجز · ثم يتلاشى الكادر الثابت الملون الى أبيض/أسود ، وتتراجع الكاميرا مبتعدة عنه لتظهره كصورة صحفية على صفحات جريدة تقرأ فى اليوم التالى ، وبذلك تهيىء انتقالا زمانيا/مكانيا ناجزا ·

الـــكادر المنشـــط :

يتهيأ التأثير المضاد ــ تأثير شىء يبدأ ــ بما يمكن أن نسميه بـ « الكادر المنشط » · فهنا نبدأ بصورة مجمدة سرعان ما تنبض بالحياة أمام أعيننا · ويمكن استخدام هذا التكنيك اما فى بداية منظر أو بداية الفيلم أجمع أو يؤدى مهمة الانتقال ·

وفى بعض الأحيان · عادة فى بداية الفيلم ، يبدأ الكادر الثابت على هيئة رسم أو لوحة زيتية ملونة ، تتحول ببطء الى صورة فوتوغرافية ثم تسرى فيها حرارة الحياة ·

فى فيلم « المواطن كين » ينهض الكادر المنشط بوظيفة انتقال بارعة ·

fb/mashro3pdf

يرى كين واحد أصدقائه يطلان من خلال النافذة الأمامية لصحيفة منافسة ، فى صورة جماعية لهيئة تحرير الصحيفة · وتدخل الكاميرا طلبا للقطة مكبرة بحيث لا نرى الا الصـــورة فقط ، ثم يومض وهج نور ويشرع أفراد الجمـاعة فى التحرك ، كاشفة أن وهج النـور صادر من مصـور فوتوغرافى يلتقط صورة جماعية جديدة لنفس الأشخاص الذين يعملون الآن لصالح كين ·

الصـــور الثـــابتة :

تختلف الصور الثابتة عن الكادر الثابت أو المجمد والكادر الناشط فى أنها « ثابتة » حقا أى صور فوتوغرافية ثابتة حيث لا تتحرك أطرها اطلاقا ··· وعادة ما تركب الصور الثابتة بطريقة خلاقة فى مونتاج · وتتلقى احساسا بالحركة الشاعرية كلما أقدمت الكاميرا عليها أو أديرت عنها أو طافت فوقها · وعندما تستخدم فى مونتاج · سوف تمتزج عادة كل صورة ثابتة امتزاجا بطيئا فى التى تليها ، مولدة الانطباع عن معلومات تتجلى للعيان أو تستحضرها الذاكرة على مهل · وفى فيلم « صيف عام ٤٢ » يفتتح الفيلم مونتاج من الصور الثابتة تحت قائمة المشتركين فيه ، خالقا انطبـاع « اللقطـات الخاطفة » المنبثقة من ذاكرة الرواى · وفى فيلم « بوتش كاسيدى وساندانس كيد » تندمج الصـــور الثابتة المصطبغة بلون السبيا [بنى غامق] فى مونتاج « أوقات سعيدة فى مدينة نيويورك » ·

الاضـــاءة :

تحظى الاضـــاءة بنفس الأهمية التى يحظى بها وضـــع الكاميرا والتكنيكيات الخاصة الأخرى · اذ بضبط شدة الضوء واتجاهه ودرجة انتشاره (طابع) يتمكن المخرج من خلق انطباع بالعمق المكانى ، ورسم وصياغة مستويات الموضوع وخبايا محيطه ، ونقل الجو والمزاج العاطفى ، وابتداع المؤثرات الدرامية الخاصة ·

وهكذا تكون الطريقة التى يضاء بها منظر معين عاملا مهما فى تحديد فاعليته الدرامية · ويستغل التنويع فى الاضاءة بأساليب بالغة الحذق والروعة لكى تخلق الحالات النفسية وتضفى على المنظر جوا دراميا ملائما للحدث المراد تصويره · ولأن الاضاءة ينبغى أن ترمز للمزاج أو الحالة النفسية لكل منظر ، فقد لزم أن تعاون مراعاة طبيعة الاضاءة جيدا على مدى الفيلم فى تحديد مزاج الفيلم أو طابعه العام ·

وثمة اصطلاحان يستخدمان لتسمية الدرجات العامة المختلفة لشدة

fb/mashro3pdf

الاضاءة • **الاضاءة المنخفضة** تشير الى اضاءة يكون معظم المنظر فيها فى الظل • وقلة من الأضواء العالية فقط تحدد معالم الموضوع • ولما كان هذا النمط من الاضاءة مؤثرا فى مضاعفة التشويق أو خلق مزاج كئيب ، فانه يستخدم فى أفلام الرعب أو الغموض (البوليسية) **والاضاءة العالية** •• من الجانب الآخر ، تحظى بمساحات نور أكبر من الظلال ، وتتجلى فيها الموضوعات فى نور ناصع أو لون / مادى متوسط ، مع حد أدنى كثيرا من التباين • والاضاءة العالية تناسب الأمزجة اللطيفة والضاحكة مثل التى تسود فى الأفلام الموسيقية • وبمعنى عام ، فان مناظر التباين الشديد، مع اختلاف واسع المدى بين المناطق المنيرة والمعتمة ، تخلق صورا أقوى وأشد درامية من المناظر المضاءة بالتساوى •

وأيضا يلعب توجيه الاضاءة دورا مهما فى خلق صورة مرئية مؤثرة • فالاضاءة العلوية المنبسطة ، مثلا ، تولد تأثيرا مختلفا تمام الاختلاف عن الاضاءة الجانبية الشديدة من المستوى الأرضى • كذلك تخلق الاضاءة الخلفية والأمامية تأثيرات مختلفة بصورة مدهشة •

وسواء كان الضوء صناعيا أو طبيعيا (كما فى المناظر الخارجية) ، فان المخرج لديه الوسيلة للتحكم فيما نعبر عنه باسم طابع الضوء • ويمكن بوجه عام تصنيف طابع الضوء على أنه أحد ثلاثة أنماط :

١ ــ مباشر وشديد أو « جافى » •

٢ ــ متوســـط ومتوازن •

٣ ــ هادىء ومنتشر •

وتؤدى عوامل الضوء الثلاثة كلها ــ الشدة والاتجاه والطابع ــ دورا خطير الشأن فى الفعالية الدرامية للصورة • وتجرى العادة على أن يصمم المخرج والمصور معا وبعناية بالغة المظهر الذى يريدانه للاضاءة • بعد ذلك ، يأخذ المصور على عاتقه المسئولية الأولى بالنسبة للاضاءة •

واليوم يســـعى المخرجون عامة الى تحقيق تأثير طبيعى جدا فى اضاءتهم ، التى تبدو وكأنما لم يستخدم المصور أى نور اضافى أو تكميلى على الاطـــلاق • ويشرح فيلموس سيجموند ــ أحـد مصورى السينما الحاليين العظام ــ فلسفته على النحـو التالى : « أحاول أن أضىء المكان اضاءة تتراءى كأنها تأتى من مصادر طبيعية • وهذا هو السبب فى أنى أحب أن توجد نوافذ فى لقطاتى ــ نوافذ أو شموع أو مصابيح • فتلك هى مصادر ضوئى الحقيقية • وبدراسة أساتذة الفن القدامى : رمبرانت وفيرمير وديلاتور وجدت أنهم رسموا خيرة أعمالهم معتمدين على تأثيرات

fb/mashro3pdf

الضوء الوارد من مصادر واقعية · بل واختاروا موضوعاتهم لأنهم كانوا يعشقون الضوء والناس · كانوا انتقائيين جدا وأدخلوا تحسينات على الطبيعة ··· تحروا البساطة واستبعدوا الظلال المركبة لكى يركزوا على العنصر الدرامى · وهذا هو ما يفعله المصور السينمائى : أن يدخل التحسينات على الطبيعة » ·

وبالمثل يؤكد نستور أليمندروس ـ وهو أستاذ آخر مشهود له فى التصوير السينمائى ـ على أهمية الصفة الطبيعية قائلا : « أنا أستخدم الحد الأدنى من الضوء الصناعي ··· ولقد صور فيلم « أيام الفردوس » بقنيل جدا من الضوء · فبدلا من ابتداع لحظة صناعية الاضاءة ، كنت أنتظر حتى تحين اللحظة الطبيعية · ان لحظة عظيمة واحدة تستحق الانتظار يوما بطوله » · وحتى حينما يعمل على المناظر الداخلية فى استديو ٥ من أجل فيلم مثل « كرامر ضـــد كرامر » يؤكد نستور أليمندروس على « تكنيك الضوء الطبيعى » بأن يتخيل الشمس خارج شقة كرامر ، مبررا اضاءة جسم ما اضاءة خلفية ـ بوجود نافذة أو مصباح يضيء من الخلف ، ويتيقن من أن الاضاءة كلها تبدو واردة من نوافذ ومن مصابيح أرضية أو على حوامل منخفضة ·

مؤثرات الاضاءة الخاصـــة :

فى فيلم « عناقيد الغضب » استخدم جون فورد شعاعا من الضوء منعكسا فى بؤبؤ عينى توم جود (هنرى فوندا) عند أول لقاء عاطفى له مع ما جود Ma Jood (جين دارويل) بعد أربع سنوات قضاها فى السجن · ومع أن اللقطة تغذت ببراعة بالغة بحيث لا تلحظه عين الناظر اللامبالى ، فانه يمنح اللحظة نوعية خاصة جدا · ان عينى توم تشعان نورا وهو يرحب بها ·

وثمة لحظة « اجتماع شمل » خاصة أخرى تبدعها الاضاءة على صفحة عينى لارا (جولى كريستى) فى فيلم « دكتور زيفاجو » حينما تشاهد زيفاجو (عمر الشريف) فى مكتبة قرية نائية بعد عام من الانفصال· اذ بتألق عينيها تزداد حدة المنظر العاطفية ، لأن عينى الآنسة كريستى اما أنهما لا تعبران عن العاطفة بدرجة كافية تماما واما أن التغيير يبلغ من الدقة والرهافة حدا يتطلب انتزاعه من تفاصيل خلفية لاستحداث الأثر المرغوب ·

أيضا توظف التغييرات اللبقة البارعة للاضاءة فى منظر آخر مؤثر من فيلم « عناقيد الغضب » · اذ بينما تحرق ما جود Ma Jood تذكاراتها

fb/mashro3pdf

استعدادا للرحيل الى كاليفورنيا ، نكتشف قرطا كانت تلبسه فى شبابها ... وعندما تضعه فى أذنيها : تحدث تغييرات مرهفة فى اتجاه الضوء مصحوبة بانتشار تدريجي ، فتجعلها كأنما تصغر سنا أمام أنظارنا ... وبعدئذ ، حين تخلعه ثانية وتتلاشى الذكرى ، نرى التجاعيد القاسية تظهر من جديد مع عودة الاضاءة الأصلية الى ما كانت عليه .

موثرات التلوين أو التصوير الزيتي :

منذ عهد مبكر يرجع الى العشرينات حاول المخرجون أمثال سيسيل دى ميل أن يستخدموا الاضاءة لمحاكاة التأثيرات التى أحرزها رسامون على شاكلة رمبرانت . ولكن بعد سنين ، قد يكون فرانكو زيفيريللى هو من حقق ذلك بنجاح بالغ فى فيلمه « ترويض النمرة » (١٩٦٧) حين استحدث اللون الناعم المخفف للوحات الباهتة باستعمال جورب حريمى نايلون على عدسة الكاميرا واضاءة مناظره الداخلية على الطريقة الرمبرانتية .

وفى السنوات الأخيرة ، وعند مصورين سينمائيين أمثال فيلموس سيجموند يدركون أن المصورين السينمائيين يبتكرون بالاضاءة والتكوين مزاجا نفسيا على نفس منوال الرسامين ، يبدو أن هناك تركيزا أكبر على احراز مؤثرات التلوين الزيتى . والفنانون الذين يستشهد المصورون السينمائيون فى الأغلب الأعم بتأثيرهم على عملهم هم كارافاجيو وجورج دى لاتور وفيرمير ورمبرانت . على سبيل المثال ، عند الاستعداد لتصوير فيلم « الحكم القضائي » قضى المخرج السينمائي سيدنى لوميت ومصوره أندريه بارتكوويك يوما كاملا يدرسون مجموعة من طبعات من لوحات كارافاجيو الملونة ... حللوا معالجته للخلفيات والأماميات ، والتراكيب السطحية مع التركيز على المصادر الضوئية . بعد ذلك ، طبقوا ما تعلموه على فيلم « الحكم القضائى » فجاء بنتائج أسماها لوميت « فذة رائعة » .

عوامل مهمة اخرى :

كان يتعين مراعاة عاملين آخرين على الأقل ـ فى غاية الأهمية حتى قبل اختيار بعض الأفلام التى نوقشت من قبل . وأول هذين العاملين هو الاختيار الأساسى جدا بين ما اذا كان ينبغى تصوير الفيلم بالأبيض / أسود أم بالألوان . وثانيهما اختيار شكل أو « فورمة » ، الشاشة التى سيعرض عليها الفيلم فى النهاية .

اللون فى مقابل الأبيض/اسود : مازلت أعتقد أن الأبيض/أسود

fb/mashro3pdf

له دور يؤديه فى الأفلام السينمائية · وأنه لا ينبغى أن يكون كل شىء ملونا · والحق أنه اذا لم يكن اللون صالحا كل الصلاحية للفكرة ، فانه يمكن أن يقف حائلا بين المشاهد وفكرة الفيلم · فقد تزيغ عين المرء باللون ، وكذلك أفكاره · مثلا ، لا يمكننى أن استسيغ صنع فيلم « فرويد » بالألوان أو أى أفلام أخرى ذات طبيعة سيكولوجية متعمقة · فاذا لم تكن لوحة الألوان ومزاياها متوافقة مع الفكرة أو جزءا منها ، أجل ! من الأفضل للفيلم ألا يكون بالألوان ·

المخرج جون هيوستون

فى معظم الأفلام ··· قصرت نفسى على فيلم أو اثنين ملونين فقط · الأبيض/أسود يشبه ملابس السهرة ، دائما أنيقة · أما اللون ، ان لم تكن حريصا فيه ، يمكن أن يكون مبتذلا ·

المصور السينمائى نستور اليمندروس

مع أن هناك جدلا نظريا متواصلا حول المزايا النسبية للون فى مقابل الفيلم الأبيض/أسود ، فمن الواضح جدا أنه على مستوى عملى لا يوجد نزاع حقيقى الآن · ولأن جمهورا عريضا من مشاهدى التليفزيون ينتظرون تقريبا أى فيلم مهذب لائق ، فان الغالبية العظمى من الأفلام تصنع اليوم بالألوان لتحسن من فرص بيعها فى النهاية لهذا المجال · ولقد خفضت رغبة جمهور التليفزيون النهمة على ما يبدو فى أن يشاهد كل شىء على الاطلاق ملونا ، عدد أفلام الأبيض/أسود التى تنتج تخفيضا قاسيا · وقليل جدا من أفلام الأبيض/أسود تنتج اليوم الى حد أنه عندما يظهر واحد منها (مثل « مانهاتن » أو « ذكريات ستاردست » أو « الرجل الفيل ») فانه يحمد على جرأته ·

وبالنسبة لبعض الأفلام يغدو الأبيض/أسود ببساطة أداة أقوى وأشد تأثيرا ، ولكن هذا تغاضوا عنه كلية على وجه التقريب · وطبيعى أن قرار المخرج باستخدام الأبيض/أسود أو الألوان يجب أن يحدده مزاج الفيلم أو روحه العامة · ويمكن أن نرى دليلا بينا على صحة استخدام الأبيض/أسود أو الألوان بمقارنة فيلمى « هنرى الخامس » و « هاملت » اللذين أنتجهما سير لورنس أوليفييه · ففيلم « هنرى الخامس » ــ وهو دراما بطولية أو ملحمية يجرى معظم مناظرها فى العراء مع معارك ساحة القتال ولبس الأزياء البهيجة الألوان ومشاهد الأبهة الوافرة ، كان لائقا بدرجة مثالية للألوان ، وهكذا أنتجه أوليفييه · والمزاج النفسى للفيلم كله مستقر صريح ، فهو يؤكد شخصية الملك هنرى الخامس البطولية المجيدة والذى يبرز ظافرا منتصرا ــ وعلى الجانب الآخر ، نجد فيلم « هملت » الذى اختاره أوليفييه لينتجه أبيض/أسود ــ تراجيديا ، أى رواية ذهنية جادة

fb/mashro3pdf

قاتمة · معظم منـــاظرها داخلى وبعضها بالليل · وطبيعة البطل نفسه العقلانية الجادة المتأملة تمتاز بوضوح صارخ ، واكتئاب حالم لم يكن يتيسر تسجيله جيدا باللون بمثل ما تم بالأبيض/أسود تقريبا ·

ويمـكن أن يكون التـأثير الشـامل للأبيض / أسود ظاهر التناقض شيئا ما ، لأنه بكيفية ما يبدو فى أغلب الأحايين أصدق للحياة وأكثر واقعية من اللون ــ على الرغم من حقيقة أننا بجلاء لا نرى العالم من حولنا بالأبيض والأسود · وعلى سبيل المثال · من الصعب أن نتصور أن فيلم « دكتور سترينجلاف » بالألوان كان يغدو « حقيقيا بمثل ما هو بالأبيض / أسود تماما · وأيضا يتساءل المرء عما اذا كان من المحتمل ألا يكون فيلم « عيار ٢٢ » أقوى كثيرا بالأبيض/أسود عنه بالألوان لنفس السبب · فان دفء الصور الملونة فى الفيلم ــ وهو دفء يتعذر تلافيه عند التعامل بالألوان ــ يكافح برودة النغمة التهكمية المريرة التى تنهض عليها القصة · وربما كان حس التصلب الصارخ فيه هو ما يجعل معالجة الأبيض/أسود ملائمة لمثل هذه الموضوعات السينمائية ·

ويمكن أيضا شرح الآثار المضادة فى جوهرها للون وللأبيض/أسود فى ضوء اثنين آخرين من الأفلام هما « شين » و « هود » اللذان صورت مناظرهما فى الغرب · فاللون مناسب تماما لفيلم « شين » ، وهو وسترن رومانتيكى يجرى على النهج الملحمى فى مشهد طبيعى بديع رائع الضخامة تحد خلفيته دائما جبال تكللها الثلوج · أما « هود » على الجانب الآخر فهو دراسة معاصرة لشخصية صعلوك أنزل فى موقع طبيعى مجدب كئيب· ويركز الفيلم على الوقائع القاسية ولا يمجد شيئا ، كان من الممكن أن تجد هذه القصة تعبيرا كافيا وافيا بالمراد بفيلم أبيض/أسود فقط ·

وربما برر أيضا الاختلاف فى الجدية والطـابع العـام بفيلمى « آنى هول » (ألوان) و « مانهاتن » (أبيض/أسود) اختيار الأنماط السينمائية المتباينة لتلك الأفلام ·

وعلى العموم ، فان الأفلام التى يبدو أنها تتطلب المعالجة بالألوان هى تلك المتسمة بخاصية رومانتيكية جانحة للمثالية ، أو خفيفة مرحة · أو فكاهية مثل الأفلام الموسيقية والخيالية والكوميدية وأفلام المواكب التاريخية· وأيضا ، تلك التى بها مناظر جميلة بدرجة استثنائية يستحسن تصويرها بالألوان · أما الحكايات الأكثر طبيعية وجدية وقتامة التى تشدد على حقائق الحياة الخشنة القاسية وتجرى وقائعها فى مناظر كالحة كئيبة أو بائسة فانها تصرخ طالبة الأبيض/أسود · وهناك طبعا تلك التى تقع فى الوسط ويمكن معالجتها على حد سواء من الجودة بأى الطريقتين ·

fb/mashro3pdf

وبعض الأفلام استفادت استفادة فعالة من المزج بين الألوان والأبيض/أسود مثل فيلم « ساحرة أوز » الذى استخدم الأبيض/أسود لاطار القصة في كانساس (واقع حقيقى) ثم تحول الى اللون من أجل مشهد الحلم فى أوز ، أو فيلم « رجل وامرأة » الذى استخدم تشكيلة ضخمة من الأنماط والمؤثرات الفيلمية ٠

ويكثر الآن شروع المخرجين والمصورين السينمائيين فى التفكير فى الأفلام كأداة تماثل التصوير الزيتى ٠ والى جانب محاولاتهم تحقيق مؤثرات « التصوير الزيتى » بالاضاءة ٠ فانه يجرى الكثير من التجارب العملية لابتكار نوع من « الباليتة » فى الفيلم الملون ، بحيث يمكن مزج طبيعة اللون الحقيقية للوصول الى نفس أنواع التأثيرات التى يحرزها الفنان بتوليفاته الذكية البارعة للألوان على لوحته ٠

والتجارب العملية على اللون مستمرة بالفعل منذ حين ٠ ففى فيلم « الجشع » (١٩٢٣) أجرى اريك فون ستروهايم تجربة بتلوين جميع الأشياء الذهبية فىالفيلم بلون أصفر ناصع مستخدما عملية هاندشليجل وهى عملية تلوين بالاستنسل ٠ غير أن النقاد عارضوا التكنيك الذى شعروا بأنه فيما عدا ذلك فضح واقعية الفيلم الخالصة ٠ وفى وقت باكر يرجع الى سنة ١٩٣٥ استخدم روبن مامولیان عملية « تكنيكلر » التى كانت جديدة وقتذاك استخداما مبدعا فى فيلم « بيكى شارب Beeky Sharp لكى يعبر عن الذعر الذى صاحب أخبار تقدم جيوش نابليون ، فقد صوروا فى مونتاج للألوان المتغيرة ، بادئا بالأبيض/أسود ومتقدما خلال الألوان الأخرى ثم بالغا الذروة باللون الأحمر ٠

وفى فيلم « الطاحونة الحمراء » حاول جون هيوستون ما أسماه « قران الأبيض/أسود واللون » ابتغاء أن يضفى على الفيلم كله سيماء التصوير الزيتى عند تولوز ـ لوتريك ٠ ولكى يحقق هذه السيماء ، كان لزاما أن يبسط اللون باحالة الى رقائق مستوية ملساء من الألوان وأن تزال اللمعات الضوئية ووهمية البعد الثلاثى التى تخلقها اضاءة أجسام مستديرة ثلاثية البعد ٠ وقد توصل الى ذلك باستخدام مرشح صمم خصيصا لتقليد الضباب فى المناظر الخارجية ٠ وأضاف نشر الدخان فى جو المنظر حتى تسود سيماء مستوية أحادية اللون ٠ وكما يقول هيوستون : « كان أول فيلم نجح فى السيطرة على اللون بعد أن كان اللون يسيطر عليه » ٠ وأجرى هيوستون تجارب أخرى على اللون بفيلمه « انعكاسات فى عين ذهبية » حيث أضفى على الفيلم بأسره مظهر كهرمانى مذهب من خلال عملية معملية ٠

fb/mashro3pdf

كذلك استخدم جون بورمان والمصور السينمائى فيلموس سيجموند تكنيكات لونية خاصة فى فيلم « الخلاص » • عندما استحدثت الألوان المسجلة فى هيئتها الطبيعية على الفيلم صور تجلت فى منتهى البهجة والاشراق ، طبعوا أبيض/أسود فى المادة ، بضم نسخة أبيض/أسود الى أخرى ملونة • ولهذا التكنيك تأثير بالغ فى خلق الانطباع بأن أشجار الغابات ، ذات الأوراق الخضراء اليانعة وما اليها ، هى فى أساسها داكنة تنذر بالخطر • وتم التوصل الى تأثير مشابه وان كان أقل حذقا وبراعة فى فيلم« اختيار صوفى » • ففى أثناء مناظر معسكر الاعتقال فى ذلك الفيلم يتخافت اللون بشدة الى أن يختفى تماما على وجه التقريب ، وبهذا ينقل بفعالية تجهم تلك المناظر ويعزلها عن الألوان البهيجة المشرقة بمشاهد الزمن الحاضر •

وما يزال المخرجون والمصورون السينمائيون يجاهدون لخلق المظهر المضبوط للفيلم التاريخى ، ولكن لا يبدو اطلاقا أنهم سيجدون الحل الأمثل • ولقد ابتكر زيفيريللى احساسا مؤثرا الى حد ما بالماضى بترشيح فيلم « ترويض النمرة » من خلال جورب حريمى نايلون ، فخفف الألوان ونعم الزوايا الحادة حتى يحـــاكى الفيلم كله لوحة باهتة من لوحات رامبرانت ، ومنذ ذلك الحين ، استخدمت بكثرة مؤثرات ترشيح مماثلة لاستحداث احساس بالخبرات الغائمة التى تستحضرها الذاكرة • الا أن المصور السينمائى لاسلو كوفاكس بشركة F.I.S.T. يصف صعوبة تحقيق المظهر التاريخى المضبوط : « كنت أتمنى لو أننا استطعنا بطريقة أو بأخرى أن نكتشف كيف تصنع حبر سبيا (بنى غامق) بالألوان فهذا أصعب شىء يمكن عمله ، أعنى أنه من السهل أن أتعامل باللون الكهرمانى أو ألوان مصفرة أو محمرة ولكن السبيا صبغة بنية وهى ليست لونا • انه وحل • انه تركيبة من كل شىء • ولأمر ما من المستحيل تقريبا أن تستحدث صبغة السبيا تلك ، بكل هذه الخاصية الداكنة الباهتة • انها دائما مشكلة • ترى فيلما تاريخيا ولكنه يبدو جديدا جدا • ينبغى أن يبدو وكأنه صنع حقيقة فى الثلاثينات ثم أخرج من الدرج ، مثل الطبعات العتيقة الباهتة » •

ومادام التجريب مستمرا فسوف تذلل على الأرجح هذه العقبة الكئود ، لأن تكنولوجيا الفيلم تقدمت بخطى حثيثة فى السنوات الأخيرة • وباستخدام كافة التكنولوجيا والدربة المتاحة الآن ، سواء أنجزت باضاءة خاصة ومرشحات انتشار وفيلم خاص فى الكاميرا ، أو بتحميض الفيلم بطريقة معينة فى المعمل ، فان المخرجين المحدثين قادرون عمليا على ابتكار أى مؤثر لونى يبغون تحقيقه • وينبغى طبعا أن يكون هذا المؤثر اللونى

fb/mashro3pdf

الخاص متساوقا فى سياق الفيلم من بدايته الى نهايته ، الا اذا استعمل فحسب لجزء مخصص متمايز عن بقية الفيلم ـ مثل حلم أو لقطة راجعة للماضى (فلاش باك) أو فانتازيا ٠

حجم وشكل الصورة المعروضة :

شبيه باختيار الأبيض/أسود أو اللون لفيلم من الأفلام يوجد الاختيار ما بين الأشكال والأحجام المختلفة الخاصة بالصورة النهائية المعروضة ٠ من الناحية الجوهرية ، يوجد شكلان أساسيان للصورة المعروضة : **الشاشة القياسية** التى يبلغ عرضها قدر ارتفاعها ١ر٣٣ مرة ، **والشاشة العريضة** (معروفة عموما بأسماء تجارية متنوعة مثل السينما سكوب والبانافيزيون والفيستافيزيون) التى يتفاوت عرضها من ١ر٨٥ الى ٢ر٥٥ مرة قدر ارتفاعها ، وتسبب الأبعاد والأشكال المختلفة لهاتيك الشاشات صنوفا مختلفة من المشكلات التكوينية ، ولكن على وجه الاجمال ، تصلح الشاشة العريضة بطبيعتها لصورة بانورامية لمشهد طبيعى رحيب أو لأعداد كبيرة من الناس ٠ وكذلك للحركة السريعة التى تتميز بها أفلام الوسترن ودراميات الحرب والمواكب التاريخية الفخمة أو دراميات المغامرات بأحداثها السريعة الوقع ٠ والشاشة القياسية أكثر صلاحية لحكاية حب حميمة تقع فى شقة صغيرة ، حيث تتطلب اللجوء المتكرر للقطات المكبرة الوثيقة مع حركة قليلة جدا للأشياء فى المكان ٠ والشاشة العريضة يمكن أن تشوه الصورة فعلا وتنتقص من فعالية التأثير البصرى اذا انحصرت فى منظر طبيعى ضيق جدا فى مجال رؤيته ٠

الفيلم ناعم الحبيبة ضد خشن الحبيبة :

يمكن أن يكون لنوعية الفيلم الخام المستخدم تأثير مهم أيضا على طبيعة الصورة المرئية ٠ وبعض الفيلم الخام قادر على استنساخ صورة فى منتهى النعومة أو الصقل ٠ ومثل هذا الفيلم يسجل أيضا مدى واسعا من الفوارق الدقيقة بين النور والظلمة ، يمكن المخرج من ابتداع درجات لونية وظلام فنية وتباينات صافية بديعة ٠ وغالبا ما يكون لمثل هذه الصور تأثير بصرى أقوى من الواقع ، بسبب وضوحها واتقانها الفنى ٠

وهناك نوعية أخرى من الفيلم الخام ـ عالى أو خشن الحبيبات ـ تنتج تأثيرا مخالفا : صورة حبيبية النسيج خشنة ذات تباينات جافية بين الألوان البيضاءوالسوداء ، ودون فوارق دقيقة تقريبا فى التباين بينها ٠ ولأن صور الصحف والجرائد السينمائية أيضا تتميز بهذا التأثير خشن الحبيبات القاسى ، فقد اقترن هذا النوع من الأفلام بسمة « هنا والآن »

fb/mashro3pdf

التسجيلية ، كأنما وجب على « الواقع أو الحقيقة » أن تقتنص بسرعة ، مع عناية قليلة بالوضوح والاتقان الفنى · والفيلم ذاته قد يوظف كلتا النوعيتين من الخام فى سبيل تأثيرات مختلفة · على سبيل المثال ، يحتمل أن ينفذ منظر حب رومانتيكى بفيلم ناعم أو هادىء الحبيبات ، بينما قد ينفذ منظر شغب أو معركة محتدمة بفيلم خشن الحبيبات ·

سحر الفيلم : مؤثرات خاصة فى الفيلم الحديث :

عندما أبقى تصاعد أسعار الدخول واغراء التليفزيون أعدادا متزايدة من الناس فى بيوتهم للترويح عن أنفسهم ، بدأت الأفلام السينمائية تتضمن عناصر لم يستطع التليفزيون تقديمها · أحد هذه العناصر كان المؤثر الخاص الذى ابتكر المشهد البصرى على نطاق ضخم مهيب وأرى المتفرجين أشياء لم يروها أبدا من قبل ·

ولقد جعلت منجزات التقدم فى التكنولوجيا الحديثة من المؤثرات الخاصة المتقنة جزءا مهما من الفيلم الحديث · ورغم توفير الوقت والمال الكافيين ، فان هناك أشياء قليلة لا يستطيع فنى المؤثرات الخاصة الحديثة تحقيقها على الشاشة – ولو أن المرئيات الفائقة الجودة بحق يمكن أن تكون باهظة التكاليف بدرجة تحظرها · وقد فتحت هذه المقدرة حقلا جديدا كل الجدة أمام المخرجين ، فهى تتيح لهم أن يستخدموا الأداة الى أقصى مداها ، وتمكنهم من أن يعرضوا على متفرجيهم حقيقة ما يرغبون فى عرضه ، بدلا من مجرد اخبارهم عنه · هذه المرونة المضافة مغنم عظيم تدخره الصناعة ذخرا لها ، ومع ذلك ، أصبحت هذه الابتكارات فى الأغلب الأعم عبئا أيضا (اذ لم تفد المؤثرات المرئية المتقنة فى أفلام معينة حتى فى تعظيم الحكاية) ، بل أصبحت هى ذاتها محور الفيلم ·

ظلت المؤثرات الخاصة جزءا عضويا مكملا فى الفيلم على امتداد تاريخه · ولكن منذ عهد قريب فقط ، أنتجت التكنولوجيا مؤثرات معقدة جدا بحيث يعجز المتفرج فى الغالب عن التمييز بين طول شريط لشىء حقيقى ونموذج مصغر لمؤثر خاص ، كما هو الحال مع الطائرة النفاثة فى فيلم ١٩٨٢ « فاير فوكس » · وليس كذلك كل هذه المؤثرات الناشئة عن تنويعات أشعة الليزر الزاهية المبهرجة · ان طبيعة أى مؤثر خاص معلوم واحدة من ثلاث : مؤثرات « مصدقة » ، التى تبعث ببساطة حادثة واقعية أو تاريخية مألوفة فى صيغة درامية ، ومؤثرات « غير مصدقة » التى تحاكى بكامن امكاناتها حوادث حقيقية بأسلوب مشدد أو متطرف ، ومؤثرات « مذهلة » ، التى تخلق البشر أو الكائنات الحية أو الأماكن أو أحداث تتجاوز ما يعتبر ممكنا الآن · وتشتمل المؤثرات « المصدقة » على الأعمال

fb/mashro3pdf

المتقنة فى ابهار ، مثل تلك التى توجد فى فيلم ١٩٨٢ « محارب الطريق » ، والصورة المصغرة لفرق الأسطول الأمريكى فى بيرل هاربر يوم ٧ ديسمبر سنة ١٩٤١ بفيلم « تورا ! تورا ! تورا ! » ، وحتى عمليات الماكياج المفرط ، مثل ذلك الذى وضعه الممثل جون هيرت ليجسد صورة « الرجل الفيل » · ويمكن للمؤثرات « غير المصدقة » ـ وهى غالبا العمود الفقرى لأفلام الكوارث ، أن تحاكى دمار لوس انجيليس بفيلم « زلزال ! » ، والدمار الذى سببته شيخوخة كوكب التكوين فى فيلم « النجم تريك ٣ : البحث عن سبوك » ، وحتى حريق أتلانتا الرهيب فى فيلم « ذهب مع الريح » ·

وفى حين أنه يمكن أن تكون مثل هذه المؤثرات الخاصة مبتكرة بالغة التعقيد ، فان المؤثر « المذهل » غالبا ما يكون أشدها فتنة واجتذابا للعين ، ولو من أجل استحالة موضوعه ذاتها فحسب ، ويمكن تصنيف التشكيلة الواسعة للمؤثرات « المذهلة » فى عدة فئات متميزة ·

وتعين مؤثرات القدرة الخارقة (السوبر هيومانية) ساحر « لصوص الزمن » الشرير على اطلاق سهام بارقة من أطراف أصابعه ، وميرلين « اكسكاليبر » على التلويح بعصاه السحرية ، وكلارك كنت على تحدى جاذبية الأرض بوصفه « سوبرمان » ·

ويمكن أن يمتد أمد مؤثرات المركبات الطائرة ـ وهى قوام الكثير من أفلام الخيال العلمى ـ من المعارك العنيفة المستعرة بالفضاء الخارجى فى « حرب الكواكب » الى التحليق المهيب للسفينة الأم فى « لقاءات وثيقة للجنس الثالث » ، الى التحول المشهدى الرائع نحو السرعة المراوغة بواسطة السفينة النجومية « انتربرايز » فى « هجرة الى النجوم » · ويتخلق هذا النمط من المؤثرات ، ويسمى بالبصرى ، فى عملية الطبع حيث يتراكب طبع الصورة الأساسية (كسفينة فضائية) على صورة أخرى (كخلفية مجال نجمى) وتتآلف الاثنتان معا على شريط واحد من الفيلم بواسطة آلة طبع بصرى · وتوجه آلات الطبع البصرى الحديثة بالكمبيوتر ، متيحة بذلك توافقا دقيقا محكما لعدد هائل من الصور المتنوعة ·

مؤثر آخر عجيب ذو تاريخ طويل هو مؤثر المخلوقات · ويمكن أن تكون هذه المسوخ البشعة (الهولات) غير الطبيعية بدائية فجة مثل جودزيللا (رجل فى بذلة مطاطية) أو مقنعة مثل « غريب » (وهو أيضا رجل ببذلة مطاطية) ، ويمكن أن تكون موجهة عن بعد (كما كان المخلوق حامل عنوان فيلم E.T. مخلوق ما وراء الأرض) أو دمية معقدة التركيب (كما كانت أستاذيودا الحدى من ملحقى فيلم « حرب الكواكب » وهما :

fb/mashro3pdf

« الامبراطورية ترد الضربة » و « عودة الجيدى ») ، أو مزودة بالحركة المتقطعة (كما كان كنج كونج الأصلى) أو مزيجا مركبا من كل هذه الوسائل التكنيكية وأكثر (مثلما كان التنين فيرمثراكس المزدرى فى فيلم « قاتل التنين ») وقد تكون لا انسانية بدهاء رقيق مثل مصاص الدماء « دراكولا » أو مهولا بشعا بشكل سافر مثل الحية العملاقة فى فيلم « كونان الهمجى » ٠

تنوع آخر لمؤثر المخلوقات هو مؤثر التحول حيث يبلغ الأمر بالمتفرج أن يرى رجلا يصبح هولة بشعة ٠ وقد انتشر هذا المؤثر منذ صار لون « شينى الصغير Lon Chaney » «الرجل الذئب» ، وقلبت التحولات الحديثة الرجال والنساء الى أفاع («كونان الهمجى») وفهود رقطاء (الناس القطط) وهولات زاحفة (« السيف والمشعوذ ») ومخلوقات عليا فى مراتب النشوء والارتقاء وأخرى هلامية الخلقة فائقة الادراك (أحوال متغيرة) وطبعا مستذئبين (« العواء » و « مستذئب أمريكى فى لندن ») ــ جميعا على الشاشة ٠ والغريب أن الكثير من مؤثرات التنكر هذه ــ لم تكن عمليات ماكياج بالمعنى التقليدى اطلاقا ، بل بالأحرى موديلات منحوتة (مثل الرأس المتحولة فى فيلم « مستذئب أمريكى ») ٠ ولم تكن مؤثرات التحول فى فيلم « الشىء » سنة ١٩٨٢ مألوفة أو تقليدية جدا مما تطلب بذل جهد لتصنيف عمل الفنان دوب بوتين ضمن المؤثرات المرئية وليس الماكياج ٠

وآخر فئة رئيسية للمؤثرات « المذهلة » هى العنوان العريض الخاص بالمواقع المجهولة ٠ فمثل هذه المؤثرات ، التى تنقل جمهور المتفرجين الى مكان لن يستطيعوا عمليا الذهاب أليه ، يمكنها أن تختلق مواقع متنوعة مثل عالم كريبتون Krypton البلورى المتلألىء فى فيلم « سوبرمان » أو واقع « أحوال متغيرة » الموصوم بالمخدرات وعقاقير الهلوسة ، أو بواطن الجسيم البشرى فى « رحلة عجيبة » ، أو جسر السفينة النجمية المتوهجة بتكنولوجيتها الفائقة فى « هجرة الى النجوم : غضب خان » ، أو المشهد المستقبلى المجلل بالدخان والضباب فى فيلم «عداء بليد» Blade Runner .

ثم تأمل استخدام هذه الأنماط المختلفة من المؤثرات في فيلم ١٩٨٢ « الروح المعربدة » : مباراة التحكم التليفزيونى عن بعد ــ مؤثر « مصدق » لا يكاد يلحظ ولكنه صعب التحقيق ، والاعصار المفاجىء حادث طبيعى ولكن متطرف الشدة ، مؤثر « غير مصدق » تحقق من خلال فن التحريك البسيط ، ثم فوهة الجحيم المستعرة ، والمنزل المتفجر من الداخل ، والأرواح العربيدة فى هيئة أشباح ــ كل هذا أنماط مختلفة من المؤثرات «المذهلة» ــ ولو أنها جميعا مصدقة تماما داخل سياق الفيلم ٠

fb/mashro3pdf

أصبح المعيار الحقيقى لنجاح موثر ما هو هذا : الى أى مدى وفق المؤثر فى الاندماج فى الخط الروائى للفيلم · لم يعد مثار تحد أن تجعل المؤثر ذاته مصدقا ، وفى الفيلم الحديث ، اندماج المؤثرات الخاصة اندماجا صحيحا مضبوطا ـ على نقيض سيطرة المؤثرات الخاصة ـ هو المعيار الصحيح المضبوط للنجاح النسبى لذلك الفيلم ·

وعدد المؤثرات الخاصة فى فيلم ما لا يحدد بالضرورة الى أى مدى من الفعالية استخدمت تلك المؤثرات فقد تضمن فيلم « حرب الكواكب » قرابة ٣٦٥ مؤثرا مرئيا منفردا ، جميعها تخدم فى دفع الحكاية قدما · ويستعين فيلم « حين بعد حين » بعدة مؤثرات بصرية بسيطة فحسب لكى يبعث بالكاتب هـ·ج· ويلز الى المستقبل ، ولكنها تؤسس بفعالية مؤثرة تلك الطبيعة المتقلبة الغريبة للفيلم · وخصص قدر هائل من الوقت والمال لمشاهد الطيران بفيلم « سوبرمان » (١٩٧٨) لأنه كان اختيارا حرجا لمصداقية الفيلم أن يؤمن المتفرجون حقا باستطاعة الانسان أن يطير ·

وتستخدم هذه الأفلام مؤثراتها الخاصة قليلا أو كثيرا بقدر ما تدعو الضرورة ، ولا شىء أكثر · فالمرئيات تخلق الجو الملائم للحكاية وتدفع بها الى الأمام · وبهذه الكيفية ، تصبح ببساطة عنصرا محكم الاندماج من عناصر الفيلم · وفيلم E.T. يزخر بالمؤثرات الباهرة من بدايته حتى نهايته ، ويمكث E.T. ذاته على الشاشة جزءا كبيرا من طول الفيلم · ومع ذلك لم تفسد كل هاتيك المؤثرات الباهرة جو الفيلم الدافىء الودود لأنها أدمجت فيه بصحة واحكام ·

ورغم هذا ، كثيرا ما تغرى القوة الكامنة فى مثل هذه المرئيات طائفة المخرجين بالافراط فى استغلالها ، وتركها تغمر الحكاية التى قصدوا تيسير سردها · وقد قدم « ترون » والت ديزنى التحريك بالكمبيوتر ـ أى صورا مصممة ومنفذة من خلال أجهزة الكمبيوتر ـ الى جمهور المتفرجين الأمريكيين ، الا أنه أخفق فى أن يفتن شخصيات أو حكايات تبلغ من التشويق والاثارة قدر مؤثراتها الكمبيوترية ، وكانت النتيجة عرضا خفيفا جافا···ويمكن أن يوجه نقد مماثل لفيلمى « الثقب الأسود » و « العواء » · وتعد مؤثرات « الدم المتخثر » ـ أى القدرة على محاكاة شتى صنوف الوفيات وجزر الرقاب ونزع الأحشاء مسئولة على الأقل مسئولية جزئية عن الطفرة الجديدة لأفلام القتل فى تيار الرعب الجائح · ولقد أبرز فيلم « الشىء » فيض الدماء بمشاهد التحول على نحو مفرط قوض دعائم التشويق الداخلى الذى كان يتوخاه ، وتركزت عدسة الكاميرا على المشهد المستقبلى بتفاصيله الكئيبة المتجهمة فى « عداء بليد » بدرجة مفرطة أغرقت شخصياته فيه ·

fb/mashro3pdf

ويقدم فيلما « الهجرة الى النجوم » الأولان تباينا بيانيا [جرافيكيا] للكيفية التى تستطيع بها المؤثرات الخاصة أن تسيطر على الفيلم أو تندمج مع عناصره الأخرى · « الهجرة الى النجوم : الفيلم » (١٩٧٩) فاخر بميزانية جاوزت أربعين مليون دولار ، وشغل تقريبا كل استديو مؤثرات رئيسى فى هوليوود ، وأبرز عدة لقطات مشهدية مبتكرة للمؤثرات ، ومع ذلك تعرض للانتقاد على نطاق عام ، وبخاصة لوقعه المتثاقل ، الذى احتوى ممثلين يحملقون فى صمت مدة دقائق طويلة فى مؤثرات الفيلم المكلفة · ومن الناحية الأخرى ، قدرت ميزانية الملحق الأول : « الهجرة الى النجوم : غضب خان » بمبلغ ١١ مليون دولار المتواضع ، أبرز مؤثرات قياسية ولكنها فعالة التأثير لسفينة الفضاء ، علاوة على شيء مبتكر ولكنه زهيد من رسوم التحريك بالكومبيوتر ، وركز خط حبكته على شخصياته أكثر من تكنولوجيته ، وقد قوبل هذا الفيلم بمديح النقاد وحقق رقما قياسيا لأكبر ايراد حصل فى نهاية أسبوع واحد (٤ ــ ٦ يونية ١٩٨٢) وقد وجد فيلم « الهجرة الى النجوم III » أيضا اندماجا مضبوطا للمؤثرات والحكاية ·

وهناك دور أخير يمكن للمؤثرات الخاصة أن تلعبه : أن تحرز المؤثر المستطرف أو اللاتقليدى ــ ويسمى غالبا « البدعة » ــ الذى تقتضيه أفلام معينة · وقد تضمنت المؤثرات المبتدعة الحديثة استعمال قصاصات من الأفلام الكلاسيكية لـ «ستيف مارتن» أن يتفاعل مع نجوم مثل همفرى بورجارت فى « الموتى لا يرتدون قماش المربعات » (١٩٨٢) و وودى ألين مع كالفن كوليدج وهربرت هوفر فى « زيليج » (١٩٨٣) · ولا ريب فى أنه سوف يستمر المزيد من الابتكارات والتنقيحات والتجارب العملية لكى نستخلص مؤثرات خاصة جديدة بل أكثر دهشة ·

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

الفصـل الخامس

المؤثرات الصوتية والحوار

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

الصوت والفيلم الحديث :

الفيلم مجال مرئى أساسا ، وتنقل أعظم مجالاته شأنا واهتماما بوجه عام عبر وسائل مرئية · بيد أن الصوت يلعب الآن دورا ذا أهمية متزايدة فى الفيلم الحديث ، لأن واقعه المتسم بـ « هنا ـ و ـ الآن » يعتمد بشدة على العناصر الثلاثة التى تركب شريط الصوت : المؤثرات الصوتية والحوار والنص الموسيقى · وتبدع هذه العناصر مستويات اضافية للمعنى وتهيىء مثيرات حسية وعاطفية تزيد من نطاق وعمق وكثافة تجربتنا الى مدى أبعد مما يمكن بلوغه من خلال الوسيلة المرئية وحدها ·

وبما أننا أكثر دراية « عن وعى » بما نراه عما نسمعه ، فاننا نتقبل عامة شريط الصوت دون تفكير كثير ، مستجيبين بداهة للمعرفة التى يقدمها بينما نتجاهل التكنيكات المعقدة الموظفة لخلق تلك الاستجابات · ويتضح تعقد شريط الصوت المنجز من وصف ليونارد برنشتاين لاسهام مهندس مزج الأصوات فى منظر واحد من فيلم « على الواجهة البحرية » :

« على سبيل المثال ، قد يقال انه يستبقى المتفرجين متنبهين ، بلا وعى، لضجيج حركة المرور بمدينة كبيرة ، ومع ذلك عليهم أيضا أن يتنبهوا لأصوات الريح والأمواج التى تتردد فى جنبات كنيسة واسعة شبه خالية طاغية على ذاك الضجيج المرورى · وفى نفس الوقت ، ينبغى لصوت بدال دراجة يدور بها طفل حول الكنيسة أن يتخلل الحوار الدائر بين شخصين شاردين يجوسان خلالها · وطبيعى ألا تضيع كلمة واحدة من هذا الحوار ، كما لابد أن تثير الأصوات فى نفس الوقت ، الأصداء المبهمة التى تلازمها فى موقع متكهف على هذا النحو · وعند هذه النقطة بالذات ، لا أحد (سوى مؤلف الموسيقى) قد شرع حتى فى التفكير كيف يمكن أن تتآلف الخلفية الموسيقية » ·

وفى المنظر القصير الذى يصفه برنشـــتاين تعمل متزامنة خمس طبقات مختلفة من الصوت ، كل منها يسهم اسهاما عظيما فى الأثر الكلى الشامل · وبمقارنتها بكثير من المناظر فى الفيلم الحديث ، نرى الأصوات فى هذا المنظر بسيطة وتقليدية · وهى ليست معقدة تقريبا مثل شريط الصوت بفيلم « ماش » M.A.S.H. مثلا ، حيث يتوازى الصوت والعنصر المرئى فى الأهمية على الأقل ان لم يكن أكثر · وهكذا ، يتطلب شريط الصوت الحديث أكثر فأكثر من اهتمامنا الواعى ، بل الكثير جدا فى الحقيقة ، حتى اننا لو شئنا أن نقدر فيلما حديثا حق قدره وجب علينا أن نذهب متهيئين لسماعه بقدر ما نراه ·

fb/mashro3pdf

الحـــوار :

شيء طبيعي أن يتجه جزء كبير من اهتمامنا بالصوت في الفيلم الحديث نحـو فهم الحوار ، لأنه يعطينا قدرا عظيما من المعلومات المهمة في معظم الأفلام · ولكن ينبغي علينا أيضا أن نتنبه للمميزات الفريدة للحوار الفيلمي ، وبخاصة تلك الوسائل التي يختلف فيها الحوار الفيلمي عن نظيره المسرحي ·

في التمثيلية المسرحية النموذجية ، يغدو الحوار عنصرا بالغ الأهمية ، ومن الضروري أن تسمع كل كلمة تقريبا·ولكي يبلغوا هذه الغاية ، يستخدم الممثلون المسرحيون ايقاعا موزونا معينا ، فينطقون سطورهم تباعا بحرص ويضمنونها وقفات قصيرة على نمط سؤال/جواب ، حتى يتمكن من يشغل أسوأ مقعد في القاعة من سماع كل سطر في الحوار بوضوح · هذا التقييد على كل حال لا ينطبق على الفيلم ، ولذا يمكن معاملة الحوار بواقعية أكثر بكثير · في فيلم « المواطن كين » مثلا ، استغل أورسون ويللز الحوار المتشابك ، والجمل المجزأة والمقاطعات الشائعة في المحادثة العادية دون فقدان المعلومات اللازمة أو القوة الدرامية · وقد تحقق هذا ، كما هو حادث الآن في معظم الأفلام ، من خلال الحرص في تحديد وضع الميكروفون وفي التسجيل ، ومهارة توليف ومزج الصوت المسجل ، وبراعة التنويعات في خواص الصـــوت (الحجم ، والوضوح والرنين والتلوين النغمي) · ومن خلال وسائل كهذه ، يبعث المخرج السينمائي انطباع أذن دقيقة التمييز والانتقاء تصغي لمـــا تبقى أن يعوزها سماعه · فالأصوات ذات الأهميـــة القصوى تنتقى على حدة ويؤكد عليها وتبرز جلية ، وتلك ذات الأهمية الأدنى اما أن تطمس أو تخرس ·

ونظرا لان حوار الفيلم يمكن سماعه بجلاء في كل مقعد بالدار ، فانه يمكن أيضا القاؤه بوقع أسرع كثيرا من حوار المسرح ·

وقد أحسن فرانك كابوا استغلال هذه الامكانية جيدا في فيلمي « مستر سميث يذهب الى واشنطن » و « مستر ديدز يذهب الى المدينة » حيث يستخدم حوارا مضـــغوطا له وقع البندقية الآلية في المكالمات التليفونية التي تزيح الشرح الضروري ــ ولكن غير درامي ــ عن الطريق بأسرع ما يمكن حتى يستطيع أن يركز فكره في مهمته الخطيرة لسرد حكاياته ·

والقول المأثور بأن صورة واحدة جديرة بألف كلمة يصدق بوجه خاص في مجال الفيلم · أولا وقبل كل شيء ، أكثر من ذلك ، تتضاءل قوة الفيلم الدرامية وخصائصه السينمائية معا اذا استخدم الحوار لكي

fb/mashro3pdf

يعبر عما كان يمكن شرحه بفاعلية أقوى خلال الوسيلة المرئية · وفى بعض الأحوال ، تتأتى أعمق النتائج تأثيرا دراميا من خلال حوار أحادى المقطع أو خفيف متفرق ، وفى قلة من الأفلام يستغنى عنه كلية · وليس معنى هذا أن الحوار لا ينبغى أن يهيمن على الشاشة قط ، بل ينبغى أن يفعل ذلك فحسب عندما يتطلبه الموقف الدرامى · وكقاعدة عامة : الحوار فى الفيلم ينبغى أن يكون تابعا للصورة المرئية ، ونادرا ما ينتحل لنفسه الدور المهيمن على منصة المسرح ·

ثلاثية البعد فى الصوت :

فى فيلم « المواطن كين » (١٩٤١) الذى يقرون عموما بأنه أول فيلم صوتى حديث ، ابتكر أورسون ويللز طابعا قويا للصوت الثلاثى البعد دون استعانة بشرائط الصوت المتعددة والمكبرات المطلوبة لتجسيم الصوت الحقيقى · وربما لوعيه الزائد من واقع خبرته الاذاعية بأهمية الصوت وامكانيته الكامنة لدقائق التعبير ، حقق ويللز هذا التأثير بتنويع خاصية الصوت (الحجم والجلاء والرنين والتلوين النغمى) فى الأصوات البشرية أو المؤثرات الصوتية فى ضوء بعدها النسبى عن الكاميرا ، حتى توصل الى احساس بثلاثية البعد السماعى لينافس الصورة الثلاثية البعد التى التقطتها كاميرا جريج تولاند Greg Toland ذات البؤرة العميقة · وسجلت ثلاثية البعد هذه على « مسار » واحد (صوت أحادى السماع) يجعل الأصوات بشرية أو غير بشرية تبدو قريبة جدا أو بعيدة جدا · بغير تمييز التجسيم يمينا ويسارا (الذى يتحقق بالتسجيل على مسارين منفصلين ثم ترجيع ما سجل على مكبرين أو أكثر) ·

وفى عام ١٩٥٢ توصلوا الى ثلاثية البعد الصادقة للصوت بدمج التكنيكات التى سبق اليها ويللز مع نظام لتجسيم الصوت (ستريو فونيك) سداسى المسار ـ فى فيلم الشاشة العريضة الثلاثية « هذه سينراما » ثم أدخل نظام رباعى المسار ليوافق الصورة السينما سكوبية فى فيلم « الرداء » فى سنة ١٩٥٣ · ولكن عندما تناقص عدد الأفلام المنتجة للشاشة العريضة وعادت الاستديوهات والمنتجون المستقلون الى فورمة الشاشة القياسية تضاءل معه الاهتمام بالصوت الاستريوفونى أيضا ·

وفى منتصف السبعينات ، بذلت محاولة للتوصل الى مؤثرات صوتية مشهدية فى دور السينما عن طريق « المحيط الحسى » (سنساراوند) وقد استمد نظام السنساراوند صوته من كابينتى تكبير ضخمتين فى حجم الخزانة مركبتين فى الركنين الخلفيين للقاعة · وصمم هذان المكبران القويان لكى يرجا ـ بالمعنى الحرفى للكلمة ـ القاعة بأسرها ، ولكن النظام

fb/mashro3pdf

لم يستخدم سوى لعدد قليل نسبيا من الأفلام مثل « الزلزال » (١٩٧٤) و « منتصف الطريق » (١٩٧٦) ... فى فيلم « منتصف الطريق » هيأ المكبران الخلفيان بفعالية ناجعة محيطا واقعيا للصوت بمقدار ٣٦٠° باستخدام تكنيكات كالآتى : توضع الكاميرا على أحد جوانب حاملة طائرات متطلعة الى أعلى نحو طائرة كاميكيز تنقض فى اتجاه الحاملة . ويتفاقم دوى شريط الصوت الأمامى الى أن يعلو زئير الطائرة الرءوس مباشرة . وبعدئذ يتولى صندوقا المكبرين الضخمان فى الخلف تكملة الزئير ، واعطاءنا أصوات وموجات صدمة الانفجار على ظهر الباخرة وراءنا .

وفى نفس الحقبة تقريبا (١٩٧٤) أدخل نظام دولبى Dolby وهو نظام تسجيل صوتى يخفض شوشرة الخلفية ويزيد مدى الترددات . وقد وحد مع نظام يسمى « الصوت المحيط » Surround Sound من شركة تيت أوديو ليمتد لانتاج نظام ستريوفونى متعدد المسارات الصوتية خصيصا لدور السينما . ويستخدم هذا النظام الفريد عملية ترقيم بالشفرة تبلغ مجالا صوتيا قدره ٣٦٠° وينشىء تأثير عدد من المكبرات المنفصلة أكبر مما يحتاج اليه فعلا .

وقد استخدم نظام دولبى ـ الصوت المحيط بقدرة وفعالية عظيمتين فى الأفلام الحديثة ، محققا مؤثر الأفاعى المهسهسة من حولنا فى فيلم « مغيرو الفلك المفقود » ، وتهليل جمهور المباراة والمديرين والمدربين فى فيلم « الثور الهائج » .

وفى فيلم « داس بوت » ابتكر احساس لا يصدق ببيئة صوتية ٣٦٠° داخل الأماكن المحصورة فى الغواصة الألمانية ومياه البحر حولها وفوقها . وطبيعة كل صوت فريدة : جيتار يعزف عليه بارتجال ، راديو ، فونوغراف ، رجال يتكلمون ويضحكون ، أبواق تدوى ، وجلبة عدد ميكانيكية ـ كلها تبدو كأنها ترد من مصادر مختلفة وتعطينا احساسا بتواجدنا هناك . انه فيلم زاخر بما ينصت اليه . عندما يرهف البحارة آذانهم أولا ليسمعوا صرير تكسر حواجز الماء المنهارة فوق ظهر سفينة يغرقونها ، ثم بعد ذلك ، مع الغواصة مستكنة على القاع اختباء من مدمرة على سطح الماء ، يغدو البحارة ساكنين سكون الموت خشية أن يفشوا سر مكانهم ـ ويؤكد سكونهم كل ضجة ، التى يحدد ستريو دولبى موقعها بدقة متناهية . ونسمع طنين جهاز السونار بالمدمرة الذى يعلو عند كل انحراف من مؤشره كلما مر من فوقهم ثم بعد ذلك يخفت . وبينما تستقر الغواصة فوق القاع ، على عمق سحيق ، نسمع صرير مسامير البرشام

fb/mashro3pdf

وهى تعتصر ثم « تفط » من أماكنها ، وصوت المياه يندفع رذاذا داخلها كلما تهاوت أجزاء من هيكلها تحت الضغط الهائل ٠

ومن دواعى السخرية أنه رغم العناية المسرفة التى يغدق بها على تصنيع شرائط الصوت فى هذه الأيام ، فان كثيرا من رواد السينما لا يجربونها قط بالكامل ٠ فهناك حوالى ٦٠٪ من دور العرض فى هذا البلد (أغلبها دور قديمة أو صغيرة بالضواحى) لا تملك ببساطة القدرة على استنساخ خاصية أو أبعاد الصوت المسجل فى الأفلام التى يعرضونها ٠

الصوت المنظور وغير المنظور :

فى بواكير أيام الفيلم الناطق ، كان طبيعيا أن يركز على الصوت المسجل الذى كان يتزامن مع الصورة المرئية ٠ وكما يدل التعبير الشائع « أفلام ناطقة » كان المتفرجون فى تلك الحقبة مفتونين باستنساخ الصوت البشرى ٠ ومع أن المؤثرات الصوتية كانت تستخدم آنذاك ، الا أنها كانت بوجه عام مقصورة على الأصوات التى تنبثق بشكل طبيعى وواقعى من الصور المرئية على الشاشة ، أى ، الأصوات المنظورة ٠

ومع أن القوة الدرامية للصوت البشرى واحساس الواقع المنقول من خلال المؤثرات الصوتية قد أضافا بالتأكيد أبعادا جديدة لفن الفيلم ، فان العلاقة الوثيقة بين الصوت والصورة أثبتت أنها شديدة الحصر والتقييد ، وبدأ صانعو الأفلام يجربون استخدامات أخرى للصوت ٠ وسرعان ما اكتشفوا ما عرفه المخرجون المسرحيون قبلهم بزمن طويل : أن الصوت غير المنظور ، أو الصوت المنبثق من مصادر ليست على الشاشة ، يمكن أن تستخدم لتمد أبعاد الفيلم وراء نطاق ما يرى ، وتحرز مؤثرات درامية أقوى فاعلية أيضا ٠ وما أن أدركوا الامكانية الديناميكية الفذة للصوت غير المنظور ، حتى استطاعوا أن يحرروا الصوت من عقال دوره المحصور ببساطة فى مصاحبة الصورة ٠ فالأصوات غير المنظورة تعمل الآن بطريقة جد معبرة أو حتى رمزية مثل «الصور» المستقلة ، حاملة أحيانا من عمق المغزى قدر ما تحمل الصورة المرئية ، بل أكثر بين حين وآخر ٠

هذا الاستخدام الابداعى للصوت غير المنظور مهم للفيلم الحديث لأسباب عديدة متنوعة ٠ وابتداء ، كثير من الأصوات المترددة حولنا فى الحياة الواقعية غير منظورة ، لأننا ببساطة نجدها غير ضرورية أو من المستحيل أن نشاهد مصادرها ٠وادراكا لهذه الحقيقة ، يوظف المخرجون الآن الصوت كعنصر منفرد لرواية القصص قادر بذاته على تقديم المعلومات ٠

fb/mashro3pdf

والصوت المستخدم بهذه الطريقة يتمم الصورة بدلا من مجرد مضاعفة مؤثراتها · وعلى سبيل المثال ، اذا سمعنا صوت باب ينغلق ، نستطيع أن ندرك أن شخصا ما قد غادر الغرفة حتى ولو لم نر صورة مصاحبة · هكذا تتحرر الكاميرا مما يمكن أن يعتبر أعمالا روتينية بسيطة ، وتركز على الموضوع الأعظم شأنا · وهذا مهم بالذات عندما يتم التركيز على رد الفعل بدلا من الفعل ، عندما تترك الكاميرا وجه المتكلم لتركز على وجه المستمع ·

وفى بعض الأحوال ، يستطيع الصوت غير المنظور أن يحظى وحده بتأثير أقوى مما يتاح له مع صورة مصاحبة · فالعقل البشرى مجهز ب « عين » بصيرة أقوى كثيرا من عين الكاميرا · وتستطيع صورة صوتية مؤثرة أن تفجر فى خيالنا استجابة أقوى فعالية من أية صورة مرئية ·· فى فيلم الرعب ، مثلا ، يمكن أن تنشىء الأصوات غير المنظورة جوا شاملا مشحونا بالفزع · وعناصر الحكاية التى تضاعف وتكثف استجابتنا الشعورية ـ صلصلة السلاسل ، خطوات مكتومة على سلم ذى صرير ، صرخة مختنقة ، فتح باب يزيق ، عواء ذئب أو حتى أصوات مبهمة لا تميز ـ تكون أقوى تأثيرا حينما لا ترى على الشاشة ·

وكما استبان من وصف المنظر المأخوذ من فيلم « على الواجهة البحرية » فى وقت سابق ، استخدمت أصوات غير منظورة (مثل أصوات حركة مرور المدينة ، الريح والأمواج ، ودراجة الطفل) استخداما روتينيا لكى تكشف شعور المتفرج « بوجوده هناك حقيقة » · وهكذا ، باحاطة المشاهد بالأصوات الطبيعية لبيئة المنظر المباشرة ، يوحى شريط الصوت بواقع يتجاوز حدود الاطار المرئى ·

وفى الفيلم الكوميدى ، يستطيع الصوت أن يحل محل الصورة المرئية بشكل فعال ، ويستخدم عادة لكى « يصور » النكبات الكوميدية التى تصاغ وتدبر بقابلية التكهن بها تماما من خلال الوسائل المرئية · على سبيل المثال ، فى منظر يصور مخترعا متهوسا يجرب طائرة محلية الصنع ، قد تظهر الصورة بدء الانطلاق ، بينما تترك عملية التحطيم المتكهنة ليصورها شريط الصوت · وهنا يتحقق غرض مزدوج : تكثف خيالاتنا الأثر الفكاهى للتحطم بتكوين صورتهم عنه ، فى حين تركز الكاميرا على ردود الفعل المرسومة على وجوه الناظرين ، والتى تغدو محور الاهتمام الكوميدى · ومثل هذا الاستخدام للصوت له أيضا منافع عملية واضحة ، اذا نظرنا الى الخطر الداهم على حياة الرجل وتدمير المعدات غالية الثمن التى ترافق عرض التحطم بصورة مرئية · أما باستخدام الصوت لتمثيل التحطم ، فلا يحتاج الطيار المنتظر الا أن يترنح على الشاشة ، مضعضعا قذرا · وسط قليل من حطام الطائرة الذى يمكن تمييزه ·

fb/mashro3pdf

وهكذا تحقق المؤثرات الصوتية أقصى نتائجها أصالة وابتكارا وتأثيرا لا من خلال استخدامها المتزامن مع الصورة المرئية ، وانما ك « صور » مستقلة ، تجسم الصورة السينمائية وتثريها أكثر من مجرد مطابقتها ٠

نظرات فى الصـــوت :

وفى النظرة الموضـــوعية ترى شخصيات المنظر ومجريات حدثه كما لو كانت بعين رقيب من بعيد يطل على الأحداث بهدوء دون أن يندمج فيها ببدنه أو عاطفته ٠ وتلاحظ الكاميرا والميكروفون الشخصيات خارجيا ، من الخطـوط الجانبية ، دون أن يخطـــوا فيها ليتخذوا دور المشارك ٠ أما النظرة الذاتية ، على الناحية الأخرى ، فهى نظرة مندمج بعمق ، اما بدنيا أو عاطفيا ، فى الأحداث الجارية على الشاشة ٠ ولذلك تبقى الكاميرا والميكروفون فى النظرة الذاتية تماما عين وأذن شخصية من الشخصيات فى الفيلم ، تبصر وتسمع بالضبط ما تبصره وتسمعه تلك الشخصية ٠ وكما لاحظنا من قبل ، بما أن التشبث بالنظرة الذاتية على الدوام أمر عسير ان لم يكن مستحيلا فى الفيلم ، فان معظم المخرجين يتخيرون المبادلة بين النظرتين ، أولا بتأسيس كل موقف بجلاء من وجهة نظر موضوعية ثم القطع الى لقطة ذاتية قصيرة نسبيا ثم تكرار نفس النمط ٠ وبما أن الكاميرا والميكروفون « معا » فى كل لقطة يخلقان الانطباع الموحد لوجهة نظر مفردة ، فان حجم الصوت وخاصيته سوف يتنوعان وفقا لعلاقتهما المباشرة بوضع الكاميرا ٠ مثلا ، الأصوات المسموعة جيدا فى لقطة مكبرة ذاتية النظرة قد لا تكون مسموعة فى لقطة عامة موضـــوعية ، والعكس صحيح ٠ هذا التبادل بين النظرتين الذاتية والموضوعية ، والعلاقة الوثيقة بين الكاميرا والميكروفون يوضحهما المنظر التـــالى :

١ ــ لقطة تأسيسية : نظرة كاميرا موضوعية من ركن الشـــارع تركز على عامل يستخدم مطرقة هوائية فى وسط الشارع (المســـافة الظاهرية من ٥٠ ــ ٧٥ قدما) ٠ الصوت : طرق مدو من المطرقة مختلط بجلبة الشارع ٠

٢ ــ قطع الى نظرة ذاتية : لقطات مكبرة للمطرقة الهوائية والجزء الأسفل من ساعدى ويدى العامل يهتز بعنف ، من وجهة نظر العامل ٠ الصوت : المطرقة تكاد تصم الآذان بدويها ــ لا تسمع أصوات أخرى ٠

٣ ــ قطع مرتد الى الكاميرا الموضوعية : شاحنة ثقيلة تنعطف عند الركن فيما وراء العامل وتندفع بأقصى سرعتها نحوه ٠ الصوت : طرقة

fb/mashro3pdf

مدوية من المطرقة ، جلبة الشارع الأخرى ، صوت متصاعد لشـــاحنة تقترب ٠

٤ ـ قطع الى نظرة ذاتية : لقطة مكبرة للمطرقة الهوائية ويدى العامل كما يراهما من وجهة نظره ٠ الصوت : أولا طرقات المطرقة التى تصـم الآذان وحـــدها ، وبعدئذ ، صراخ حاد للفرامل مختلط بضجة المطرقـة ٠

٥ ـ قطع سريع الى نظرة ذاتية جديدة : مقدمة الشاحنة تقترب حثيثا من الكاميرا من مسافة عشرة أقدام ٠ الصوت : صراخ الفرامل يعلو أكثر ، تتوقف المطرقة ، ولولة امرأة ، يقطعها صوت ارتطامة مكتوم يقبض النفس ٠٠٠ ظلام ولحظات سكون ٠

٦ ـ قطع مرتد الى نظرة موضوعية (من ركن الشارع) جسـد العامل فى غيبوبة عن الوعى أمام الشاحنة المتوقفة ٠ الجمهور الفضولى يتحلق حوله ٠ الصوت : خليط « ملخبط » من الأصوات المذعورة ، وجلبة الشارع ثم صوت « سرينة » الاسعاف عن بعد ٠

أحيانا يستخدم شريط الصوت ليهيىء وجهة نظر ذاتية أكثر تكثيفا ، نظرة تعبر عما يدور فى خلد شخصية ما ٠ وهنا يختلف الربط بين الكاميرا والميكروفون قليلا ، لأن الكاميرا سوف توحى فقط بوجهة النظر الذاتية بتصوير وجه الشخصية فى لقطات مكبرة ملتزة [لصيقة بجدار الكادر] وتعتمد على شريط الصوت فى ايضاح ذاتية النظرة ٠ وتماما كما أن الصورة تكون بلقطة مكبرة كذلك يكون الصوت ٠ وفى معظم الحالات ، سوف تتشوه جودة الصوت قليلا لكى تشير الى أن الأصوات التى تسمع ليست جزءا من المنظر الطبيعى ، ولكنها تصدر عن باطن عقل الشخصية ٠٠٠ وتلوح العينان كأنهما كبيرتان جدا بحيث تملآن الشاشة بأسرها ، وتصبحان بهذا الشـــكل نافذة للعقل نقرأ من خلالها حالة الشخصية الباطنية ٠ ويمكن للكاميرا فى مثل هذا المشهد أن تلبث فى لقطتها المكبرة بينما ينقل شريط الصوت أفكار الشخصية أو الأصوات ـ بشرية وغير بشرية ـ الصادرة من ذاكرتها ٠ أو ربما يمثل المشهد فحسب وسيلة انتقال الى فلاش باك مرئى ٠ وتصور هذه المشاهد غالبا بالبؤرة الناعمة ، وهى قرينة أخرى على طبيعتها الذاتية ٠

كذلك تصور الحالات العاطفية الداخلية غير العادية بواسطة شريط الصـــوت ، من خلال استخدام التنويع فى الحجم ، أو الرنين أو أية تشويهات أخرى فى أصوات البشر أو الأصوات الطبيعية التى تسمعها الشخصية ٠ والاستجابات البدنية من قبيل الصدمة العنيفة أو الاثارة

fb/mashro3pdf

أو حتى المرض توحى بها أحيانا دقات الطبول التى يفترض أنها تمثل أعراضا داخلية لتلك الاستجابات مثل ازدياد معدل النبض أو خفقان القلب · كما يستخدم التضخيم المفرط والتشويه فى الأصوات الطبيعية أيضا للايحاء بحالة هيستيرية فى العقل ·

استخدامات خاصة للموثرات الصوتية والحوار :

بالاضافة الى قواعد الصوت السابق وصفها ، والتى ظلت الى وقتنا هذا تطبق المرة تلو الأخرى ، أبدع المخرجون المجددون فى استخدام المؤثرات الصوتية والحوار لتحقيق عديد من الأغراض المخصصة ·

مؤثرات صوتية لسرد حكاية داخلية :

يجيد المخرجون تناول الصوت ويحرفون فيه أيضا لغايات فنية ـ لكى يضعونا « داخل » شخصية ما حتى نستطيع أن نفهم ما تشعر به · فى منظر قوى من فيلم « على الواجهة البحرية » ، يوظف اليا كازان أصوات الواجهة البحرية لتدريم عواطف تيرى مالوى (مارلون براندو) وايدى دويل (ايفا مارى سينت) · فقد أقنع القس (كارل مالدن) منذ هنية تيرى أن يعترف لايدى (التى يحبها الآن) بأنه تورط فى تدبير مقتل أخيها على يد موظفى الاتحاد الفاسدين · ويقف القس وتيرى على تل يطل على الواجهة البحرية ، وعندما تظهر ايدى سائرة فى السهول تحتهما متجهة اليهما ، يسرع تيرى نازلا سفح التل المنحدر للقائها · ودون تنبه حسى تقريبا أول الأمر ، يعلو بدرجة متزايدة الطرق المنتظم لمطرقة « ونش » دق الخوازيق ، الذى أصبح جزءا من بيئة الصوت الطبيعية ـ كلما اقترب تيرى من ايدى ، وبذلك ينبهنا الى الخوف الذى يستشعره نحو التفاهم معها · وحينما يصل الى الجزء الحرج من « اعترافه » ، تدوى صرخة صفارة بخارية على ظهر سفينة قريبة ، حاجبة كلماته بينما نرقب وجهه المكروب وهو يروى حكايته التى نعرفها الآن · ومع صرخة الصفارة التى تصم الآذان ، نكون فجأة « داخل » ايدى ، شاعرين بالصدمة ، والرعب والانكار لما سمعته ، وهى تغطى أذنيها بيديها لتعترض على حقيقة لا تستطيع تقبلها · ويتوقف صفير الباخرة مباشرة قبل أن ينهى تيرى حكايته · وعندما ينهيها ، تحدق فيه ايدى لحظة غير مصدقة ثم تستدير وتنطلق هاربة منه فى هلع ، يصاحب فعلها ولولة آلات الكمان · ان شدة المنظر الدرامية « تتجاوز الكلمات » بمعناها الحرفى ـ والوجوه والأصوات المستبطنة من الداخل وحدها تروى « الحكاية » كلها ·

وفى فيلم « كل ذلك الجاز » ينهج بوب فوس أسلوبا مختلفا تمام الاختلاف فى اخراجه منظر جو جيديون « تحذير من أزمة قلبية » · كل شىء عادى عند افتتاح المنظر · غرفة زاخرة بأفراد طاقم الممثلين فى فيلم

fb/mashro3pdf

موسيقي جديد يجلسون هنا وهناك يقرءون الحوار من سكريبت مضحك جدا ، لأن أفراد الطاقم جميعا ينفجرون من الضحك بين الحين والحين · وفجأة ، ودون انذار ، لا نسمع الضحك بعد الآن ـ ومع هذا نرى الوجوه ضاحكة ولكن الصوت ضائع · ولا يحمل شريط الصوت سوى الأصوات المجسمة (غير البشرية) حول جوجيديون (روى شايدر) نسمعه يشعل عود ثقاب ، وينقر بأصبعه على المنضدة ثم تنفس مكروب وساعة يده « تتكتك » وحذاؤه يهرس سيجارة فى الأرض ـ ومع انقطاع كل صوت خارجى عن جيديون (رغم تذكيرنا الدائم بالمرئيات أننا لابد أن نسمعه) وتضخيم كل صوت قريب جدا لجيديون ، أمسك قوس بنا من آذاننا بمعنى الكلمة واجتذبنا داخل جهاز الدورة الدموية ، وبعث برسالة صريحة واضحة تقول « ان هنا شيئا غلط بدرجة فظيعة » · وبعد أن يمسك جيديون قلم رصاص بكلتا يديه خلف الكرسى ، ويقصفه الى قطعتين يلقى بهما الى الأرض ، يعود الصوت الى طبيعته المعهودة ، وتنتهى القراءة ، وتخلى الغرفة · ويظهر المنظر التالى ثلاثة من المنتجين بالمقعد الخلفى لسيارة أجرة يناقشون أعراض مرضه وحقيقة أنه الآن بالمستشفى تحت الفحص الطبى ·

تشويه أو تحريف الصوت للايحاء بحالات ذاتية :

فى فيلم « عندما يتحدث شخص غريب فى التليفون » تتلقى كارول كين · باعتبارها جليسة أطفال مراهقة ، مكالمات تليفونية تهددها بالقتل على يد مجرم سيكوباتى يردد عليها السؤال الآتى : « لماذا لم تراجعى عدد الأطفال الى الآن » » ويتقصص البوليس فى النهاية أثر المكالمات لتنتهى الى تليفون آخر فى محيط المنزل · وقبل أن يصل البوليس الى هناك ، يقتل الأطفال بوحشية ، ولكن يقبض على القاتل ويسجن سبع سنوات فيما بعد ، وتتزوج كين وترزق بطفلين · وفى مساء اليوم الذى هرب فيه القاتل من السجن يصحبها زوجها الى عشاء خاص بالخارج احتفالا بترقيته فى عمله ، ويتركان طفليهما فى رعاية جليسة أطفال · وعندما يتخذان مجلسيهما لتناول وجبتهما فى المطعم ، يخطر أحد الجرسونات كين بأن ثمة مكالمة تليفونية لها بمكتب أمين الخزينة · وترد على التليفون دون أدنى ارتياب ، مفترضة أن الجليسة طلبتها للاستفسار عن شىء · ونسمع فعلا صيغة سؤال فى سماعة التليفون ـ ولكنه صوت القاتل بارد رنان : « هل راجعت عدد الأطفال ·· طفا ·· فال ·· ؟ » ويتردد صدى الصوت المألوف ولكنه مشوه ·· أعلى فأعلى نبرة ، ممتزجا فى صراخها الهستيرى بينما انجذبنا نحن فجأة داخل خوفها ورعبها ·

fb/mashro3pdf

« شخصية » الأصوات الميكانيكية :

تستطيع الأصوات الميكانيكية أن تندمج فى الطابع الشامل لمنظر معين يمنحها « شخصيات » · ففى فيلم « عناقيد الغضب » يستخدم جون فورد الشخصيات المختلفة لبوقى سيارتين لكى يؤكد العواطف فى أحد المناظر · وعندما تصطف أسرة جود حول الفناء ترحيبا بعودة توم من السجن ، يقدم أخو توم آل سائقا شاحنة جود القديمة ، ويشارك فى المنظر المبتهج بنغمة « أووجا ! » المرحة الرائقة من بوق الشاحنة · ويستمر الاحتفال دقيقة أو بعض دقيقة ، الى أن يقطعه فجأة صوت بوق مشئوم ، خفيض الطبقة ومدو بطريقة مجترئة مهينة ، عندما تتوقف السيارة « الكونفيرتيبل» التى يسوقها مندوب شركة الأراضى والمواشى · وتجمد دماء آل جود فى عروقهم كما دوى صوت البوق ، وينظرون فى خنوع وصول الاخطار الذى يذكرهم بأنه يتعين عليهم أن يرحلوا عن الأرض غداة اليوم التالى ·

الصوت بطىء الحركة :

يناظر « والترهيل » بين بطء حركة الصوت وبطء حركة الحدث فى منظر تراشق النيران الأخير بفيلم « الراكبون الطوال » · اذ بعد السطو على بنك ببلدة نورثفيلد بمينيسوتا ، تجد عصابة جيمس نفسها فى الشرك : بينما تحاول العصابة الفرار بغنيمتها ، ينهال الرجال المسلحون فوق أسطح البنايات وخلف المتاريس بوابل من الرصاص عليهم · فى البداية ، يكون الحدث خليطا من الحركة العادية والبطيئة · وعندما يصاب الخارجون على القانون أو أهل البلدة تبطؤ حركة الحدث وهم يترنحون أو يسقطون ، وتبطؤ حركة الصوت أيضا · ومع ذلك ، تتبدل هذه المناظر القصيرة « البطيئة » مع أخرى تعرض بسرعة عادية · ولكن عندما يشتد الحدث ويركز على الخوارج والرصاص يخترمهم ، يمضى المشهد كله فى حركة بطيئة صورة وصوتا · هذا البطء السيريالى للصورة يقربنا كثيرا من أعضاء العصابة ، ويجعلنا الصوت بطىء الحركة نشعر بآلامهم والرصاص يخترم جلودهم · والأثر الكلى غامض مخيف ، مع صفير الأصوات الخافتة وصرخات الزئير المكتوم ، وصهيل الخيل المبطأ بشـــكل غريب بشع ، والهمهمات والتأوهات الواهنة ·

وقد استخدم مارتن سكورسيس بالمثل الصوت بطىء الحركة فى فيلمه « الثور الهائج » ليصور اعياء جيك لاموتا (روبرت دى نيرو) فى عراك ضار وليعزل اثر ضربة فردية حاسمة ·

fb/mashro3pdf

التقابل الساخر للصوت والصورة :

فى العادة يعمل الصوت والصورة معا ليحملا مجموعة واحدة من الانطباعات · ومع هذا ، قد يكون من المفيد الناجع أحيانا خلق تناقض ساخر بينهما · وفى « عناقيد الغضب » توقف آل جود منذ هنيهة على الطريق الممتد ليطلوا على واد أخضر يانع من بساتين كاليفورنيا ، أول اطلالة لهم على أرض الشهد واللبن التى كانوا يترقبونها · تعلو صيحات الفرح والانفعال والدهشة مصحوبة بشقشقة الطيـور · وتقطع الكاميرا على « ما جود » وهى تظهر من وراء الشاحنة · نحن نعلم أن جدتهم من الأم قد توفيت ، وأن ما ـ جود قد أخفت الخبر عن الآخرين الى أن يتمكنوا من الوصول الى « الأرض الموعودة » فى كاليفورنيا · وتهييء زيطة الأصوات الفرحة المبتهجة باستمراها مقابلة ساخرة لوجه ما ـ جود المرهق الذى يكسوه الأسى ، تفيد فى تعزيز أثرها ·

وضع توكيد غير عادى على الصـوت :

أمام المخرج الذى يرغب فى وضع نوع غير عادى أو استثنائى من التوكيد على الصوت عدة خيارات · وهناك منهجان واضحان يتضمنان عدم التوكيد على الصورة المرئية : (١) اسقاط الصورة برمتها ، باختفاء تدريجى حتى الاظلام التام أو (٢) جعل الصورة عن قصد غير مشوقة أو كئيبة ، بتعليق لقطة لا معنى لها مدة طويلة أو اسـتعمال مطـول « لمناظر ميتة » ·

فى فيلم « الحمر » ، يشرع وارين بيتى فى سماع شهادة قبل بدء الصور المرئية لكى يجتذب انتباهنا ويعرفنا بحيلة الشهود (وهم أناس عجائز كانوا يعرفون فعلا جون ريد ولويس برايانت) · وتبدأ الأصوات البشرية فى حوالى منتصف شريط العناوين الافتتاحية للفيلم ، حيث نشاهد العناوين بيضاء تتوالى تباعا على صفحة شاشة سوداء · وفى نهاية الفيلم يواصل الشهود تعليقاتهم المهمة الممتعة بينما تأفل الصـورة المرئية تدريجيا ويعقبها العناوين الختامية ، معروضة مرة أخرى باللون الأبيض على أرضية سوداء ·

وفى فيلم « المواطن كين » يوظف أورسون ويللز تكنيك « الشاشة الصماء » أثناء احدى الحفلات الأوبرالية للمغنية سوزان الكساندر كين (دوروثى كومنجور) · تقطع الكاميرا من الحفل وتبدأ حركة استعراض الى أعلى بطيئة طويلة متتبعة زوجا من الكابلات على حوائط رمادية جرداء خلف المنظر · واذ نواجه بالنظر الى هذه الشاشة الصماء المملة الى حد

fb/mashro3pdf

لا يصدق ، نضطر الى أن نصغى الى الصوت الناشز بدرجة مؤلمة · تمتد الحركة البطيئة الى أعلى بالكم الملائم تماما من الوقت حتى اننا نقدر مثوبتنا فى النهاية حق قدرها ، عندما تتوقف الكاميرا فى النهاية عند العاملين الفنيين فوق الممر العلوى الضيق · ونظفر براحة النفس من مضض كربتنا (وتشوفنا الى حيث تقودنا تلك الرحلة الطويلة الصاعدة فوق الخلفية الرمادية الصماء) حين يمسك أحد الفنيين بأنفه ليدل على استجابته للموسيقى التى نعانى جميعا من سماعها ·

وأبسط الوسائل وأجلاها لتوكيد صوت ما هى زيادة حجمه أو جهاته · فى «بونى وكلايد» يؤكد آرثر بن العنف بتضخيم هدير اطلاق الرصاص وصراخ بلانش بارو (ايستيل بارسونز) المتواصل · ويحدث تضخيم مماثل للصوت لتوكيد العنف فى فيلم « شين » حين يبالغ فى دوى الرصاص وأصوات معركة للملاكمة · ويرد استغلال مؤثر للصوت المضخم فى العراك الناشب بين شين (ألان لاد) وجوستاريت (فان هفلين) لمعرفة أيهما يذهب الى المدينة لتحدى عصابة دايكر · صور العراك من زاوية منخفضة جدا ، مع وضع المتعاركين فى كادر تحت حصان مذعور ··· وكلما تكاوح المتعاركان ظفر الحصان على قائمتيه الخلفيتين ، مع تضخيم دبدبة كل حافر لكى توائم قربها من الكاميرا · ويصيب العنف الحيوانات الأخرى ، التى تشارك فى الكورس : كلب ينبح ، وبقرة تخور وهى تحاول الانفلات من مربطها فى الحظيرة ــ ينضمان لمصاحبة أصوات الصهل والحمحمة ودبدبة الحوافر الصادرة من الحصان المذعور · ومع أن أصوات الملاكمة فى خلفية الصورة مسموعة ، الا أنها جردت من التوكيد نوعا ما بصخب دبدبة الحصان الاقرب ، ولكن عنف العراك تكثف فعلا بالبيئة الصوتية المبالغ فيها ·

استخدام الصوت فى نسيج الفيلم :

فى فيلم « ماكاب ومسز ميللر » جرب روبرت آلتمان منهجا جديدا لتناول تسجيل الصوت والحوار · ويبدو أن هدفه فى هذا الفيلم وماتلاه من أفلام البعد عن التمجيد الدرامى للحوار والصوت والتوجه الى نسيج كثيف واقعى للصوت يمكن للحوار فيه أن يصير سلسلة من التعبيرات المتجزئة المطموسة غير المميزة ، مساوية · ولكن ليست أهم دراميا من الأصوات المحيطة المكتنفة (الأصوات الطبيعية لبيئة المنظر) · وبطمس أطراف الحوار الحادة وبالتالى تجريد الألفاظ من التوكيد ، يجعلنا « آلتمان » أكثر وعيا بالعناصر المرئية وينسج العناصر المرئية والمسموعة فى توليفة أكثر توازنا ، مبتدعا نسيجا فريدا فى الفيلم · فالصوت المحيط كثيف وزاخر ومفصل ولكنه غير ممجد دراميا · وفى « ماكاب

fb/mashro3pdf

ومسز ميللر » توجد جرجرة ودبدبة الأحذية على أرضية خشبية غير مصقولة جنبا الى جنب مع الحوار المغمغم النازع الى الطبيعية · وأجلى مثال على التمايز في منهج آلتمان هو منظر يمر فيه ماكاب (وارين بيتى) ورجل آخر عبر صالون مزدحم فى طريقهما للصعود الى الطابق العلوى · يروى أحدهم نكتة عند البار ، ونسمع شذرات منها وهما يمران عبر الصالون ، ولكن عندما يصعدان السلالم ، يطمس وقع خطواتهما « قفلة » النكتة ·

كل شىء فى الفيلم يلوح حقيقيا : المطر ، كرسى يحتك بأرضية ، حوار مدغوم أثناء لعبة البوكر ، رياح تئن ، ابريق ينزلق على الجليد ، طلقات الرصاص وترجيعات صداها · والصوت البشرى وغير البشرى يتراكم فوق الصوت ولكنه يتراكم بطريقة جديدة بحيث نخرج باحساس لا يعقل بأننا متواجدون هناك ـ فى مكان مختلف وفى زمان مختلف · ان نسيج الفيلم حقيقى جدا الى حد أننا نشعر بالمطر والريح الباردة بل حتى نشم رائحة الدخان ·

الصـــوت كعنصر انتقـــالى :

الصوت أيضا أداة انتقال مهمة للغاية فى الأفلام ، تفيد اما فى بيان العلاقة بين اللقطات أو المناظر أو المشاهد ، واما فى جعل التغيير فى الصورة من لقطة أو مشهد الى آخر يبدو أكثر انسيابية أو طبيعية ·

ويتحقق الانتقال الرشيق المنساب بين المشاهد من خلال تراكب أو تجاوز بسيط للصوت من لقطة الى التالية لها ، حيث يستمر الصوت من اللقطة حتى بعد أفول الصـورة أو تداخلها التدريجى فى صـورة جديدة تماما · ويمثل هذا التراكب عادة مرورا للزمن أو تغييرا للمنظر أو كليهما · ويتولد تأثير مماثل عن الصوت المقبل مسبقا ، حيث يسبق المشهد المقبل وشيكا · وفى أحوال كثيرة قد يتراكب الصوت على الصوت ، بأن يتخافت الصوت الصادر من صـورة ما تحت الصوت المتعالى بالصـورة اللاحقة · وهذا يهيىء انسيابا سلسـا للصـوت من مشهد الى آخـر عندما لا تكون التغييرات الفجائية فى الصوت مستحبة (ولو أنها أحيانا قد تكون) ·

وتتخلق الوصلات الصوتية ، التى تمثل جسورا بين المناظر أو المشاهد (التغييرات فى الزمان أو المكان) من خـلال استعمال أصـوات مماثلة أو أو متطابقة فى كلا المشهدين ، على سبيل المثال ، رنين جرس « منبه » فى نهاية مشهد يصبح رنين تليفون فى بداية المشهد التالى له · وهكذا يستخدم

fb/mashro3pdf

الصوت كحلقة وصل مصطنعة الى حد ما بين المشهدين لخلق إحساس بالاستمرارية المتدفقة · وحتى حلقات الحوار في بعض الأحايين تهيىء الانتقال بين مشهدين : سؤال تطرحه شخصية في ختام مشهد قد تجيب عليه شخصية أخرى في بدء المشهد التالي ، رغم احتمال حدوث المنظرين في مكان وزمان مختلفين ·

وأحيانا تكون انتقالات الحوار تهكمية ساخرة ، تفضي الى تناقض حاد أو مريع بين المناظر الموصلة · تأمل مثلا ، مدى التأثير اذا انتهى آخر سطر في حوار منظر بقول شخصية : « لا يهمني ما يحدث ! لاشيء على وجه الارض يمكن أن يغريني بالذهاب الى باريس ! » ثم بدأ المنظر التالي بنفس الشخصية وهي سائرة قرب برج ايفل ·

ويمكننا أن نجد عشرات الأمثلة من الاستعمالات الديناميكية وغير العادية للصوت في فيلم « المواطن كين » ، حيث يوظف أورسون ويللز تشكيلة منوعة من وصلات الصوت لتمزج المناظر والتغييرات المتفجرة في جهارته لتدفعنا قدما من منظر الى آخر ·

الصوت الطاغي على الحكاية :

يستطيع المخرج أيضا أن يوظف الصوت الذي لا يرتبط مباشرة بالأصوات الطبيعية والحوار المتضمنة في الحكاية ··· والصوت البشري البعيد عن الشاشة ـ ويسمى الصوت الطاغي على الحكاية ، يؤدي عدة وظائف متنوعة · وربما كان أكثرها شيوعا استخدامه كوسيلة شارحة أو ايضاحية ، تنقل خلفية من المعلومات اللازمة أو تسد الثغرات في سبيل الاستمرارية التي لا يمكن تقديمها دراميا · وتستخدم بعض الأفلام الصوت الطاغي على الحكاية في بدايتها فقط لتعطي الخلفية الضرورية ، أو تضع الحدث في منظور تاريخي أو تهيىء احساسا بالصحة والموثوقية · وقد يوظفه البعض الآخر في البداية وأحيانا في كيان الفيلم بقصد الانتقال أو الاستمرارية ، وفي النهاية ·

وكثيرا ما تتاح نكهة الرأي الذي يفصح عنه ضمير المتكلم في الأسلوب القصصي من خلال الأسلوب الطاغي على الحكاية · ويمكن انجاز ذلك بوضع الحكاية في اطار : يقدم الراوي الينا على الشاشة ليحكي بعد ذلك حكايته من خلال لقطات استرجاعية (فلاش باك) كما في فيلم الرجل الضخم الصغير وحديقة الحيوانات الزجاجية ، أو لا يقدم الراوي على الشاشة اطلاقا وانما كصوت شخص مشارك يتذكر الأحداث الماضية · ففي فيلم « قتل طائر غرد » ، مثلا ، نجد الصوت الطاغي بجلاء صوت شخص بالغ الرشد

fb/mashro3pdf

يروى ذكريات طفولته ، ولكن الراوى لم تظهر صورته قط ... يهيىء الراوى الرشيد لذاك الفيلم ، بصوت لطيف جنوبى اللكنة ، احساسا بالزمان والمكان ، يصف وقع وأسلوب حياة ماكوم ، ثم بانهاء الصوت الطاغى الافتتاحى بجملة « كنت ذلك الصيف فى السادسة من عمرى » لحظة ظهور الكشاف فينش على الشاشة ، ينسل بخفة من شخص بالغ يتذكر ماضيه الى رؤية الكشاف الصغير والزمن الحاضر للفيلم » ٠

ويؤدى الراوى فى فيلم « صيف ٤٢ » وظيفة مماثلة (بتأسيس عناصر الزمان والمكان ووجهة النظر) ولكنه يعلق بطريقة أكثر فلسفة على مغزى الأحداث لشخصية « هيرمى » التى تمثل وجهة النظر ٠ وكلا الفيلمين « قتل طائر غرد » و « صيف ٤٢ » يستخدم تعليق الصوت الطاغى بتحفظ كبير ٠

وينبغى أن تعتمد الترجمات السينمائية لبعض القصص على الصوت الطاغى ليروى حكاية لا يتسنى روايتها بفعالية من خلال الوسيط السينمائى٠ وهذا هو الحال مع فيلم « العجوز والبحر » حيث يحدث أهم جزء فى القصة داخل عقل العجوز ، فى ردود فعله لما يجرى من وقائع لا فى الوقائع ذاتها ٠ ويصبح الصوت الطاغى حلا وسطا غير سينمائى ، عندما يقوم سبنسر تراسى الذى يلعب دور العجوز سانتياجو ، بتلاوة فقرات من القصة تعبر عن أفكار ومشاعر الشخصية حول الحدث ٠

وترد مشكلة مماثلة فى فيلم « صخب معمل التعليب Cannery Row حيث يضيف صوت جون هيوستون القوى العميق وتعليقه البارع أسلوبا وميزة معينين للفيلم ، وان كان التعليق مكرها على تحمل الكثير جدا من العبء ٠ اذ يتضافر أسلوب التعليق الأدبى واستعماله المفرط لكى يشعرنا بأننا « نقرأ » فيلما ٠

وفى فيلم « نبوءة سفر الرؤيا الآن » يقوم تعليق « مارتن شين » ، وهو ضرورى لربط أجزاء فيلم بدونه يبدو مفككا مشوشا ، بتسطيح وقع المرئيات الدرامى بالمبالغة فى التفسير والشرح وذلك باخبارنا عن أشياء كثيرة جدا نستطيع أن نراها بأنفسنا ٠٠ هنا يعترض الصوت الطاغى الطريق ٠ اذ باخبارنا كثيرا جدا عن « الرعب » يعوقنا الفيلم عن اكتشافه بأنفسنا ٠ ونتيجة لذلك ، لا نشعر حقا بهذا الرعب على الاطلاق ٠

وفى بعض الأحيان يستخدم تكنيك الصوت الطاغى على نحو مغاير للصورة المرئية ابتغاء تأثير تهكمى ساخر ٠ على سبيل المثال ، فى فيلم « اثنان للطريق » يكتب ألبرت فينى خطابا الى زوجته أثناء سفره وحيدا ٠

fb/mashro3pdf

وبينما يكتب الخطاب ، يفيد محتـواه (الذى يصف الرتابة المعتـادة التى عاناها يوما فى الطريق وحده بدونها) كرواية بالصوت الطاغى للمشهد المرئى الذى يظهر اليوم الذى عاناه فعلا ــ وهو يوم مثير جدا حيث يلتقى بفتاة جميلة ويضاجعها ٠

وربما كان أقوى رواية للصوت الطاغى فى الفيلم حتى اليوم هو ذلك الذى قدمته « ليندا مانز » فى « أيام الجنة » ٠ فهناك أسلوب متميز فى روايتها ، ايقاع شعرى ، نسيج يتخلل كيان الفيلم كله ٠ وتهيىء الخاصية الصوتية الفريدة و «جوهر الكلام» ما هو أكثر من مجرد الغراء الروائى الذى يلصق بنية الحكاية معا ، ويتكاملان بائتلافهما مع التأملات الفلسفية الغريبة للطفلة وتفوهاتها الطفولية تكاملا جميلا جدا بحيث يصبحان عنصرا رئيسيا فى نسيج الفيلم وأسلوبه الفريدين ٠

وعموما يمكن أن تغدو رواية الصوت الطاغى مؤثرة جدا اذا استخدمت بتقييـــد وانضـــباط ٠ فهى على أية حال ليست تكنيكا سينمائيا بحق ، واستخدامها بافراط يمكن أن يضر قيمة الفيلم ضررا بالغا ٠

الصـمت كمؤثر صـــوتى :

فى مواقف معينة قد يصبح شريط قصير «أصم» ، أى يغيب فيه الصوت تماما [= شريط ميت) فعال الأثر كأقوى ما يكون مؤثر الصوت ٠ فهناك خاصية غير طبيعية أشبه بالأشباح حول الفيلم الذى يعوزه الصوت تجبرنا على النظر الى الصـورة بانتباه أكثر تركيزا ٠ ولأن الايقـاعات الطبيعيـة للمؤثرات الصوتية والحـوار الموسيقى تصـبح طبيعيـة للفيلم كايقاعات التنفس ، فاننا عند توقف هذه الايقاعات ننمى فى الحال شعورا بالتوتر الطبيعى والترقب القلق ، كأنما نمسك بأنفاسنا ولا نستطيع التريث حتى نستردها ثانية ٠ ويستفاد من هذا المؤثر فائدة جمـة اذا اقترن بالكادر المجمد ٠ اذ يستطيع التغير المفاجىء من حركة صاخبة نابضة بالحيوية الى سكون صامت مجمد أن يذهلنا لحظة ٠

وأكثر استخدامات الشريط الأصم شـيوعا يتم لمضاعفة وقع وتأثير الصدمة الناجمة عن الأصوات المفاجئة أو غير المتوقعة التى تعقب هذه اللحظات من السكون والصمت ٠

فى فيلم « سكون الليل » يتـــابع الطبيب النفســانى سام رايس (روى شيدر) امرأة يعتقد أنها بروك رينولدز (ميريل ستريب) خـلال

fb/mashro3pdf

المنتزه الرئيسى · ويضج شريط الصوت بأصوات البيئة المحيطة : الريح والمرور والموسيقى المكتومة ، كلهـا ممتزجة فى نوع من طنين « مدينة ـ ضخمة ·· نابضة بالحياة ـ على بعد » · وأثناء سير رايس فى ممر سفلى وتوقفه ، ينكتم شريط الصوت مهيئا لحظـات قلائل من السكون ليحدث الصـدمة السـمعية من اشهار لص سلاح مطواه قرن الغزال فى وجهه · وعكس ذلك ، أى صدمة السكون أو الصمت بعد صوت عنيف نعانيها فى لحظات الشريط الأصم تقريبا التى تعقب وابل اطلاق الرصاص فى ختام فيلم « بونى وكلايد » ·

السـمات الايقـاعية للحـوار والمؤثرات الصـوتية :

كذلك للحوار والمؤثرات الصوتية كليهما أهميتهما للأنماط الايقاعية أو الترنيمات التى يبدعانها ، لأن هاتيك العناصر الايقاعية تناظر غالبا الايقاعات المرئية وتعكس المزاج أو الانفعال النفسى أو وقع الحدث · وهكذا يؤثر وقع الحوار والسمات الايقاعية للمؤثرات الصـوتية على وقع الفيلم فى مجموعه :

fb/mashro3pdf

الفصـل السادس

موسـيقى الفيلم

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

القـرابة الرائعـــة بين الموسـيقى والفيـــلم :

تنجـذب الموسـيقى الى الفيـلم بألفة حميمة رائعـــة جعلت اضافة ما نسميه بالاعداد الموسيقى حتميـة لابد منها تقريبـا · حتى فى بواكير الأفلام الأولى ، كان المتفرجون يشعرون بفراغ حقيقى جدا من السكون لأن الحيوية النابضة التى توفرها الصورة المتحركة بدت يومئذ غير طبيعية ، كالأشباح تقريبا ، بدون شكل ما يرمز للصوت · ولكن عندما صـار من الممكن أن يستخدم تسجيل الحوار والمؤثرات الصوتية مع الفيلم كانت الموسيقى قد برهنت بالفعل على أنها صاحب حميم عظيم الأثر لكل من العواطف والانفعالات والايقاعات المركبة فى كيان الصور المرئية ·

لقد يسرت الموسيقى صنع مزيج فنى من الصوت والصورة ، وانصهار الموسيقى والحركة بفعالية بالغة دفعت المؤلف الموسيقى ديمترى تيومكين Dimitri Tiomkin أن يعلق بقـــوله ان الفيـــلم الجيـــد « فى الحقيقة باليه بالحـوار تمـــاما » وشرحهـا موير ماتيسـون Muir Mathieson فى كتابه « تكنيك موسيقى الفيلم » قائلا : « الموسيقى ، بما لها من شكل خاص بها ، لديها الوسائل التى تنجز بها مهمتها المنوطة بها فى الأفلام بامتياز ، اذا قدرت كموسيقى صرف ، وببراعة ، اذا قدرت كجزء من جماع الفيلم · وينبغى أن نتقبلها لا كزخرف (ديكور) أو سد خانة « فى طبقة البلاستر بل كجزء من فن العمارة » ·

ويقسم كل من الفيلم والموسـيقى عنصر الزمن فى نماذج ايقـاعية واضحة التحديد تقريبا ، وربما يهيىء ذلك أهم وثاق مشترك · فهناك ايقاعات طبيعية معينة متأصلة فى الحركات الفيزيائية لكثير من الأشياء على الشاشة · فالأشجار المترنحة فى مهب النسيم ، أو الرجل السائر على قدميه ، أو الحصان الراكض ، أو الموتوسيكل المسرع أو الآلة التى تغطى الزجاجات على خط التجميع فى مصنع ـ كلها تنشىء ايقاعات طبيعية تخلق حاجة غريزية تقريبا لأصوات ايقاعية مناظرة · نموذج ايقاعى آخر يقدمه وقع الحبكة فى الفيلم ، أى مدى السرعة أو البطء الذى تنفك به··· وكذلك آخر يخلقه وقع الحوار والايقاعات الطبيعيـة فى كلام الناس · ويتأسس أيضا عنصر التوقيت (التمبو) (*) بتكرار القطع التوليفى وتنوع مدة بقاء اللقطات بين نقلات القطع ، مما يعطى كل مشهد طابعا ايقاعيا فريدا فى نوعه · ومع أن التوليف يقسم الفيلم الى عدد من الأجزاء المنفصلة فان التتابع والشكل المتدفق للمجال يبقيان ، اذ تنشىء نقلات القطع نماذج ايقاعية واضحة ولكنها لا تقوض التيار الدافق للصور المرئية والصوت

(★) تمبو = وزن الايقاع أو ايقـاع التتابع أو التوقيت (انظر المعجـم السينمائى) ـ (المترجم) ·

fb/mashro3pdf

ولأن الموسيقى تمتلك نفس سمات الايقاع والتتابع المتدفق ، فانها تستطيع بسهولة أن تتكيف مع ايقاعات الفيلم الأساسية ، ومع أشكاله أو مناسيبه السلسة المترقرقة · وقد قادتنا هذه الألفة الحميمة بين الموسيقى والفيلم الى تقبلهما كوحدة واحدة تقريبا ، كجزء من الرزمة ذاتها ، كأنما تحيا الموسيقى بطريقة أو أخرى حياة سحرية مع كل فيلم ·

أهمية الاعداد الموسيقى :

مع أننا نتقبل غالبا موسيقى الفيلم دون تساؤل بل أحيانا دون ملاحظتها ، فان هذا لا يعنى أن اسهامها فى تجربة الفيلم عديم الشأن · فالموسيقى ذات تأثير عظيم جدا على استجابتنا ، اذ تثرى وتعزز رد فعلنا الشامل لأى فيلم تقريبا · وهى تحقق ذلك بعدة طرق : بتدعيم أو تقوية المحتوى العاطفى للصورة ، وباستثارة الخيال والحس الحركى (السينمائى) ، وبايحاء وشرح العواطف التى لا يستطاع نقلها بالوسيلة المصورة وحدها ·

ولأنها ذات تأثير مباشر ومهم جدا على استجابتنا للفيلم ، فان مصطلح « الموسيقى التصويرية أو المصاحبة » [بالانجليزية : موسيقى الخلفية Background Music] الذى يطلق فى الأغلب الأعم على الاعداد الموسيقى ، تسمية مغلوطة · اذ تقوم الموسيقى بوظيفتها فعلا كعنصر عضوى أو تكميلى متمم · ورغم تأثيرها المباشر علينا ، فان هناك اتفاقا عاما بين النقاد على نقطة واحدة : ينبغى أن يكون دور الموسيقى فى الفيلم ثانويا تابعا ·

وتوجد مدرستان فكريتان تنهضان على تحديد الدرجة الصحيحة الملائمة لهذه التبعية الثانوية · الرأى التقليدى الأقدم ينادى بأن أفضل موسيقى فيلمية تؤدى وظائفها العديدة دون أن تنبه وعينا الى حضورها · وبعبارة أخرى ، اذا لم نلحظ الموسيقى ، فهى نص جيد · ولهذا ينبغى على الموسيقى ذات النص الجيد ألا تكون جيدة جدا ، لأن الموسيقى الجيدة حقا تجذب الانتباه اليها بعيدا عن الفيلم ·

وعلى النقيض ، يسمح الرأى الحديث للموسيقى ، فى المناسبات الملائمة ، لا أن تستدعى انتباهنا الواعى فحسب ، بل حتى ان تهيمن على الصورة ، طالما بقيت فى جوهرها مندمجة مع العناصر المرئية والدرامية

fb/mashro3pdf

والايقاعية للفيلم ككل · فى مثل هذه اللحظات ، قد ندرك الى أى مدى تكون الموسيقى بطبيعتها جميلة ، ولو أنه ينبغى علينا ألا نتأثر بها كثيرا بحيث لا نرى ملاءمتها للصورة على الشاشة ·

وبذلك يتفق الرأيان التقليدى والحديث معا على نقطة جوهرية واحدة : الموسيقى التى تستدعى الكثير جدا من الانتباه الى ذاتها على حساب الفيلم ككل لا تكون فعالة التأثير · وبغض النظر عن درجة التبعية ، سوف يكون النص الموسيقى الجيد دائما عنصرا بنائيا مهما ، يؤدى وظائفه المضبوطة الملائمة بطريقة متقنة التكامل ، ويخدم كوسيلة الى غاية أكثر منه غاية فى ذاتها ·

وظائف عامة للاعداد أو النص الموسيقى :

ان أعم وأهم وظيفتين أساسيتين للنص الموسيقى هما : خلق ايقاعات بنائية واستثارة الاستجابات العاطفية ، وهما معا يعززان ويقويان بدرجة عظيمة تأثير الصورة ·

والنص الموسيقى يستحدث احساسا بالايقاع البنائى فى كل من الفيلم فى مجموعه ولقطاته الفردية بتنمية احساس بالوقع مناظر لوقع الحركة فى نطاق كل لقطة ولوقع التوليف أيضا · وبهذه الطريقة ، يوفق المؤلف الموسيقى ايقاعات الفيلم الأساسية مع بعضها البعض ويؤكد عليها ·

كذلك يفيد النص الموسيقى فى اكمال وتعزيز البنية الدرامية والروائية باستثارة الاستجابات العاطفية أو الانفعالية التى توازى كل مشهد بمفرده ثم الفيلم ككل · وما دام حتى أرق وأرهف الأمزجة النفسية تتأسس وتتكاثف وتتداوم وتتغير من خلال الاستعمال الفعال لموسيقى الفيلم ، فان النص الموسيقى يغدو انعكاسا دقيقا للأنماط والأشكال العاطفية للفيلم ككل · ولا يعنى هذا أن ايقاعات الفيلم البنائية المرئية يمكن فصلها عن أنماطه العاطفية ، لأن كليهما متحابكان باحكام فى نفس النسيج · ولهذا سوف توازى موسيقى الفيلم المؤثرة أحدهما عادة وتكمل الآخر ·

وأبسط وأقدم طريقة لاضافة الموسيقى الى الفيلم هى ببساطة اختيار قطعة موسيقى مألوفة (كلاسيكية أو روك أو جاز أو شعبية أو بلدية أو مكتئبة ··· وهلم جرا) تناسب المتطلبات الدرامية أو العاطفية الايقاعية للمشهد المتناول · ولقد كان اختيار « افتتاحية وليم تل » للبرنامج الاذاعى القديم « جندى الداورية الوحيد » مثالا ممتازا على استعمال الموسيقى

fb/mashro3pdf

المألوفة · اذ هيأت الافتتاحية الكلاسيكية لا فحسب نظيرا ايقاعيا كاملا لدقات حوافر الخيل الراكضة ، وأفادت كحافز للتصور المرئى ، بل أضفت أيضا على البرنامج جدية فى طابعه العام لم يكن يتسنى له أن يحرزها بغير ذلك · وبطريقة مماثلة ، استخدم ستانلى كوبريك ضروبا متنوعة من الموسيقى مثل « هكذا تكلم زرادشت ، الدانوب الأزرق وعندما يعود جونى سائرا الى موطنه لأغراض بالغة التأثير فى فيلميه : « ٢٠٠١ » و « د · سترينجلاف » ·

وعلى أية حال ، يفضل الكثير من المخرجين استخدام الموسيقى التى تؤلف وتصمم خصيصا للفيلم ـ موسيقى تؤلف اما بعد أن يكتمل الفيلم وشريط مؤثراته الصوتية المصاحبة ، أو أثناء صنع الفيلم حتى يستطيع المخرج والمؤلف الموسيقى أن يعملا سويا فى نفس الجو الابداعى · وبالطبع يستخدم كثير من الأفلام مزيجا من الموسيقى الأصيلة المبتكرة والموسيقى الدارجة المألوفة ·

ويمكن أن تقسم الموسيقى الفيلمية المؤلفة خصيصا لفيلم من الأفلام الى نوعين :

١ ـ **ميكى ماوسية** : وقد سميت هكذا لانها انبثقت من تكنيكات فن التحريك ، فالميكى ماوسية هى التعشيق الدقيق المحسوب بين الموسيقى والفعل · وهذا التزامن الشبيه بالباليه يوائم بالضبط ايقاع الموسيقى مع الايقاعات الطبيعية للأشياء المتحركة على الشاشة ، ويتطلب تحليلا متعمقا شديد التدقيق للمشهد المصور من جانب المؤلف الموسيقى · ومع أنه يمكن تضمين بعض الاحساس بالروح العاطفية أو المزاج أو الجو العام فى تدوين الموسيقى الميكى ماوسية ، فان التركيز الأساسى الأول يكون على العناصر الحركية (بمعنى الحركة والفعل) والايقاعية للمشاهد التى تستخدم فيها ·

٢ ـ **معممة أو متضمنة** : وفى هذا التكنيك ، لا تبذل أية محاولة لمواءمة الموسيقى والحركة بدقة ، بدلا من ذلك يتم التركيز على نسجيل المزاج أو الجو العاطفى العام لمشهد ما أو للفيلم ككل · وفى الغالب ، يتحقق ذلك من خلال تنويعات انفعالية ايقاعية متواترة لقلة فقط من « الموتيفات » أو الموضوعات الرئيسية · ورغم أن الايقاعات الأساسية فى مثل هذه النصوص الموسيقية متنوعة لكى توحى بالبناء

fb/mashro3pdf

الايقاعى لمشاهد الأفعـال الفردية ، فان وظيفتها الأولى هى أن تنقل عاطفة تضاهى أو تحاذى الحكاية ٠

وظائف خاصـــة لموسـيقى الفيـــلم :

تستخدم الموسـيقى فى الفيلم الحديث لتقـوم بكثير من الوظائف المتنوعة والمعقدة ، بعضها متخصص تقريبا ٠ ورغم أنه يستحيل ادراك كل هاتيك الوظائف فى قائمة أو وصفها ، فان البعض من أهمها أساسية جدير بانتباهنا اليه ٠

★ تغطيـــة مواطن الضعف أو النقص فى الفيـلم :

احدى وظائف النص الموسيقى غير القاصة (لا تروى حكايات) هى ستر أو تغطية مواطن الضعف فى التمثيل أو الحوار ٠ وعندما تكون مثل هذه المثالب واضحة جلية ، يستطيع المخرج أو المؤلف الموسيقى استعمال **ظهارة** موسيقية ثقيلة لتجعل التمثيل الضعيف أو الحوار المبتذل يبـدو أعظم أهمية دراماية مما لو كان بدونها ٠ وتستخدم المسلسلات التليفزيونية التى تتناول مشكلات الحياة المنزلية موسيقى الأورغن لهذا الغرض بتكرار كثير (واحساس قليل بالخجل) ٠

★ مضـــاعفة الأثر الدرامى للحـــوار :

تستخدم الموسيقى كثيرا كنوع من التوكيد الانفعالى للحوار ، يشرح الشعور المستكن وراء ما يقال ٠ وعموما ، يجب أن تكون مصاحبة الموسيقى للحوار متناهية اللطف والحذق وغير مقتحمة أو متطفلة ، تتسلل داخلة وخارجة فى هدوء بالغ بحيث يجعلنا نستجيب لمؤثراتها دون تنبه وعينـا لوجـــودها ٠

★ سرد « حـــكاية داخليـــة » :

كثيرا ما تتجاوز الموسيقى مجرد أداء دور ثانوى أو تكميل الى القيام بوظيفة حكى أساسية ، تمكن المخرج من شرح الأشياء التى يتعذر شرحها من خلال وسائل تصويرية أو لفظية ٠ ويصدق هذا بالأخص عندما تعترى عقلية احدى الشخصـيات تغيرات سريعـة متطرفة لا تستطيع الألفـاظ ولا الفعل أن يشرحها على نحو كاف ٠ وهناك مثال جيد لهذا يحدث فى فيلم « على الشـاطىء » ٠ يصـطحب قائد غواصـــة أمريكية (يلعب دوره جريجورى بيك) امرأة استرالية (أفا جاردنر) الى منتجع جبلى فى نزهة أخيرة للترويح عن النفس وصيد سمك السلمون قبل أن تدهم استراليا

fb/mashro3pdf

السحب الاشعاعية المميتة · وكان الأمريكي الذى قتلت أسرته فى حرب نووية ، قد أخفق فى التكيف مع واقع الموقف واستمر يفكر ويتحدث عن أفراد أسرته كما لو كانوا أحياء ، الأمر الذى استحال معه أن يرضى بحب الاسترالية · الاثنان معا الآن فى غرفتهما بالمنزل الريفى ، يستمعان الى الأصوات الناشزة المتنافرة للصيادين السكارى وهم يغنون بالطابق السفلى : « ماتيلدا راقصة الفالس » · وفى منظر درامى واهى التمثيل ، يدرك بيك فى النهاية عبث صلاته بالماضى ويقبل حب جاردنر · وبينما هما يتعانقان تخفت أصوات المخمورين العالية وتصبح رقيقة ومتزنة ورخيمة ، وتمتزج فى تناغم مكتمل ، لا تعكس أى تغير فعلى فى الأصوات ، وانما تعكس حكاية التغير الداخلية فى عقلية بيك · واستخدام الأصوات المتجمعة للمنشدين للتعبير عن تحول روحى أو صوفى داخلى أوضح مثال على نفس الوظيفة ·

★ تهيئـــة احســـاس بالزمان والمكان :

يقترن بعض القطع الموسيقية أو حتى الأساليب الموسيقية بمواقع وفترات زمنية محددة بالذات ، ويستطيع المؤلفون الموسيقيون الانتفاع من مثل هذه الموسيقى فى تهيئة الجو العاطفى الذى ينم عنه منظر معين بشكل معهود · على سبيل المثال ، ينقل احساس الرحابة المشهدية بواسطة الأغانى الغربية المعهودة ، من قبيل « نداء التلال النائية » من فيلم «شين» ، وتنقل سمات مختلفة تماما ، مثل الصخب والنشاط العارم لأناس يزجون وقتا طيبا ، وشعور مرح أكثر جماعية بواسطة موسيقى « البلد » أو « الصالون » · ولهذا السبب ، عندما يتغير المكان فى فيلم وسترن من مرعى الماشية الى المدينة أو الصالون ، غالبا ما يستبق الانتقال المرئى بقليل تحويله الى موسيقى الصالون المعهودة · (بيانو آلى يصحبه صياح وضحك وضجة جماعية عامة ، وطلقة رصاص أو اثنتان عارضتان) · وهكذا لا تخبرنا الموسيقى عن تغير وشيك للمنظر فحسب ، بل تهيئنا أيضا ذهنيا للمنظر المرئى قبل ظهوره ، وبهذا تفيد كأداة انتقال ·

وبطريقة مماثلة يمكن استخدام الموسيقى المرتبطة بالممالك المختلفة أو حتى بالجماعات من سائر الأعراق · كذلك ترتبط آلات معينة بأماكن أو جماعات محددة من البشر : فآلة القانون والمندولين والجيتار والبانجو والجيتار الاسبانى والجيتار الهاواوى (نسبة الى هاواى) كلها ذات دلالات جغرافية واقعية ملموسة تماما ، وهذه الدلالات الضمنية يمكن أن تتنوع بل وتتغير تماما بالأسلوب الذى تعزف به الآلات ·

أيضا تصطبغ الحقبة الزمنية التى يوضع فيها الفيلم بالواقعية من

fb/mashro3pdf

خلال استخدام الموسيقى والتوزيع الموسيقى الملائمين ، كما يتضح باستخدام الصوت العتيق المستملح لآلة هارب قيثارية فى سبيل « قطعة تاريخية » أو موسيقى الكترونية مستقبلية أو متعلقة بالعالم الآخر من أجل فيلم للخيال العلمى ٠

★ استثـــارة مشـــاعر الحنـــين الى المـــاضى :

حينما يكون الاطار الزمنى لحـكاية ما فى نطـــاق ذكريات غالبية المتفرجين ، تعمد الأفلام الأمريكيـة الحديثة منذ حين الى تحميـل شريط الصوت بتسجيلات شعبية شائعة من موسيقى العصر ، وهكذا تستحضر « نكهة متذكرة » قوية للزمن المراد ٠ ولا تؤكد مثل هذه الموسيقى سمة الزمن الماضى للحكاية عند المتفرج فحسب ، بل انها بقدح زناد التداعيات المعنـــوية المكنونة تكثف اندماج المتفـرج فى الحـكاية وتوثقه بصـفات شخصـيته ٠

وتستخدم موسيقى الحنين الى المـــاضى بفعـــالية فى أفلام مثـــل « القشعريرة الشديدة » و « العودة الى الوطن » و « عرض الفيلم الأخير » و « نقوش أمريكية » التى تنبنى بمعنى الكلمة حول مثل هذه الموسيقى ٠ وفى أحوال كثيرة تسمع هـذه الموسيقى صـادرة من مصدر صـوتى على الشاشة مثل جهاز راديو أو تسجيل ، ولكنها عادة ما تستخدم كجزء من نص موسيقى خارج الشاشة أيضا ٠

★ الارهاص بالأحداث أو بنـــاء التوتر الدرامى :

فى كل مرة يوشك أن يحدث فيها على الشاشة تغير مفاجىء فى المزاج النفسى أو فعل غير متوقع ، نكون دائمـا على وجه التقريب مهيئين لهذا التغير بواسطة النص الموسيقى ، وبتهيئتنا عاطفيا لمنعطف مروع للأحداث، لا يخفف النص الموسيقى من أثر الصدمة ولكنه يكثفه فعليا باعطاء اشارة اقترابها ٠ تقول الموسيقى على طريقتها الخاصـة « لاحظ الآن بعنـاية ٠ سيحدث بعد قليل شىء ما مذهل أو غير منتظر » ، ونستجيب للاشـارة الموسيقية بأن نغدو أكثر تنبها ويقظة ٠ وحتى حقيقة أننا نعلم ما سوف يحدث ــ لا تخفف من فعل التوتر الذى يتولد على هذا النحو ، لأن التشويق أمر متعلق بـ « متى » بقدر ما هو متعلق بـ « ماذا » ٠ والموسيقى المستخدمة بهذه الطريقة لا يتوافق زمانها تماما مع ما يحدث على الشاشة ، ولكنهـا تسبقه ، ممهـدة لشعور بالتوتر بينما الصـور فوق الشاشـــة تحتفظ بهدوئها ٠

fb/mashro3pdf

وتلعب الموسيقى المرهصة أو بانية التوتر على أعصابنا متعمدة بشتى الطرق : بالازدياد تدريجيا فى الحجم أو الطبقة · متنقلة من السلم الكبير الى السلم الصغير ، أو ادخال آلات النقر وتنافر الأصوات · وادخال تنافر الأصـوات فى نص موسيقى متنـاغم حتى هذه النقطة يخلق أوتوماتيكيا احساسا بالعصبية والقلق · والتنافر الصوتى فى مثل هذا الموقف يعبر عن الاضطراب والفوضى وانهيار نسق الهارمونية بأسلوبه السوى المعتاد ، مسببا عصبيتنا وزعزعتنا النفسية ، وهى بالضبط الحالة العقلية المرغوبة للارهاص الفعال أو بناء التوتر الدرامى ·

★ اضـافة مسـتويات من المعنى للصـورة المرئية :

أحيانا نجعلنا الموسيقى نرى المنظر المرئى بطريقة جديدة غير عادية بتوحدها مع الصورة لخلق مستويات اضافية للمعنى · خذ ، على سبيل المثال ، المنظر الافتتـاحى فى فيلم « د· سترنجلاف » الذى يبين قاذفة قنابل ب ـ ٥٢ وهى تتزود بالوقود أثناء طيرانها · والمطلوب هو اجراء مناورة بمنتهى الدقة والرشاقة لوضع ذراع التموين فى مكانه الصحيح ، والذى يتدلى كخرطوم مجنح عملاق من ذيل طائرة التموين الى داخل فتحة خزان الوقود فى مقدمة قاذفة القنابل العملاقة ب ـ ٥٢ ، التى تطير خلف الطائرة المونة وأسفلها قليلا · والموسيقى التى تصاحب هذا المشهد هى الأغنية الغرامية المألوفة « جرب قليلا من الرقة » معزوفة على آلات الكمان الرومانتيكية · فاذا كنا على درجة كافية من اليقظة والتنبه للتعرف على الأغنية والتفكير فى عنوانها ، فان الموسيقى لا تبدو فحسب ملائمة جدا لحركة المناورة الرشيقة التى تتطلبها عملية التزود بالوقود ، بل يمكن أيضا أن تقودنا الى رؤية الأمر كله كمشهد غرامى لطيف ، تزاوج جنسى رقيق بين طائرين عملاقين · وبما أن هذا هو المشهد الافتتاحى للفيلم ، فان الموسيقى تساعد أيضا فى تشييد الطابع التهكمى الساخر الذى يتخلل سياق الفيلم فى مجموعه ·

ويمكن التوصـل الى مستويات بالغة السـخرية للمعنى باستخدام الموسيقى التى توحى بمزاج نفسى مضاد تماما للمزاج الذى يوحى به عادة ما يجـرى على الشاشـة · ويتوضـح هـذا التكنيك فى نهـاية فيلم « د · سترنجلاف » حيث يصاحب صوت فيرا لين Vera Lynn الشـجى العذب وهو يغنى « سوف نلتقى ثانية ذات يوم مشمس » صورة جحيم نووى يدمر العالم ·

★ وصـف الشخصـية من خـلال الموسـيقى :

تستطيع الموسيقى أيضا أن تلعب دورا فى رسم الشخصية · ويمكن

fb/mashro3pdf

أن يستخدم اعداد موسيقى ميكى ماوس ، مثلا ، ليؤكد نموذجا متميزا بغرابته أو ايقاعيا موزونا شيدته الحركة الجسمانية التى تأتيها شخصية معينة · والنص الموسيقى المعد لفيلم « عبودية البشرية » ، مثلا ، استفاد من موضوع « مشوه » توازى ايقاعيا مع عرج الشخصية الرئيسية ، فدعم بذلك الجانب من شخصيته · وينفرد بين الممثلين والممثلات من أمثال جون واين وروبرت متشوم وماريلين مونرو ، بمشية مميزة تعرض نماذج ايقاعية محددة ومن ثم يمكن تدعيمها موسيقيا ·

كذلك يمكن استخدام التوزيع الموسيقى للمعاونة فى رسم الشخصية لاحداث ما قد نسميه « بيتر والولفنج » · وهنا تمثل آلات الموسيقى وأنماطها وتؤشر الى وجود شخصيات معينة · وقد استخدم الكثير من أفلام الثلاثينات والأربعينات هذا التكنيك ، دافعة المتفرجين الى أن يقرنوا الشرير بموسيقى ينذر صوتها المشئوم فى اكتئاب بالويل والثبور ، والبطلة بأصوات الكمان الأثيرية الناعمة ، والبطل بموسيقى قوية «أمينة صادقة» · ومع أن مثل هذه المعالجة الجائرة الثقيلة الوطأة غير شائعة اليوم ، فان الأفكار المهيمنة المتكررة (تكرار موضوع أو جملة موسيقية ليعلن عن ظهور شخصية معينة) ما تزال توظف اليوم الى حد ما ·

وقد يستخدم المؤلف الموسيقى الجيد أيضا الاعداد الموسيقى ليضيف سمات لممثل أو ممثلة لا تتوافر فيهما عادة · مثلا ، فى تصوير فيلم « سيرانو دى برجيراك » شعر ديمترى تيومكين أن مالاباورز لم تبد فى الحقيقة فرنسية بدرجة كافية للقيام بدور روكسان ولذلك « فرنسها » باستخدام موسيقى ذات فكرة رئيسية وأسلوب فرنسى تتكرر كلما ظهرت على الشاشة ، وبهذا ينمى تداعيات للمعانى والأفكار فى ذهن المتفرج لكى يحقق الأثر المنشود ·

★ تفجير الاستجابات المشروطة :

يستغل المؤلف الموسيقى أيضا حقيقة أننا قدتطبعنا على أن نقرن قوالب موسيقية معينة أو مجموعات رمزية (كودات) موسيقية بمواقف معينة ، وأنه يمكن استخدام مثل هذه الكودات باقتصاد وفعالية عظيمين · وادخال نقرة توم/توم المنتظمة فجأة بصحبة آلة نفخ تعول بصوت عال وهى تتدرج عبر سلم بسيط من أربع أو خمس نغمات يؤشر بطريقة فعالة الى وجود الهنود حتى قبل ظهورهم على الشاشة · ونداء نفير « فرسان النجدة » المعهود مثالى مألوف على حد سواء · ولا يمكن أن تعامل مثل هذه المجموعات الرمزية الاصطلاحية بطريقة رفيعة الابداع ، لأن فعل ذلك سيؤدى الى فقدانها بعض فعاليتها كأدوات « كودية » · ومع ذلك ، يحاول المؤلفون الموسيقيون بالتأكيد أن يجعلوها تبدو جديدة مبتكرة قدر الامكان·

fb/mashro3pdf

وحتى الكودات الموسيقية المقولبة يمكن أن تخلق استجابات غير عادية عندما تستخدم بطريقة تهكمية ساخرة · وفى فيلم « الرجل الضخم الصغير » ، على سبيل المثال ، يصحب لحن « الجدعان المنتصرون » بالمزمار والطبل ــ مناظر لقوات الجنرال كاستر وهى تقتل أفراد قبيلة هندية فى مذبحة وحشية · ويمسك بنا الأثر التهكمى الساخر فى صراع عنيف بين الموسيقى والصورة المرئية : انه قاهر جدا ايقاع الموسيقى البطولية حتى اننا لا نستطيع أن نقاوم التنقير بأصابع أقدامنا والانتفاش بكبرياء بطولية، بينما ترتاع حساسياتنا المرئية بهذا الحدث غير البطولى الذى تجرى وقائعه على الشاشة ·

★ الموسيقى المرتحلة :

تكون الموسيقى فى أفضل حالاتها عندما تستخدم لتميز حركة سريعة · مثل هذه الموسيقى ، وتسمى أحيانا بالموسيقى « المرتحلة » توظف فى الغالب كوصفة متبعة تقريبا أو « كود » اختزال لتعطى انطباعا عن وسائل النقل العديدة ، وهذه الوصفات تتنوع لتلائم السمة الفريدة للحركة المصورة · ومن هنا تختلف موسيقى مركبة السفر العمومية عن موسيقى عربة « الكارتة » ، [عربة خفيفة ذات مقعد واحد يجرها حصان واحد] وكلتاهما تختلف جوهريا عن موسيقى الراكب « الوحدانى » · وحتى القطار البخارى العتيق يحتاج نوعا مختلفا من موسيقى السكة الحديدية عن نوع قطار « الديزل » · وفى مناسبات نادرة ، تقوم الموسيقى المرتحلة بوظائف عديدة متنوعة كما يتضح من استخدام لحن فلات وسكراج « انهيار الجبل الضبابى » لتصاحب مناظر المطاردة الشهيرة فى فيلم « بونى وكلايد » · اذ تخلق الأصوات العنيفة شبه المسعورة من آلة البانجو ذات الأصابع الخمس السريعة ــ ايقاعا متهورا ولكنه سعيد ، يحتوى بدقة روح عصابة بارو وجراءتها ، والكوميديا التهريجية واليأس والهياج الأعمى للمطاردات ذاتها ثم نكهة الحنين الى الأيام الجميلة الخوالى على مدى الفيلم ككل ·

★ مصاحبة العناوين :

تخدم الموسيقى التى تصاحب عناوين الفيلم الرئيسية عادة وظيفتين على الأقل · أولا ، تربط فى أغلب الأحيان فواصل معلومة العنوان ذاتها فى اتساق موزون منتظم بحيث تجعلها على نحو ما أكثر تشويقا عما هى عليه · فاذا استحوذت الموسيقى عن وعى على انتباهنا فى أى موضع فى الفيلم ، فهذا ما يحدث أثناء عرض العناوين وأسماء المشتركين فى الفيلم · ثانيا ، الموسيقى مهمة على الأخص هنا ، لأنها فى هذه المرحلة

fb/mashro3pdf

الابتدائية تؤسس عادة طابع الفيلم أو مزاجه العام • بل انها قد تعرفنا بعناصر الحكاية من خلال استعمال الغنائيات مثلما حدث فى فيلمى « فى عز الظهر » و « كات بالو » • وبما أن المنظر الافتتاحى أو التأسيسى يجرى مجراه بوجه عام قبل أن تبلغ المشتركين فى الفيلم منتهاها ، فانها تستطيع أيضا أن تجارى الصورة المرئية خلف قائمة المشتركين مجاراة درامية أو ايقاعية •

★ الأصـــوات الموسيقية كجزء من الاعداد الموسيقى :

يمكن استخدام مؤثرات صوتية أو ضوضائية من الطبيعة بطرق بارعة اكراما لها فى ذاتها ، لبعث جو عام بنفس الطريقة التى تفعلها الموسيقى • فالأمواج المتلاطمة والجداول المترقرقة وشقشقة الطيور والرياح النائحة كلها تحوز سمات موسيقية واضحة جلية ، مثل كثير من الأصوات التى صنعها الانسان على شاكلة أبواق الانذار من الضباب وأبواق السيارات وصنوف الضجيج الصناعى وصفارات البخار والأبواب المصطفقة والسلاسل وفرامل السيارات المعولة وقعقعة الآلات الميكانيكية ••• الخ • ويمكن أن تتجسم مثل هذه الأصوات وتمتزج فنيا فى تتابع ايقاعى مثير قد يكون بسبب طبيعيته ، أكثر فاعلية من الموسيقى فى نقل مزاج نفسى معين •

★ الموسـيقى كمونولوج داخـلى :

فى الفيلم الحديث ، يتزايد استخدام الأغانى والأناشيد العاطفية التى لا تمت بصلة مباشرة أو واضحة للمناظر التى تصحبها كجزء من شريط الصوت فى الفيلم • وفى أحوال كثيرة ، تستخدم مثل هذه الأغانى لتكشف الأمزجة النفسية أو العواطف أو الأفكار الخاصة لشخصية رئيسية ، كما كان الحال مع غنائيات « أصوات الصمت » فى فيلم « الخريج » وأغنية « كل شخص يتحدث الى » فى فيلم « راعى بقر منتصف الليل » • فمثل هذه الغنائيات تعمل على مستوى أقل أو أكثر استقلالا كوسيلة اتصال على درجة عالية من الذاتية والشاعرية ، قادرة على توسيع المحتوى العاطفى والمعنوى للمناظر التى تصحبها •

★ الموسـيقى كأسـاس للحـدث الراقص :

عادة يؤلف المخرج ويصور ويصنع مونتاج الصور أولا ثم يضيف الموسيقى فيما بعد ، بعد أن تركب العناصر المرئية بالفعل • ومع ذلك ، تستخدم الموسيقى فى عدد قليل نسبيا من الأفلام مثل « برتقالة آلية » ،

fb/mashro3pdf

لكى تهيىء اطارا ايقاعيا واضحا للحدث الذى يغدو فى أساسه رقصا مصمما على أسلوب رفيع لأدائه على أنغام الموسيقى · ويستخدم تكنيك مماثل عندما تنبع الموسيقى من مصدر ما على الشاشة ، مثل راديو أو جهاز تسجيل ، وينسق الممثل ايقاعات حركاته وفقا لها · وفى فيلم « لعبة الحجلة » نرى والتر ماثاو ، يؤدى دور عميل سابق للمخابرات الأمريكية يدون ذكرياته ، ينسق بطريقة مضحكة عمله على الآلة الكاتبة والمهام المتعلقة به لتساوق ايقاعات سيمفونية لموتسارت يذيعها جهاز التسجيل ·

وثمة استخدام مفرط جدا لتكنيك « الموسيقى أولا » هذا نجده فى فيلم « الحائط » ، وهو ترجمة سينمائية أخرجها آلان باركر لألبوم أغانى بينك فلويد Pink Floyd الشهيرة عام ١٩٧٩ · وقد قدمت موسيقى بينك فلويد الاطار الروائى لها ، وتتحد مع صور باركر المرئية لتشن « هجوما بلا توقف على الحواس » · وصممت رقصات بعض أجزاء الفيلم مثل مقطع « نريد أن نتعلم » · على أنغام الموسيقى ، لتضم معا الحركة الحية والتحريك · ومع أن الجزء الأكبر من الحدث فى « الحائط » لم يصمم بالرقص تماما مثل هذا المقطع ، فان الفيلم بأجمعه لا يحوى غير سطور قلائل من الحوار فحسب ، وصممت الايقاعات الديناميكية للحدث والتوليف لكى ترمز أو تعزز أو تكمل كلمات وموسيقى أغانى بينك فلويد ·

ويمكن للحدث الذى لا يتضمن سمات ايقاعية جوهرية أن يولف على نغم الموسيقى ليولد تأثيرا شبيها جدا بتأثير الحدث المصمم رقصا · وقد تم توليف حدث « بيسبول العصبة الصغيرة » بفيلم « دببة الأخبار السيئة » على ما يبدو ليساوق الايقاعات «البطولية» لموسيقى أوركسترالية من أوبرا « كارمن » ، مولدا انطباع رقصة بطولية/كوميدية ·

وتمثل الأمثلة التى ضربناها منذ قليل أجلى وأشيع استخدامات الموسيقى فى الفيلم الحديث فقط ، اذ سوف يكون مستحيلا أن نعلق عليها جميعا · غير أن النقطة المهمة هى أننا يجب أن ننتبه جيدا للعواطف ومستويات المعنى العديدة المتنوعة التى توصلها الموسيقى ·

★ الاقتصاد فى موسيقى الفيلم :

بمعنى عام ، الاقتصاد فضيلة كبرى فى موسيقى الفيلم ، فى كل من أمدها وتوزيعها الأوركسترالى معا · اذ يجب ألا يفعل النص الموسيقى أكثر مما هو ضرورى لأداء وظيفتها الصحيحة اللائقة بوضوح وبساطة · ومع هذا ، وبسبب بعض الاغراءات التى لا تقاوم لتكسية المناظر بالموسيقى سواء تحتاجها أو لا تحتاجها ، ينتهى الفيلم الدرامى المعهود عادة بقدر من

fb/mashro3pdf

الموسيقى أكثر كثيرا مما يكفى · وطبيعى أن القدر المناسب من الموسيقى المستخدمة يعتمد اعتمادا كبيرا على طبيعة الفيلم ذاتها ـ بعض الأفلام يتطلب الكثير من الموسيقى ، والبعض الآخر يتسم بواقعية بالغة بحيث لا تتدخل الموسيقى الا بالأثر المراد فحسب · وتبقى الحقيقة القائلة ان أشد النصوص الموسيقية تأثيرا دراميا فى حالات كثيرة هو ذلك الذى يستخدم بأقصى درجات التدبير والاقتصاد ·

وعلى قدر ما يعنى الاقتصاد فى التوزيع الموسيقى (استخدام الآلات الموسيقية) ، يبدو أن هوى هوليوود أكثر جنوحا الى فرق الأوركسترا الكبيرة ، رغم أن الفرق الأصغر تكوينا يمكن أن تكون أكثر امتاعا وبهجة وحيوية ، بل ربما أقوى فى تأثيرها على الفيلم فى اجماله ·

★ الاعداد الموسيقى المركب :

ثمة اتجاه حديث نوعا ما هو استخدام أجهزة التركيب الالكترونية لتطبيق التوزيع الموسيقى فى الأفلام ، وجهاز التركيب فى أساسه كمبيوتر موسيقى ، يعزف على لوحة مفاتيح شبيهة بالبيانو ، ومزود بعديد من المقابض والأزرار التى تسمح بكافة صنوف التنويع فى طبقة الصوت ونغمته وتلاشيه التدريجى · وفى مكنته أن يحاكى أصوات تشكيلة ضخمة من الآلات الأخرى مع احتفاظه فى نفس الوقت بخاصيته المميزة ·

وبسبب مرونته الهائلة ، يعتبر أسرع وأكفأ طريقة لاعداد موسيقى فيلم من الأفلام · ويستطيع فريق من شخصين ، أحدهما يعزف على لوحة المفاتيح ، والآخر يضبط الخواص الصوتية ، أن يبدع مادة صوتية وافية تضاهى تلك التى يقدمها أوركسترا كامل ·

وقد لعبت أجهزة التركيب الالكترونية دورا فى الاعداد الموسيقى للأفلام حينا من الدهر ، على الأقل منذ فيلم « برتقالة آلية » فى عام ١٩٧١ ، ولكنها ازدادت شيوعا وغلبة منذ فيلم « اكسبريس منتصف الليل » عام ١٩٧٨ بنصه الموسيقى المركب بأكمله على يد جورجيو موروذر Giorgio Moroder · وتشمل الأفلام الحديثة ذات النصوص الموسيقية المركبة الكترونيا « الساحر » و « اللص » و « زئر أمريكانى » و « الثعالب » و « عداء بليد » و « قطط بشرية » ، ولكن التفنن العظيم فى اعداد الموسيقى المركبة تجلى على خير وجه فى فيلم « مركبات النار » عام ١٩٨١ ، وهى قطعة تاريخية بدت كاختيار لا يليق باعداد موسيقى الكترونى · كان التحدى الموجه للمؤلف الموسيقى فانجيلس Vangelis هو أن يؤلف

fb/mashro3pdf

« نصا موسيقيا معاصرا ، ولكنه مع ذلك منسجم مع زمن الفيلم » ، وقد نجح فى مواجهة هذا التحدى بالجمع بين جهاز التركيب والبيانو الكبير ٠

أحيـــانا تتعذر معرفة ما اذا كانت تصنف النصـــوص الالكترونية كموسيقى أو مؤثرات صوتية ٠ فى فيلم « قطط بشرية » ، على سبيل المثال ، يعمل جهاز التركيب فى الغالب كوجـود حيوانى خلف الصورة خارج دائرة الشعور تقريبا ، خالقا أثر « الانصات الى العمليات الحيوية فى الكائنات الحية الأخرى ـ فى الأماكن الأخرى ، فى العوالم الأخرى » ٠ وقد ظلت أفلام الرعب الى الآن أقل براعة فى استخدامها المفرط للأصوات التى تهيج الأعصاب وتبنى التوتر النفسى ، التى تتكرر مرة بعد أخرى دون تطور موسيقى ٠

وما تزال النصوص الموسيقية الالكترونية نسبيا نادرة فى الأفلام الرئيســية المهمــة ، لأن أقطـاب المؤلفين الموسيقيين الثمــانية أو التسعة ما يزالون يؤثرون استخدام الأوركسترا ٠ بيد أن بعض النقاد يتنبأون بأن أجهزة التركيب الالكترونية سوف تزود معظم الأفلام بالموسيقى على مستهل عـــام ١٩٩٠ ٠

●●●

fb/mashro3pdf

الفصـل الثامن

أسـلوب المخـرج

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

اهمية التمثيـــل :

كل ما نكونه هو وسيلة تسجيل معقدة جدا مهمتها هى أن تسجل واقعة يتعين أن يخلقها الممثلون · لا يعنى الى أى مدى من الامتياز أنت تسجل شيئا ما ، اذا فاحت الواقعة برائحة كريهة ، فأنت اذن لديك تسجيل ممتاز لواقعة حقيرة · لذلك فالعنصر الحاسم هو الممثل ·

المخرج : مارك رايدل Mark Rydell

عندما نفكر فى الذهاب لمشاهدة فيلم · فان أول سؤال نطرحه عادة لا يتعلق بالمخرج أو المصور السينمائى وانما بالممثلين : من يمثل فيه ؟ وهذا سؤال طبيعى ، لأن فن الممثل هو أجلى ما يبدو للعيان · وعمل الممثل يتسلط على جل انتباهنا ، حاجبا فى الظل المآثر العظيمة التى أسهم بها المؤلف والمخرج والمصور والمونتير والمؤلف الموسيقى · وكما يوضح جورج كيرنودل فى كتابه « دعوة الى المسرح » :

« سواء كان الفيلم توم جونز أو ثندربول أو صوت الموسيقى أو سفينة الحمقى أو المحصل ، فان النجم هو الذى يجذب الجماهير · قد يسر الرواد الحاضرون من الحكاية ، أو ينفعلون بها أو يتأثرون بها بعمق ، وقد يراعون بتفانين الحبكة الجديدة ، ومحتويات المنظر وزوايا الكاميرا ، أو يفتنون بغرائب الخلفيات ، أو يبهرون بتلك المناظر الواقعية المألوفة ، ولكنهم بالتأكيد الناس فوق الشاشة ، وبخاصة وجوههم ، الذين يتحكمون فى محور اهتمامهم » ·

وعلى هذا ، ولأننا نستجيب بصورة طبيعية لأكثر مقومات الفيلم انسانية · يصبح اسهام الممثل فى غاية الأهمية ·

ولكن رغم اتجاهنا الى تركيز اهتمامنا على الممثل ، فان ثمة اتفاقا عاما بين النقاد والمخرجين على أن دور الممثل ينبغى أن يكون دورا ثانويا ، ضمن كثير من العناصر المهمة التى تسهم جميعا فى بناء كل جمالى أعظم ، هو الفيلم ذاته · وكما يقرر ألفريد هتشكوك « لا يحتاج العمل فى الفيلم كثيرا للممثل الفنان الذى يبلغ أوج اجادته وتأثيره بنفسه ، الذى يمثل مباشرة للجمهور بقوة شخصيته وموهبته · فقد كتب على ممثل الشاشة أن يكون أقرب جدا الى اللدائن سهلة التشكل ، وعليه أن يسلم نفسه لخدمة المخرج والكاميرا » ·

هـــدف الممثل :

ان غاية ما يهدف اليه أى ممثل يجب أن تكون فى حملنا على الايمان

fb/mashro3pdf

تماما بحقيقة الشخصية التى يؤديها · فاذا قدر لهذا الهدف أن يتحقق ، فلابد أن الممثلين اما أنهم يتطورون أو ينعمون بمواهب متعددة · أول كل شيء ، يجب أن يكونوا مقتدرين على ابراز الاخلاص والصدق والطبيعية ، وابراز هذه الصفات على نحو لا يشعرنا قط بأنهم يمثلون دورا فحسب · فالتمثيل الجيد بمعنى من معانيه ، يجب ألا يبدو تمثيلا على الاطلاق ·

وفى بعض الأحايين يحقق الممثلون نوعا من الطبيعية فى تمثيلهم باللجوء الى الحيل والألاعيب البارعة · لما عرف عن شخصية داتزو ريتزو التى يمثلها داستن هوفمان فى فيلم « راعى بقر منتصف الليل » أنها تتسم بعرج ملحوظ ، نصحه ممثل زميل بالكيفية التى تجعل العرج « لازمة » متماسكة فقال : « لكى تعرج بحق ، لماذا لا تضع حجارة فى حذائك ؟ لن تضطر اطلاقا للتفكير فى العرج · سوف يكون موجودا · وسوف لا تنشغل بهمه » · وهناك عدد من الحيل المماثلة يستخدمها الممثلون ليستحدثوا « ماركة مسجلة » تميز شخصياتهم ويستبقوا الشخصيات بها رصينة متماسكة · غير أن التمثيل الجيد يقتضى ما هو أكثر بكثير من الحيل والألاعيب البارعة · اذ يتعين على الممثلين لكى يبرزوا الاخلاص الذى يتطلبه دور قاس عميق معقد حقا ـ أن تحدوهم الرغبة فى أن يستعينوا بأعمق وأصدق الخصائص الذاتية لوجدانهم الباطنى · وكما يوضح المخرج مارك رايدل (وهو نفسه ممثل سابق) :

« أجد أن التمثيل مهنة من أشجع المهن جميعا · فالممثل ينبغى عليه أن يبقى حساسا سريع التأثر لأى انتقاد · وتحتم عملية تعلم التمثيل بأسرها نوعا من انتزاع طبقات الانعزالية التى تربيها منذ أيام طفولتنا ، حينما كنا سذجا أبرياء مكشوفين للمخاطر · على الممثل أن « يصنفر » أحاسيسه وحساسياته · وعليه أن يكون مكشوفا لمهاجمة الظروف والأحداث والعلاقات ··· ويخالجنى الشك أنه فى أية مرة تشاهد فيها تمثيلا عظيما ، فهذا لأن ممثلا ما بلغ من الشجاعة حدا يكفى للسماح لك بأن تنظر خلسة الى سر من أسراره الشخصية الخاصة جدا » ·

وعلى الممثلين أيضا أن يملكوا الذكاء والتصور والحساسية وعمق التبصر فى طبيعة البشر ، وكلها ضرورى لفهم الشخصيات التى يؤدونها فهما كاملا ، من حيث أفكارها وانفعالاتها ودوافعها الباطنية · أكثر من هذا ، ينبغى أن تتوفر فيهم قدرة التعبير عن هذه الأشياء بطريقة مقنعة من خلال الصورة أو حركات الجسم أو الايماءات أو تعبيرات الوجه ، بحيث تبدو الخصائص صادقة أمينة للشخصيات المصورة وللموقف الذى تجد الشخصيات نفسها فيه · كما يجب على الممثلين أن يكفلوا وهم الحقيقة فى شخصياتهم بثبات تام من البداية الى النهاية · ومن المهم أيضا أن

fb/mashro3pdf

يحتفظ الممثلون بذواتهم تحت سيطرتهم ، حتى يستطيعوا أن يروا أدوارهم في منظورها الصحيح للعمل الدرامي في مجموعه · وعلى الممثلين الذين لا يمتلكون هذه القدرات والكفاءات أن يكونوا راغبين وقادرين على تلقي التوجيه جيدا حتى يبدوا للعيان أنهم يمتلكونها ·

الفروق بين التمثيل السينمائي والتمثيل المسرحي ·

يشترك التمثيل للسينما والتمثيل للمسرح في الأهداف والسمات والمهارات السابق وصفها ، ولكن ثمة فوارق مهمة في حرفيات التمثيل المطلوبة لكلا المجالين · ويتضمن الفارق الرئيسي الأول المسافة النسبية بين الممثل والمتفرج · وكما قيل من قبل ، يجب على الممثلين دائما ، عند التمثيل في المسرح ، أن يتأكدوا من أن كل فرد في جمهور النظارة يستطيع أن يراهم وأن يسمعهم بوضوح ··· وهكذا يجب على ممثلي المسرح دائما أبدا أن يجهروا بصوتهم ، وأن يأتوا بالايماءات التي تكون جلية واضحة ، وأن يتحركوا ويتحدثوا عموما بحيث يمكن أن يشاهدهم ويسمعهم أقصى متفرج بجلاء · وليس هذا بمشكلة في المسرح الصغير الملموم ، ولكن كلما اتسع المسرح وتناءى المتفرج في الصف الأخير ، لزم أن يجهر الممثل بصوته الى مدى أبعد وأن يجسم ايماءاته أكثر · وحين تتم هذه التعديلات يعاني منها عمق الأداء التمثيلي وحقيقته ، حيث تؤدي النبرات الأعلى صوتا والايماءات الأعرض الى تعميم الشكل ونمطية الأسلوب · وعلى هذا ، تضيع أرق وأدق درجات التنغيم الصوتي كلما زادت المسافة بين الممثل وجمهوره مدى ·

ومشكلة الوصول الى أقصى متفرج لا توجد في الأفلام ، اذ ينتقل المتفرج (حقيقة) الى أفضل موقع ممكن لرؤية الممثل وسماعه · ومع قابلية ميكروفون التسجيل للتحرك ، يستطيع الممثل السينمائي أن يتكلم برقة وهدوء · بل حتى أن يهمس ، وهو على ثقة تامة من أن كل لقطة سوف تسمع وكل نبرة صوت سوف تدرك · ونفس الشيء يصدق على تعبير الوجه ، والايماءة وحركة الجسم ، لأنه في اللقطات القريبة المكبرة ، حتى أدق تعبيرات الوجه تبدو واضحة جلية لعين أقصى متفرج في القاعة · كما أن قابلية الكاميرا للتحرك تؤكد أيضا للممثل أن المنظر سوف يرى من أقوى الزوايا تأثيرا ، وهكذا يمكن أن يكون ، بل يجب حقيقة أن يكون التمثيل السينمائي أكثر حذقا ورهافة وانضباطا من التمثيل المسرحي ·

وقد تعلم تعلم هنري فوندا هذا الدرس عندما اتهمه المخرج فكتور فيلمنج بـ « التهويش » أثناء تصويره منظرا في أول أفلامه « الفلاح يتخذ زوجة » · اذ سبق أن لعب هنري هذا الدور على مسارح برودواي ، وشرح

fb/mashro3pdf

له فليمنج المشكلة بأسلوب فهمه بوضوح : « أنت تلعب دور الفلاح على نفس المنـــوال الذى لعبته فى المسرح · انك تمثل للصف الخلفى من الأوركسترا ومؤخرة البلكون · هذا تكنيك المسرح » · ومنذ تلك اللحظة بدأ أسلوب فوندا ـ المهون ، مستخدما أقل ما يمكن من تحريك أسارير الوجه ، وأفاده جيدا فيما يقرب من مائة فيلم :

« ··· فقط شددت العنان للوراء تماما نحو الواقع لأن تلك العدسة وذلك الميكروفون يقومان بكل الابراز الذى تحتاجه · لامعنى اطلاقا فى استخدام جهورة جمة من الصوت ، ولست فى حاجة الى أى تعبير على وجهك أكثر مما تستخدمه عادة فى الحياة اليومية » ·

وفسر الممثل روبرت شو الأمر على هذا النحو : « ها هو ذا الفرق : على خشبة المسرح · يتعين عليك أن تسيطر على الجمهور · ولا يتعين عليك أن تفكر فى الطريقة التى تؤدى بها عندما تكون فى السينما « التمثيل المسرحى هو فن السيطرة · التمثيل السينمائى هو فن الاغراء » ·

وليس معنى هذا القول بأن التمثيل السينمائى أقل صعوبة من التمثيل المسرحى · اذ يجب على الممثل السينمائى أن يكون حريصا أشد الحرص فى كل ايماءة أو حركة أو لقطة تند عنه لأن الكاميرا والميكروفون لا يغفران ويفضحان بقسوة ، وخاصة فى اللقطات القريبة المكبرة · ومادام الاخلاص التام والطبيعية والانضباط جميعا مهمة ، فان حركة واحدة خاطئة أو ايماءة زائفة أو سطرا يلقى بغير اقتناع ، اقتناع كبير جدا ، أو غير ملائم ، سوف يدمر وهم الواقع · لذلك ، فان أنجح الممثلين السينمائيين اما أنهم يمتلكون أو يستطيعون أن يطرحوا فى سهولة وطبيعية ظاهرتين ذاتية متميزة أصيلة بحق ، وأن يبدوا بطريقة ما أنهم أنفسهم تماما دون وعى بالذات أو احساس بالجهد · ويلوح أن هذه النوعية النادرة تعتمد عمـــوما على الموهبة الطبيعية قدر اعتمادها على الدراســـة والتدريب المنتظمين ·

وتواجه الممثلين السينمائيين صعوبة أخرى لأنهم يؤدون أدوارهم فى قطع وشذرات متفرقة ، لا فى تدفق متواصل من منظر تلو آخر ، كما يحدث فى المسرح · وفيما بعد فقط ، وفى حجرة التقطيع (المونتاج) سوف تجمع الشذرات فى تسلسل سليم لائق · ولهذا السبب ، يصبح اتخاذ الاطار السليم للفكر والمزاج وأسلوب التمثيل خصيصا لكل جزء من الفيـــلم مشـكلة · على سـبيل المثـــال ، الممثلون المكلفون بالتحـدث بلهجة بعيدة غاية البعد عن ضروب كلامهم الطبيعى المألوف قد يجدون صعوبة فى الاستحواذ على اللهجة بنفس الطريقة تماما التى فعلوها فى

fb/mashro3pdf

منظر صور قبل ذلك بأسبوعين ، وهى مشكلة لم تكن لتصادفهم فى عرض مسرحى مستمر · الا أنه من وراء هذا الاختلاف تنبع أيضا فائدة بينة · اذ يمكن تجويد أداء الممثل السينمائى الى حد الاتفاق تقريبا أكثر من أداء الممثل المسرحى ، لأن المولف (المونتير) والمخرج يستطيعان انتقاء أفضل صور التمثيل وأكثرها اقناعا من بين عدة التقاطات مصورة لنفس المشهد· وبتلك الطريقة ، يصبح الفيلم كلا تاما متواصـــلا من خيرة الانجازات التمثيلية ·

ومن مساوىء التمثيل السينمائى أيضا أن الممثلين فيه لا يتصلون مباشرة بجمهور النظارة مثل ممثلى المسرح ، ولهذا يجب عليهم أن يمثلوا لجمهور متخيل · ومادام الممثلون السينمائيون لا يستطيعون الاعتماد على رد فعل الجمهور فى التماس الهامهم ، فان أيما الهام يتلقونه لابد أن يأتيهم من المخرج ومن طاقم العاملين معه ومن حقيقة أن عملهم سوف يدوم زمنا أطول من عمل الممثل المسرحى ·

كما أن الفيلم فى معظمه مجال تعبيرى أكثر طبيعية من الدراما ، وأعنى بذلك ، أنه يجب على ممثلى الفيلم أن يستخدموا وسائل اتصال غير لفظية أكثر من ممثلى المسرح · ويناقش جوليان فاست هذا الجانب من التمثيل السينمائى فى كتابه « لغة الجسم » فيقول : « يجب على الممثلين المجيدين جميعا أن يكونوا خبراء فى استخدام لغة الجسم ، فالمتمكنون جيـدا من قواعدها ومفرداتها ــ كمـا أسفرت التجـربة ــ هم وحـدهم المفلحون » ·

وتشتمل قواعد ومفردات لغة الجسم على صف عريض من تكنيكات الاتصال غير اللفظى ، ولكن الفيلم السينمائى ربما يكون فريد نوعه فى تركيزه على فصاحة الوجه البشرى · ومع أن الوجه وتعبيراته يلعبان دورا فى سائر أشكال الحكاية الأخرى كالرواية والدراما ، الا أنه يغدو فى الفيلم أداة اتصال فى حد ذاته ·· اذ بتضخيمه على الشاشة يستطيع الوجه البشرى بتنوع تعبيراته اللامحدود أن ينقل للرائى عمق الانفعال ورهافته معا اللذين لا يمكن تناولهما من خلال وسائل لفظية أو عقلانية صرف ، وكما يقول عنها الناقد والمنظر السينمائى المجرى بيلا بالاز ببراعة : « ان ما يحدث على صفحة الوجه وطريقته فى التعبير تجربة روحية تصبح فى الحال مرئية للعيان دون وساطة الكلمات » · فالوجه البشرى بناء عجيب التعقيد ، قادر على نشر مدى هائل الرحابة من الانفعالات عبر تغيرات طفيفة فى الفم والعيون والجفون والحواجب والجبهـة · وهـذا يفيـد فى تفسير اختلاف آخر مهم بين التمثيل السينمائى ونظيره المسرحى : تركيز الفيلم على « رد الفعل » أكثر من « الفعل » (أو على الاستجابة بدلا من

fb/mashro3pdf

« التمثيل ») وتحقق لقطة الاستجابة وقعها الدرامى الجسيم من خلال لقطة مكبرة للشخصية التى تأثرت أقصى تأثر بالحوار أو الحدث ·· ويتعين على وجه الممثل فى غضون اللحظة الوجيزة التى يبدو فيها على الشاشة ، أن يسجل الاستجابة الانفعالية الملائمة بجلاء ولكن بدقة مرهفة ودون معاونة الحوار · وبعض اللحظات القوية جدا فى الفيلم ينبنى حول هذا « التمثيل الوجهى » · وعلى الجانب الآخر ، تندر الاستجابات الوجهية لدى ممثل المسرح لو كانت يوما ذات أهمية بالغة لقوة المسرحية الدرامية ·

ولكن حتى فى لقطات الاستجابة يلقى الممثل السينمائى العون غالبا من طبيعة المجال ، لأن الكثير من سمة الوجه القوية المعبرة فى الفيلم يخلقه المحيط الذى يظهر فيه ، ومعانى التعبيرات العديدة يحددها التوليف الماهر ··· وعلى هذا قد لا يكون وجه الممثل جميل التعبير كما يبديه المحيط المرئى على الشاشة · وقد استدل على هذه الظاهرة بتجربة عملية أجراها فى مستهل العشرينات كلا الرسام الروسى الشاب ليف كوليشوف Lev Kuleshov والمخرج السينمائى ف·بودوفكين V. I. Pudovkin ·

« أخذنا من هذا الفيلم أو ذاك عدة لقطات مكبرة للممثل الروسى الشهير موسجوخين Mosjukhin · تخيرنا لقطات مكبرة ثابتة لا تعبر عن أى شعور اطلاقا ــ لقطات مكبرة ساكنة هادئة · وصلنا هذه اللقطات المكبرة التى كانت جميعا متماثلة ، بقطع أخرى من الفيلم فى ثلاث تركيبات مختلفة · فى التركيبة الأولى أردفت اللقطة المكبرة للممثل مباشرة بلقطة حساء موضوع على منضدة · كان جليا ومؤكدا أن موسجوخين ينظر الى هذا الحساء · وفى التركيبة الثانية ألصق وجه الممثل بلقطات تظهر نعشا ترقد فيه سيدة ميتة · وفى التركيبة الثالثة أردفت اللقطة المكبرة بلقطة بنت صغيرة تلهو بلعبة دبة مسلية · وعندما عرضنا التركيبات الثلاث على جمهور لم يطلع على سرها ، جاءت النتيجة رائعة مدهشة · فقد تهايجوا افتتانا بتمثيل الفنان فأشادوا بحالة التأمل المستغرق فى طبق الحساء المنسى ، وتأثروا وانفعلوا بالحزن العميق الذى ران على نظرته الى المتوفاة ، وأعجبوا بابتسامة البهجة اللطيفة التى طالع بها الصغيرة وهى تلعب بدميتها · ولكنا نعلم أن الوجـــه فى الحالات الثلاث جميعا هو نفسه تماما » ·

لم نستشهد بهذه التجـربة العملية لاثبات أن التمثيل السينمائى مجرد ايهام يبدعه التوليف ، ولكنها تبين فعلا أننا نواقون للاستجابة لتأثير الوجوه ، ســـواء كانت تلك الوجوه تطـرح علينا حقيقة ما نعتقد أننـا نراه أم لا ·

fb/mashro3pdf

وينبغى أيضا على الممثلين السينمائيين أن يكونوا أقدر على التخاطب بالحركات والايماءات البدنية من ممثلى المسرح · ولما كانت أداة التعبير الرئيسية عند ممثل المسرح هى الصوت ، فان حركاته فى الأكثر تكون اما امتدادا أو مصاحبة لما يقال · ومع ذلك ، قد تعبر الحركة والايماءة الطبيعيتان فى الفيلم تعبيرا مؤثرا دور حوار · ويمكن تضخيم الصورة البشرية على الشاشة ـ الممثل من التعبير عن قصده بحركات متدفقة بأرعة الى حد بعيد · فقد تكون هزة طفيفة من كتفين أو رعشة عصبية من يد ترى فى لقطة مكبرة أو شد ظاهر فى عضلات العنق وأوتاره ، أهم كثيرا من أى شىء يقال · وهناك مثال كلاسيكى لقوة اللغة الجسدية فى التمثيل السينمائى يتجلى فى تصوير جاك بالانس Jack Palance للمدفعى ويلسون فى فيلم « شين » Shane · اذ يلعب بالانس دور ويلسون كتجسيد للشر المطبق : كل حركة ، وكل ايماءة ، تغدو بطيئة مترويه ، وان كانت متوترة . حتى يقر فى أنفسنا الاحساس بأن ويلسون حية رقطاء ، تتحرك ببطء وبشكل محسوس ولكنها مستعدة دائما لأن تلدغ فى جزء من ثانية · وعندما يؤدى فى تؤدة طقوس ارتداء قفازه الجلدى الأسود لكى يزاول مهنته ، يجعلنا بالانس نحس فى هلع لا مبالاة ويلسون القاسية الباردة بحياة البشر ·

كذلك يختلف التمثيل السينمائى عن التمثيل المسرحى فى أنه يتطلب فعلا نوعين متباينين من التمثيل · أولهما ، نوع التمثيل المطلوب لفيلم المغامرة والحركة ، وهو ما يمكن أن نشير اليه بتمثيل الحركة action acting · وفى حين أن هذا النمط من التمثيل يستلزم قدرا كبيرا فى سبيل اجراء ردود الفعل واللغة الجسدية والجهد البدنى والمهارات الخاصة ، فانه لا يعتمد على ملكات الذكاء والمشاعر الكامنة فى أعماق الممثل · أما النمط الآخر ، والذى يمكن أن نسميه التمثيل الدرامى dramatic acting فيتضمن حرارا مكثفا متقنا مع شخص آخر ، ويتطلب عمقا انفعاليا ونفسيا قلما يحتاج اليه فى تمثيل الحركة · فتمثيل الحركة هو فن الفعل art of doing ، بينما التمثيل الدرامى يتضمن التفكير والشعور وابلاغ الأفكار والانفعالات والعواطف ، تمثيل الحركة يطفو على السطح ، مع حاجة قليلة الى ظلال من التفرقة ، والتمثيل الدرامى على النقيض تماما : تحت السطح ، زاخر بالدقة والرهافة والحذق · ويقتضى كل ضرب من التمثيل موهبته أو مقدرته الخاصة · وبينما يستطيع بعض الممثلين تأدية الاثنين معا ، نجد الغالبية منهم مؤهلة لهذا أو ذاك ، وتوزع عليهم الأدوار التمثيلية عادة وفقا لذلك · فالفنان كلينت ايستوود ، مثلا ، فى جوهره ممثل حركة ، بينما كان ريتشارد بيرتون ممثلا دراميا ·

fb/mashro3pdf

أنمـــاط الممثلين :

الى جانب تصنيف الممثلين الى الطائفتين العريضتين من ممثلى الحركة وممثلى الدراما ، يعنينا كثيرا أن نراهم فى ضوء الكيفية التى تنتمى بها الأدوار التى يؤدونهـــا الى ذات شخصـــياتهم · ويورد ادوارد أ · رايت Edward A.-Wrigh ولينثيل هـ · داونز Lenthiel H. Downs فى كتابهما « دروس أولية لرواد المسرح » تصنيفا مفيدا لتلك الأنمـــاط على النحو التالى :

مشخصـــــون : Impersonators

المشخصون ممثلون لديهـــم قدرة طبيعيـــة على التخلى تمـــاما عن شخصـــياتهم الحقيقيـــة وراء ظهورهم ، لكى تتلبس بذاتيـــة شخصية قد يشتركون معهـــا فى بعض الخصـــائص المميزة · ومثـــل هؤلاء الممثلين يستطيعون أن يغوصـــوا بأنفسهم تماما فى دور ما ، مبدلين خصـــائصهم الذاتية والطبيعية والصوتية بدرجة يبدون عندها أنهم صاروا الشخصية الممثلة ··· وفعلا تخفى عن أنظارنا هوية المشخص الحقيقية الأصيلة · وتقريبا لا تنتهى الأدوار التى يمكن لأولئك الممثلين تأديتها عند حد معين ·

مفسرون ومعلقون : Interpreters & Commentors

يلعب المفسرون والمعلقون شخصـــياتهم التمثيلية على نحـــو وثيـــق المشـــابهة لأنفسهم فى الذاتيـــة المميزة والمظهر الطبيعى ويؤدون هاتيك الأدوار دراميا دون أن يفقدوا تماما ذاتيتهم المميزة · ورغم أنهم قد يغيرون قليلا من أنفسهم ليلائموا الدور ، فانهم لا يحاولون أن يغيروا أساسا من سمات ذاتهم الفردية المميزة ، أو خصائصهم البدنية الطبيعية أو جرس أصواتهم · ويختارون عوضا عنها أن يلونوا الدور أو يترجموه بتصفيته من خلال أفضل ما فيهم من صفات ، مع تعديله أو تكييفه لكى يلائم قدراتهم الفطرية المتأصلة · وتكون المحصلة النهائية توافقا فعالا بين الممثل والدور الذى يؤديه ، بين الشخصـــية الحقيقية والشخصـــية المنتحلة · ويضيف التوافق الحادث بعدا خلاقا فريدا فى نوعه للشخصية المصورة ، لأن أولئك الممثلين فى القاء كلامهم يبوحون بشىء من أفكارهم ومشاعرهم الخاصة نحو الشخصية المؤداة ، وان كانوا يفعلون كذلك دون أن ينزاحوا عنها قيد لحظة · وهـــكذا ، يمكن لأولئك الممثلين أن يعلقوا على الدور وأن يفسروه معا فى آن واحد · ومع أن نطاق الأدوار التى يستطيع أمثالهم أن يقوموا بها ليس فى سعة النطاق المتاح أمام المشخصين ، الا أنه ما يزال رحيبا بالقياس اليه · واذا ما أسندت اليهم الأدوار بحكمة داخل هذا النطاق

fb/mashro3pdf

أمكنهم أن يأتوا بشيء جديد وطازج لكل دور يمثلونه ، الى جانب أفضل مزاياهم وأكثرها جاذبية ٠

ممثلو الذاتية الشخصية : Personality Actors

يسمى الممثلون الذين تكمن « موهبتهم » الأساسية الأولى فى أن يكونوا ذات أنفسهم ولا شيء أكثر بممثلى الهوية الشخصية ٠ وهم يبرزون جليا سمات جوهرية من الصدق والاخلاص والطبيعية ، ويحظون عموما بجاذبية مغناطيسية ديناميكية للجماهير من خلال مظهر أخاذ أو من خلال خاصية بدنية أو صوتية أو من خلال سمة أخرى متفردة تبلغنا قوية على شريط الفيلم ٠ ومهما تكن شعبية هؤلاء الممثلين ، فانهم عاجزون عن اتخاذ أى تنوع فى الأدوار التى يمثلونها ، لأنهم لا يستطيعون ابراز الصدق والطبيعية عندما يحاولون الخروج من اهاب هويتهم الجوهرية الخاصة بهم ٠ ومن ثم وهكذا يجب عليهم اما أن يناسبوا أدوارهم التى نيطت بهم ، أو تفصل عليهم الأدوار لتناسب هويتهم الذاتية ٠

نظام النجوم :

فى الماضى كان الكثيرون من ممثلى الذاتية والبعض من الممثلين المفسرين أو المعلقين يستغلون فيما عرف بنظام النجوم ، وهو منهج فى صناعة الفيلم يقوم على افتراض أن مرتاد السينما العادى يشغف بالشخصيات أكثر من الحكايات العظيمة أو ، لذاك الأمر ، فى الفن السينمائى ٠ وكان النجوم ، طبعا ، ممثلين ذوى جاذبية جماهيرية عريضة ٠ وفعلت الاستديوهات الضخمة ما فى وسعها لكى تحافظ بكل حرص وصرامة ممكنين على كافة سمات الممثلين تلك التى استهوت أفئدة الجماهير ، وأبدعت أفلاما حول صورة شخصية النجم المطبوعة فى أذهانهم ٠ وكثيرا ما كان وجود النجم فى فيلم ما هو الضمان الرئيسى للنجاح المالى ، ولم يصبح مثل هذه الأفلام أكثر من «علبة» مناسبة يراد بها أن تعرض وتروج البضاعة المغرية لدى أولئك الممثلين الذين لم يتعين عليهم الا أن يعرضوا سحر شخصيتهم ٠

ومع هذا ، ما أن أدرك هؤلاء النجوم مدى المزايا التجارية لوجودهم فى فيلم من الأفلام ، حتى طالبوا بأجر مقابل ذلك ٠ وكانت النتيجة أن بدأ نظام النجوم يفقد حظوته داخل الصناعة ٠ وغالبا مايفضل المنتجون الآن استخدام ممثلين أقل شهرة ممن يتمتعون بمدى القدرة والمرونة على اداء أدوار متنوعة ويطلبون بالطبع أجرا أقل من أجر النجوم الراسخين ٠ ومع هذا ، هناك ما يدل على أن نظاما جديدا للنجوم فى طور التكوين ـ نظام يبشر فيه اسم معين فى لوحة الاعلان أعلى مدخل دار السينما ، لا بتكرار شخصية بجربة موثوقة ، ولكن بضمان تمثيل رفيع المستوى فى

fb/mashro3pdf

دور جديد مثير · وقد انفكت كثرة من الممثلين والممثلات الأكبر سنا الذين ابتدعت صورهم وتجمدت صماء فى ظل نظام النجوم ـ من اسار الصورة التى انحبسوا فيها وأثبتوا قدرتهم الفائقة كمفسرين ومعلقين بدلا من كونهم مجرد الشخصيات التى اقتضى نظام النجوم أن يصبحوا عليها ·

وبالنسبة لبعض المخرجين ، كان لنظام النجوم مزايا معينة واضحة · فقد استخدم جون فورد وفرانك كابرا ، مثلا ، نظام النجوم كجهاز لصنع الاسطورة ، بأن يشيدوا أفلامهم حول نجوم من أمثال جون واين وهنرى فوندا وجيمس ستيوارت وجارى كوبر · اذ عرض هؤلاء النجوم شخصيات متماثلة تماما ، واعتنقوا مجموعة قيم متماثلة أيضا فى كل فيلم قاموا بتمثيله ، بحيث جاءوا فى كل فيلم جديد لفورد وكابرا يجرجرون وراءهم ركاما من الخواطر المتداعية والأصداء القوية المترددة لأدوار سابقة ··· وبتحويط هؤلاء النجوم بحاشيتهم من خيرة الممثلين الثانويين ـ وأيضا فى أدوار سهلة التنبؤ ترجع صدى أدوار ياكرة ـ كان فورد وكابرا ، بمعنى من المعانى ، يستخدمون رموزا متوطدة من قبل للقيم التى أرادوا لشخصياتهم أن تمثلها ، وتمكنوا بسهولة أكثر من أن يبنوا العالم الأسطورى لأفلامهم على عاتق الممثلين الذين أقاموا الآن أبعادهم الأسطورية·

ومع أن نظام النجوم قد تغير تغيرا عظيما على مدى السنوات الثلاثين أو الأربعين الأخيرة ، فانه لم يمت على وجه اليقين · وتقدم عبادة الشخصية التى تطفر بين الحين والحين حول ذوى الجاذبية الجماهيرية الدليل الوافى على عكس ذلك · ولسوف ننجذب دائما أبدا للوجوه والشخصيات المألوفة، اذ يبدو أننا نكن فى قرارتنا حاجة نفسية لما هو مألوف ، ولما يمكن التنبؤ به ، ولما هو مريح · ولكن ربما لأن مسلسلات التليفزيون الأسبوعية قد أفادت فى اشباع تلك الحاجة ، لم يعد رواد السينما المحدثون يطالبون بمرونة أكثر فى التمثيل فحسب ، بل بدءوا يدركون أن الكثير من الممثلين الذين اعتبروهم يوما هم أنفسهم فى كل دور كانوا فعلا يفسرون ويعلقون على الأدوار التى قاموا بها ·

توزيع الأدوار التمثيلية :

« ان توزيع الأدوار التمثيلية من أهم الجوانب فى صناعة فيلم من الأفلام · وبه يستطيع أن يحيا أو يموت · اذ يتوجب على طاقم الممثلين أن يبعثوا تلك الشخصيات الى الحياة · ولو أسأت توزيع دور أو شذ واحد منها ، يمكنك أن تطيح بالفيلم كله دفعة واحدة » ·

المخرج كلينت ايستوود

وبغض النظر عن المهارات التمثيلية ، يعتبر توزيع الممثلين فى أدوار ملائمة لهم أمرا بالغ الاهمية · فاذا لم تتفق مميزاتهم الجسمانية أو ملامح

fb/mashro3pdf

وجوههم أو سمات أصواتهم أو الذاتية الشاملة التى يطرحونها بطبيعتهم ـ مع الشخصية ، فسوف لا يكون تمثيلهم على الأرجح مقنعا · ولهذا ، لم يكن فى مقـــدور أليك جينيس أو بيتر سيللرز رغم تمكنهما العظيم كممثلى شخصيات ، أن يلعبا بكفاءة مؤثرة الأدوار المخصصة لجون واين ، على سبيل المثال ، ولا فى مقدور بيرت لانكستر أن يكون قوى التأثير فى أدوار يؤديها وودى ألان · ويمكن أن تحل المشكلات الأقل حدة أو تطرفا اما بمحض العبقرية أو حيل الكاميرا · مثلا ، فى فيلم « ولد فوق دولفين » كان ألان لاد · الذى تبلغ قامته ٦ر٥ ق ، يمثل أمام صوفيا لورين التى تبلغ قامتها ٩ر٥ ق · ولكن فى أحد المناظر ، الذى يظهرهما سـائرين جنبا الى جنب ، بدا لاد على الأقل فى طول صوفيا أو مطاولا عليها بقليل · والشىء الذى لم تظهره الكاميرا هو أن الممثلة كانت تمشى بالفعل فى خندق ضحل حفر خصيصا لهذا الغرض · وعندما يراد للبطولة الذكرية أن تكون شيئا غير البطل الماكو التقليدى ، لا يبدو الحجم النسبى على هذا القدر من الأهمية ·· لم يبذل جهد يذكر لاخفاء أن دادلى مور أقصر فى الطول من كل من مارى تايلرمور فى فيلم «ستة أسابيع» واليزابث ماكجفرن فى فيلم « ضنى الحب » · وفى النسخة السينمائية لرواية « من يخاف فيرجينيا ولف ؟ » نرى الشخصية المسماة هانى (ســاندى دينيس) يشار اليها مرارا وتكرارا بوصفها « نحيلة الردفين » رغم الدليل المرئى الشاهد على عكس ذلك ـ فالتعارض هنا يحجبه تمثيل الآنسة/ دينيس ، اذ تعرض نموذجا سيكولوجيا لـ « نحول الردفين » أكثر اقناعا من مظهره الطبيعى ·

وفى غاية الأهمية أيضـا أن يرى طاقم الممثلين فى أى فيلم كفريق عمل ، وليس ببساطة كخليط من أفراد منفصلين ، اذ سوف لا يظهر كل ممثل وحده على الشاشـة وانما فى تفاعله مع زمـلائه الآخرين · ولهذا ينبغى أن يعنى بعض الشىء بالطريقة التى يظهرون بها على الشاشة مع بعضهم البعض · وعند توزيع دورى بطولة ذكرية معا مثل روبرت فورد وبول نيومان ، على سبيل المثال ، يتعين على مدير التوزيع (الريجسير) أن يتأكد من وجود ملامح معينة متغايرة فيهما بحيث يتمايز كل منهما عن الآخر بجلاء · ويختار الممثلون من نفس الجنس لأدوارهم بمقتضى فكرة التغاير فى اللون ، أو البنية أو الطول أو سمات الصوت ··· وهلم جرا · فاذا لم تبد مثل هذه الفوارق واضحة جلية ، يمكن استحداثها من خلال وسائل مصطنعة مثل تفصيل الزى ، تسريحة الشـعر ، شـعر الوجه (حليق تماما أو الشوارب أو اللحى) · بيد أن الفوارق المرئية الظاهرية جزء فحسب من متطلبات العمل · اذ يجب على الممثلين أيضا أن يعرضوا اما بشكل طبيعى أو من خـلال مهارتهم كممثلين ، سمات ذاتية مختلفة اختلافا مهما له مغزاه ، بحيث يستطيعون أن يتباروا فيما بينهم بفاعلية

fb/mashro3pdf

مؤثرة كشخصيات مستقلة متميزة · وهذا مهم على الخصوص فيما يسمى « التمثيل الجماعى » الذى يشرك عددا من الأدوار الرئيسية (دون نجومية أى من هذه الأدور ـ أى بتفوقها أو هيمنتها على الآخرين) كما هو الحال فى عديد من الأفلام الحديثة مثل « الرجفة الكبرى » و « الشىء الصحيح » و « الأصدقاء الأربعة » و « حاملة الطعام » ·

ومن أصعب المهام فى توزيع الأدوار ايجاد تركيبة الممثلين التى تحدث تفاعلات كيميائية فيما بينها ـ والأفضل تفاعلات قوية جدا بحيث يتمنى الجمهور أن يراهم سويا من جديد فى فيلم آخر · وأهم ما فى الأفلام التى تنتجها هوليوود هو ما يعرف بعملية هو/هى الكيميائية · وقد اقترن عمل سبنسر تراسى لكوكبة من الممثلين (لانا تيرنر وهيدى لامار وجين هارلو وديبورا كير) قبل أن يقاسم كاثرين هيبورن التمثيل ليكونا ثنائيا ساحرا تسنى تكراره فى نجاح اثر نجاح · كذلك أثبتت تركيبة جيمس ستيوارت/جون أليسون نجاحها الباهر · ومن المؤكد أن ثنائى وودى آلان/ديان كيتون قد أجاد فى الأوقات القريبة العهد · وقد تزاوج بيرت رينولدز مع جيل كلايبرج وسالى فيلد ، ولكن يلوح أن أفضل ثنائى ممكن فى السنوات الأخيرة هو تركيبة رينولدز/جولدن هون الذى جرب أول مرة فى فيلم « خير الأصدقاء » · ومن سخرية القدر ، أن كاثرين هيبورن وهنرى فوندا لم يلتقيا قط فى ثنائى حتى جمعهما فيلم « على ضفاف البحيرة الذهبية » معا لأول (ولآخر) مرة ·

وتعتبر الميزات البدنية وسمات الشخصية الطبيعية مهمة بصفة خاصة فى توزيع الممثلين على أدوار نحتفظ فيها بصور ذهنية واضحة للشخصية قبل أن نراها على الشاشة ، كما فى حالة الأفلام التى تدور حول شخوص تاريخية معهودة أو تلك المرتكزة على قصص شعبية محبوبة · وفى أغلب الأحايين نصادف وقتا عسيرا لتصديق الممثلين الذين ينتهكون حرمة أفكارنا المسبقة عن مثل هذه الشخصيات ، وحتى الأداء التمثيلى الفائق قلما يتغلب على هذه العقبة ·

وتلعب الاعتبارات المالية أيضا دورا مهما فى توزيع الأدوار · فقد يكون ممثل مشهور هو الاختيار السليم لدور من أدوار النجوم ، ولكنه قد يكون غاليا فى أجره على فيلم ذى ميزانية محدودة · أو قد تكون عليها التزامات أخرى تحول دون اضطلاعها بالدور · وهكذا يغدو توزيع الأدوار أمر اختيار أفضل المواهب المتاحة فى حدود ميزانية الفيلم وجدول التصوير ·

وبالنسبة للممثلين الذين يتمتعون الآن بجمهور وفى مستقر من التابعين ، قد ينتهز المنتجون فرصة فى توزيعهم على دور يخالف صورتهم

fb/mashro3pdf

الراسخة فى الأذهان ، مؤملين أنهم سوف يجتذبون أوتوماتيكيا عشاقهم الخصوصيين معهم · وعلى هذا اختيرت مارى تايلر مور لدور الأم فى « أناس عاديون » وروبين وليامز فى « العالم طبقا لنظرة حارب » وستيف مارتن فى « فلوس من السماء » ·

ولعل طرائق بيللى وايلدر فى توزيع الأدوار فريدة فى نوعها لأنه يكتب أيضا كثيرا من الحكايات التى يخرجها ، ولكنه يضرب فعلا مثالا رائعا على أهمية توزيع الأدوار ـ للفيلم · اذ بدلا من اختيار طاقم تمثيل ليناسب حكاية موجودة ، يبدأ وايلدر غالبا بفكرة الحكاية وحدها ثم يتقدم بعدئذ لاصطفاء طاقم ممثليه والتعاقد معهم ··· وبعد موافقة الممثلين الذين يريدهم ـ على تنفيذ الفيلم فقط تبدأ الكتابة الفعلية لاسكريبت الفيلم · وكما يوضح وايلدر نفسه : « أى فائدة تكون فى أن تحوز مضمونا دراميا رائعا يحتم عليك أن تأتى له بسير لورنس أوليفييه وأودرى هيبورن اذا لم يتيسر تواجدهما ؟ » ·

توزيع المشكلات :

ان توزيع أدوار فيلم روائى على الممثلين يمكن أن يكون فى كثير من الاحيان أمرا أصعب من مجرد تصور الممثل اللائق للدور وتوقيع عقد معه · وليست تجارب المخرج الألمانى فيرنر هيرتزوج فى تحضير ممثلى أدوار فيلم « فيتز كارالدو» نموذجية على وجه اليقين ، ولكنها توضح جيدا تنويعة من المشكلات التى يمكن أن تحدث فى أى انتاج تقريبا · فقد أبدى جاك نيكلسون فى الأصل اهتماما بأداء دور البطولة ، ثم بعدئذ فقد الاهتمام · ووافق وارين أوتس فيما بعد على أن يلعب دور البطولة · ومع ذلك ، خنث أوتس الذى لم يسبق له أن وقع عقدا على الاطلاق ـ بوعده طوال أربعة أسابيع قبل الموعد المحدد لبدء التصوير لأنه لم يستسغ قضاء ثلاثة أشهر فى موقع قصى بالأدغال · وبعد تأخير شهرين ، مع احلال جيسون روباردز محل أوتس واستخدام ميك جاجر فى دور مساعد ، دارت عجلة التصوير فى النهاية ··· بعد ذلك بستة أسابيع ، مرض روباردز بالدوسنتاريا الأميبية وطار عائدا الى بلده · بعد ذلك بمدة قصيرة ، اضطر ميك جاجر أن يتوقف عن العمل وفاء لالتزامات أخرى عليه · ولما عجز هيرتزوج عن ايجاد بديل مناسب لجاجر ، استبعده من الاسكريبت · وتأجل الانتاج وقتئذ مدة شهرين كان المخرج خلالهما يبحث عن بطل جديد·ومع أنه لم يكن خيارا مثاليا لأنه لم يستطع أن يشع الدفء والسحر من ذات الايرلندى الموسوس ، فقد استأجر هيرتزوج الممثل كلاوس كينسكى للقيام بالدور لأن أى تعطيل أكثر من ذلك لابد أن يقضى على المشروع ·

fb/mashro3pdf

ويبدو أن للقدر يدا تتدخل فى توزيع الأدوار أيضا ، لأن الممثلين فى الغالب يصيرون نجوما فى الأدوار التى رفضها الآخرون · فقد حصل روبرت رد فورد على دور ساندانس كيد بعد أن رفضه مارلون براندو وستيف ماك كوين ووارين بيتى · وفى غضون فترة قصيرة جدا ، رفض مونتجمرى كليفت أرفع بطولات صنعت بالفعل نجوما من الممثلين الذين لعبوا أدوارها وهى : دور ويليام هولدن فى فيلم « شارع سانست Sunset Boulevard ودور جيمس دين فى « شرق عدن East of Eden ودور بول نيومان فى « هناك شخص ما يحبنى » ، ودور مارلون براندو فى « على الواجهة البحرية » · وعرض دور الأب فى فيلم « أناس عاديون » على جين هاكمان ، وأراد أن يؤديه ولكنه لم يوفق الى عقد الصفقة المالية التى كان يتمناها · كما كان ريتشارد دريفوس معينا فى الأصل ليلعب دور جو جيديون بفيلم « كل ذلك الجاز » ولكنه خشى مهمة الرقص التى يتطلبها الدور الى جانب اعتياده العمل مع مخرجين يسمحون للممثل بقدر من الحرية أكبر من فوس · ولذا ذهب الدور الى روى شيدر ·

وفى حين أن الأسماء المعلنة أعلى مدخل دار العرض تكون فى العادة عوامل مهمة فى نجاح الفيلم ، نجد استثناءات ، أحدها فيلم « اكسبريس منتصف الليل » · فالفيلم لا يضم أيا من الأسماء المشهورة بين نجومه ، والمخرج ألان باركر لم يصنع سوى فيلم واحد فقط قبله ، ومن ثم لم يكن اسمه بالضبط دارجا بين الناس ، ومع ذلك نجح الفيلم لأن تكثيفه الشديد وامتياز أدواره التمثيلية (من ممثلين غير معروفين نسبيا) استثارا شغف المتفرجين ·

شرك القولبة فى دور الممثل (أو صب الممثل فى دور نمطى) :

حتى اليوم ما يزال ثمة خطر من شرك النمطية فى توزيع الأدوار على الممثلين ، وهو نتيجة طبيعية لنموذجين منطقيين للعمل ، أولا ، أن الاستديوهات لديها قدر جم من المال تستثمره فى كل فيلم تنتجه · وطبيعى لهذا السبب أن ترغب عادة فى اختيار ممثل لنفس نوعية الدور الذى نجح فيه من قبل ، أملا فى أن يعيد نجاحه السابق · ثانيا ، اذا كرر ممثل دورا مشابها مثنى وثلاثا ، فان السمات التى أبرزها الممثل فى الدور ، قد تتخذ أبعادا أسطورية ، ويصبح الممثل رمزا يعلق عليه رواد السينما أوهام خيالهم · لو حدث هذا ، فان جمهور الرواد لا يتوقعون فحسب بل يطالبون بتكرار الدور مرة بعد أخرى ، مع تنويعات طفيفة فقط ··· وفى نظر المعجبين المتحمسين ، أى شىء آخر يعد خيانة ، اهانة شخصية متعمدة لأولئك الذين ربوا ما يعتقدونه علاقة خصوصية حميمة جدا بشخصية خيالية على الشاشة الفضية · على سبيل المثال ، عرضت

fb/mashro3pdf

سيسى سباستيك صورة سينمائية قوية متماسكة : فتاة ريفية شابة ، بريئة نابهة ، حساسة ولكنها نوعا ما غير « مدردحة » ـ وللحق ، لعبت دور لوريتا لين بطريقة مقنعة جدا فى فيلم « ابنة عامل منجم الفحم » الى حد أن النـاس يعتقدون فعـلا أن سيسى سباسيك هى تلك الشخصية « مجرد ناس بسطاء » فى الحياة الواقعية · وحقيقة الأمر هى أن سيسى سباسيك ممثلة متعددة المواهب الخلاقة الى حد بعيد قادرة على أداء أى دور عمليـا ، وربما حتى أدوار فتـاة المدينة المدردحة التى لعبتها أودرى هيبورن من قبل · ومن هنا يتمثل خطر حقيقى فى أن يصب ممثل مقنع جدا بدور مبكر له فى قالب دور نمطى بقية حيـاته الفنية · وقد خلق روبرت دى نيرو انطباعا قويا جدا بشخصيته لفتى مزرعة جورجيا كريكر مثل بروس فى فيلم « اقرع الطبل ببطء » ، حتى ان الناس كانت تبدى شديد أسفها على أن يكون له مثل هذه اللهجة الجورجياوية الصارخة لأنه فى الحقيقة سوف يقيد نفسه بأدوار تستدعى ذلك الضرب من الشخصية · كان دى نيرو ، الذى اشتهر الآن ببحثه المدقق فى الأمور ، قد حمل معه ريكوردر الى جورجيا ليدرس أنماط الكلام عند أهلها ـ حتى يتمكن من اللهجة المضبوطة للشخصية التى اختير لتمثيلها · وبحرصه الدقيق فى اختيار أدواره ، حطم دى نيرو شرك القولبة فى نمط تمثيلى ··· وأظهر أنه يستطيع ليس فحسب أداء تشكيلة أدوار متنوعة بل أيضا تغيير نفسه ذهنيا وبدنيا معا ليبرز سمات مختلفة تماما فى كل دور يؤديه · ففى فيلم « اقرع الطبل ببطء » حيث يلعب دور لاقط عدوى مرض هودجكين بالمعسكر الكبير درجة ثانية ، يطرح نوعا من طبيعته الهشاشة والخور ، رجل ضئيل وسط عمالقة · وفى فيلم « صياد الغزلان » ، ينتصب قائدا قويا ممشوق القامة ، هادئا واثقا من نفسه بين رجاله · وفى فيلم « الثور الهائج » يغير صورته داخل الفيلم ذاته ، حيث يلعب فى البداية دور مصارع شاب أنيق الهندام مهيأ تماما (جيك لاموتا) ثم بعدئذ ينفش وزنه ستين رطلا ليلعب دور لاموتا وقد انتصف عمره فى نهاية الفيلم · ان تحولات هيئته وشخصيته تنفذ تنفيذا تاما متقنا بحيث تغيب عنا حقيقة أننا نشاهد نفس الممثل فى أدواره الثلاثة جميعا · ويشاركه داستن هوفمان هـذه القدرة النادرة كما تراه فى الاختـلافات المتناهية فى الشخصـيات التى يؤديها فى أفـلام : « الخريج » و « راعى البقـر فى منتصف الليـل » و « بابيلون » و « توتسى » ·

ويحاذر الكثير من شباب الممثلين من السقوط فى شرك القولبة فى دور نمطى ، ويخططون مستقبلهم الفنى وفقا لذلك ، بأن يفعلوا كل شىء مستطاع ليتجنبوا مخاطره · ويعبر جارى بوزى ، الذى غير مثل دى نيرو من وزنه ومظهره تغييرا كبيرا فى بعض الأدوار التى مثلها ، عن فلسفته

fb/mashro3pdf

بقوله : « فكرتى أن أبحث عن أدوار تنعطف بزاوية قائمة من هذا الفيلم الى الذى يليه ، اننى أحاول أن أجلب النضارة والتلقائية لكل دور ومنظر أمثله » ٠

وبقدر ما يعنى توزيع الأدوار ، فانه توجد فى الغالب مضار تصيب الممثل الذى يمتاز بوسامة مفرطة أو الممثلة التى تمتاز بجمال فائق ، لأن قوة جاذبيتهما أو فتنتهما تختصر قدرا ما من عدد الأدوار التى يمكنهما أداءها ٠ وهناك مجموعة محدودة من الممثلين الرئيسيين المجيدين الذين يمكن تسميتهم « بالناس العاديين » ، ممثلين من ذوى الوجوه المألوفة كل يوم ٠ مثل هؤلاء الممثلين لا يتمتعون فى الواقع بسمة النجومية ليغدوا من بدع الخيال أو معبودات الصباح ٠ بيد أن « هبة » اللطافة الخاصة هذه تحررهم لكى يصيروا ممثلين ذوى مرونة ومجال عظيمين ٠ اذ يمكنهم ، كالحرباء ، أن يندمجوا فى أية بيئة محيطة لكى تجعلهم يبدون طبيعيين مقنعين فى أى دور تقريبا يتميزون فى القيام به ٠ ممثلون على شاكلة جين هاكمان ، وروبرت دوفال وجين الكساندر ومارى ستينبرجن ربما يسنح أمامهم مجال أرحب من الأدوار لأنهم ببساطة ليسوا من نجوم هوليوود الفاتنة المتألقة فى قولبة معهودة ٠ ومع أنهم يكونون شديدى الجاذبية بأساليبهم الخاصة ، فما يزال فى مظهرهم سمة « كل رجل » أو « كل امرأة » التى تمنعهم من حبس أنفسهم فى صورة معينة ٠ فهاهو ذا جين هاكمان ، الذى لا يشغل باله قط بحقيقة أنه لا يكاد يعرفه الجمهور لا يريد حقا أن يكون نجما : « أحب أن أعتبر ممثلا ٠ أعتقد أن هذا يمكن أن يؤخذ كنوع من التنصل ٠ ولكنى أخشى ان بدأت نجما أن أفقد صلتى بـ « الجدعان » العاديين الذين أجيد تمثيلهم خير اجادة » ٠

الممثلون المساندون (= السنيدة) :

ان عملية توزيع الأدوار لا تبدأ وتنتهى بتوزيع النجوم على الأدوار الرئيسية ٠ بل يكاد يتساوى الممثلون المساندون مع الممثلين الرئيسيين أهمية فى أى عمل ٠ ومع أن المساندين قد لا يستدرون ربح الأسماء الضخمة ، فانهم أقل قابلية للاستعاضة بغيرهم من فيلم الى فيلم من النجوم الكبار ٠ وعلى سبيل المثال ، وقع الاختيار فى الأصل على جورج رافت ليمثل سام سبيد Sam Spade فى فيلم « الصقر المالطى » ، ومن السهل تماما أن نتخيله فى الدور ٠ ولكن هل كان فى مقدور أى شخص آخير غير بيتر لور أن يلعب دور جويل كايرو ؟

والممثلون المساندون يفعلون ذلك بالضبط ـ يساندون الأدوار الرئيسية ٠ فالنجوم الكبار يتبارون معهم كأصدقاء ، أو خصوم أو أصحاب عمل أو موظفين أو قادة أو حتى بطانة زواق درامية ٠ والممثلون المساعدون

fb/mashro3pdf

أيضا يجعلون النجوم أزهى سطوعا وأمضى حدة وأجلى وضوحا ، مقدمين مجهر صوت يعين على أن تظهر أبعاد شخصية النجم جميعا ويعمل على أن تبرز أهم المظاهر مجسمة واضحة المعالم فى آن واحد ٠

بيد أن الممثلين المساندين يفعلون أكثر من ذلك غالبا ٠ أحيانا يبدعون شخصيات باهرة مثيرة للاعجاب فى حد ذاتها ٠ ومع أن تألقها قد يكون أقل اشعاعا من تألق الممثلين النجوم الذين يساندونهم ، فانهم ـ أى المساندين ـ يبدعون فى أكثر الأحيان ، وعادة مع النجم (أو بدونه غالبا) لحظات لا تنسى فى الفيلم ٠ تأمل ، مثلا ، اسهامات جين هاكمان ، استيل بارسونز ، داب تايلور ، جين وايلدر ، ومايكل ج ٠ بولارد فى فيلم « بونى وكلايد » ، وبترفلاى ماكوين فى فيلم « ذهب مع الريح » ، وتوماس ميتشيل فى فيلم « مستر سميث يذهب الى واشنطن » و « مركبة السفر العمومية » ، وستيرلنج هايدن وسليم بيكنز فى فيلم « د٠ سترينجلاف » ، وبن جونسون فى فيلم « عرض الفيلم الأخير » ، وستروذر مارتن فى أفلام « عزيمة صادقة » و « بوتش كاسيدى وصبى ساندانس » و « لوقا بارد اليد » ، ، وثيلما ريتر فى أى شىء تقريبا ، ولوسيل بنسون فى فيلم « مجزر نمرة ٥ » و « عرق الفضة » ، وبول دولى فى فيلم « بوبى » (بوصفه ويمبى) وفيلم « انفلات » (بوصفه الأب) ، وسكاتمان كرودزرس فى فيلم « عرق الفضة » و « الشروق » وفيلم « الذى طار فوق عش الوقواق » ٠ فهذه العروض التمثيلية العظيمة تؤكد أهمية ما يسهم به الممثلون المساندون فى الجودة الكلية لأى فيلم ٠

ومع أن الفيلم الحديث لا يحظى بأطفال نجوم فى عظمة شيرلى تمبل أو جودى جارلاند أو ميكى رونى ، فما يزال الأطفال يقدمون اسهامات جليلة فى أدوار مساندة ، ويسرقون فى كثير من الأحيان الأضواء من الممثلين النجوم ٠ ويبدو على معظم هؤلاء الممثلين الصغار أنهم يمتلكون موهبة لابراز الصدق والطبيعة اللازمين جدا للتمثيل السينمائى ٠ وتوضح العروض التمثيلية الأخيرة للأطفال الممثلين فى أفلام مثل : « ا ٠ ت » ، و « الروح العربيدة » ، و « الحصان الأسود » ، و « أطلق النار على القمر » ، و « ذات يوم فى أمريكا » الميزة التى يمكن تحقيقها بالتوزيع الدقيق الواعى للأدوار ٠

الكومبارس والأدوار الصغيرة :

وتوزيع ممثلى « الكومبارس » اعتبار آخر ذو أهمية ، لأن الكومبارس يطلبون فى أحوال كثيرة لانجاز بعض المناظر المهمة جدا ٠ فاذا لم يتجاوبوا كما ينبغى ، اذا لم تفصح وجوههم عما يقتضيه المنظر الذى يرقبونه ، فقد يتلف المنظر ٠ ولذلك ، يعتبر أفراد الكومبارس ، بمعنى من المعانى ،

fb/mashro3pdf

ممثلين بحكم عملهم ، لا مجرد خلفية لأحداث الحكاية ·· قد يدعون للاستجابة لمادة بالغة الانفعال ، واذا لم يستطيعوا أن ينفعلوا بدرجة ما من الصدق والاخلاص ، من أجل تلك اللحظة الوجيزة التى يظهرون فيها على الشاشة ، فسوف يفقد الفيلم قوة تأثيره ·

ولهذا السبب تستخدم الاستديوهات مديرين لتوزيع الأدوار خصيصا لمهمة استئجار الكومبارس الذين يصلحون لسد متطلبات الفيلم · وغالبا ما تنفذ هذه المهمة في موقع التصوير الفعلى · اذ يتوجه مدير توزيع الكومبارس الى الموقع مسبقا قبل طاقم الفيلم وينفق وقتا طويلا لايجاد الوجوه والخلفيات والشخصيات الصالحة التى تناسب الحكاية · وقد احتاج جودى هاميل مدير توزيع أدوار الموقع لفيلم « النهر » الى مجموعتين مختلفتين من الكومبارس لذاك الفيلم ··· مجموعة مكونة من الفلاحين الذين تعين عليهم أن يحضروا مزادا لبيع مزرعة تقرر بيعها · وقد سبق للكثيرين من ممثلى كومبارس المزرعة فى المنظر أن مروا أنفسهم بتجربة مثل هذه المزادات فاستجابوا لبيع المزرعة بأسى عميق وحتى بالدموع فى مآقيهم ، واستبان صدق انفعالهم خلال المشهد جيدا ·

واقتضت الحاجة مجموعة أخرى من الكومبارس لتؤدى دور المتسكعين الذين استأجرهم شرير الفيلم لتحطيم السد الحاجز الذى يحمى المزارع على جانبى النهر من مياه الفيضان · وبشأن المتسكعين ، حشد هاميل Hummel جماعة من العاطلين الذين تنطق وجوههم بالفظاظة وغلظة القلب ويستبد بهم يأس بالغ بحيث يقبلون أى نوع من العمل يكلفون به · وفى توزيع الممثلين الكومبارس ، يجب أن يكون كل وجه ملائما ، يوافق أفكارنا المسبقة عما يبدو عليه الفلاح أو ما يبدو عليه سائق عربة النقل أو ما يبدو عليه المتسكع « الصايع » · ويجب أن يكون كل وجه ممتعا فى حد ذاته ، مع كل ممثل كومبارس « لابس » دوره النمطى ولكن بمظهر مختلف عن كل فرد آخر فى المجموعة · وهكذا يتولد فى النفس انطباع عن عينة نموذجية لتلك المجموعة الخاصة المتفردة ، ولكن بحيث لا نشعر بأن كل فرد منهم قد سك من قالب معين · وفى الحقيقة ، لا يوزع الكومبارس دائما على أساس المظهر وحده ، لأن دورهم فى الغالب قد يتطلب مهارة خاصة · وحتى فى اللحظة القصيرة التى يظهرون فيها على الشاشة ، يجب عليهم أن ينهضوا بمهامهم المخصصة لهم بشكل طبيعى مناسب ، ودون خجل أو شعور بالذات ، وبكفاءة تفصح عن نفسها ، ويضرب بوب فوس Bob Fosse الذى يصر على الواقعية المطلقة فى أفلامه ، مثلا لهذه النقطة قائلا : « اذا استدعى منظر ما وجود « جرسونات » لتقديم المشروبات ،

fb/mashro3pdf

فسوف يستخدم جرسونات حقيقيين بدلا من الممثلين « لأنهم فقط يعرفون كيف يضعون كوب الزجاج على منضدة » ٠

ويستشعر آندى ستاهل Andy Stahl ، الذى يؤدى دورا صغيرا فى فيلم « النهر » كصـــاحب المزرعة المجاورة للنجـم ميـل جيبسـون Mel Gribson ، أنه اختير لدوره بمعرفة خبير التوزيع لين ستالماستر Lynn Stalmaster على أساس عدة عوامل : خبرة التمثيل الاحترافى ، نوع من الوسامة العادية تضعه بين ميل جيبسون ومجموعة الفلاحين الحقيقيين الذين اختيروا كومبارس ، خلفية بيئة المزرعة ، ثم خبرة بتشغيل المعدات الزراعية (تطلب الدور تشغيل بولدوزر صغير) ٠

والأفلام فى حقيقتها سلسلة من اللحظات القصـار محاكاة فى كل رصين بعملية التوليف ٠ وعلى هذا تكون الأفلام العظيمة هى الأفلام التى تحقق أكبر عدد مستطاع من اللحظات العظيمة ، وهاتيك اللحظات العظيمة فى حالات كثيرة لا يصنعها النجوم بل الممثلون المساندون أو الكومبارس ٠ واذا انبهرنا بتمثيل النجوم انبهارا بالغا بحيث يخذلنا عن الوعى التام باللحظات القوية الزاخرة التى يقدمها الممثلون المساندون وممثلو الأدوار الصغيرة والكومبارس ، فسوف نفتقد دورا مهما للتجربة الفيلمية ٠ وفيلم « ترويض النمرة » للمخرج زيفيريللى ، مثلا ، يزخم بمعنى الكلمة ساحة الشاشة بوجوه فاتنة من الأدوار المساندة الرئيسية الى أقصر ظهور ممثل على الشاشة ٠

وهـكذا ، لا نرى فى الفيلم الذى أحسن توزيع أدواره أية وصلات واهية ، وكل عضو فى طاقم الممثلين به يسهم بدور جليل للفيلم ، سواء ظل أو ظلت على الشاشة خمس ثوان أو خمس دقائق أو ساعتين ٠

الممثلون مسهمون ابداعيون :

بينما كان ألفريد هتشكوك ـ على ما يظن ـ يعتقد بأن الممثلين ينبغى أن يعاملوا معاملة السوائم ، ويقدم على انتاج الأفلام بخطة تفصيلية كاملة لكل لقطة تصوير ، نرى الاتجاه الحديث ينزع أكثر فأكثر لا الى مجرد السماح للممثلين بدور مهم فى تحديد طبيعة شخصياتهم ، بل الى اعطائهم قدرا كبيرا من الدخول فى غمار العملية الابداعية الشاملة ٠ بعـد توجيه سوزان ساراندون فى فيلم « العاصفة » ، أشاد المخـرج بول مازورسكى Paul Mazursky بقـــدرها كمسهم قائلا : أثنـاء عملى فى « العاصفة » عاونت سوزان فى تعميق أبعاد الشخصية أكثر مما كتبت ٠ كان لديها الكثير من الانتقادات الجيدة ، وفعلا أعدت صياغة بعض ما كتبت بفضـل

fb/mashro3pdf

دخولها ... كانت كثيرا ما تقول لى « يوجد شىء ما خطأ هنا ، أظن حقيقة أن هذا كليشيه » وكانت عادة على صواب » . وتستمتع ساراندون بعملية تبادل آراء نشطة حية مع مخرجيها ، مفضله التمثيل فى الأفلام « التى تستطع فيها أن تعبر عن أى شىء يخطر فى بالك . ولا أظن أننى اشتغلت يوما فى فيلم لم أعمل فيه أيضا على اعادة كتابة السيناريو ـ الا ربما فيلم « الصفحة الأولى » . ويعتنق بيلى وايلدر فكرة محددة جدا عن الفيلم ، ووجوب عمل كل شىء للحرف ، وللفاصلة » . وداستين هوفان ، الذى يعزو اليه المخرج نيكولز Mike Nichols فضل القيام بعدة اسهامات جليلة الشأن فى تشكيل شخصيته بفيلم « الخريج » يعتقد أن العلاقة بين الممثل والمخرج يجب أن تكون « مشاركة حقيقية ، وليس الموقف المعهود كلاسيكيا الذى يتناول فيه مخرج « صلب موضوعى » كما يفترض، ببساطة « ممثلا ذاتيا عصابيا » . وكما يشرحه هوفمان :

« ... أعتقد أن بعض المخرجين تنغلق عقولهم عما يمكن للممثل أن يسهم به . أحيانا تسمع المخرجين يقولون : « أجل ! أخرجت من ذلك الممثل تمثيلا . تحتم على أن أدفعه .. وأن أدفعه أكثر حتى ظن أنه يستطيع أن ينجح » . جمسنا ، يحتمل أن توجد مناسبات كثيرة غير مؤكدة دفع الممثلون فيها المخرجين الى مناطق لم يطرقوها من قبل ... وأظن أنه سنحت مناسبات أكثر من قليلة صار فيها الفيلم أفضل بسبب الممثل الذى يظهر فيه . سوف يقولون : « الممثل ذاتى ـ يهتم فقط بدوره الخاص به » . ليس الأمر كذلك . الممثل قادر على مراعاة « العمل كله » كالمخرج ، وفى الغالب يفعل ذلك . بقينا نحن نهتم بأدوارنا الخاصة بنا ، ولكنا نتحمل شيئا من المسئولية أيضا ازاء الفيلم كله ، ولا أعتقد أن الكثير منا يتجاهل تلك المسئولية » .

وقد سجلت جيدا المشكلات التى أثارها هوفمان مع المخرج سيدنى بولاك Sidney Pollack حول فيلم « توتسى » Tootsie . اذ فى نزاعه مع بولاك عمن له الاشراف النهائى على الفيلم ، انتهى هوفمان ـ الذى اخترت فى ذهنه فكرة الفيلم وأراد انتاجه ـ الى عقد صفقة معه تخول بولاك السلطة الأخيرة فى « القطع النهائى » . ولكن هوفمان استأثر بحق الموافقة على الاسكريبت وتوزيع الأدوار ، الى جانب حق دخول حجرة التوليف ، ومشاهدة الفيلم أثناء توليفه ، والاعتراض وطرح البدائل قبل اجراء القطع النهائى .

وربما يكون أشد الأمثلة تطرفا فى نفوذ ممثل على الاخراج الشامل لفيلم من الأفلام هو مثال جون فوات Jon Voight بعطائه الخلاق فى فيلم

fb/mashro3pdf

« العودة للوطن » · فقد رأى المخرج هال آشبى Hal Ashby يعد يومين من التصوير ـ من أين جاء فوات Voight بشخصيته ، وأطاح بنص الاسكريبت الأول بعيدا · ومنذ تلك اللحظة فصاعدا · كان الاسكريبت يدون خلال التصوير ··· وكما يصف آشبى العملية :

« ··· كانت عادتى أن أتكلم مع الممثلين فى الليلة السابقة وأقول لهم « ها هوذا ما أعتقد أنه ينبغى علينا أن نفعله غدا » وأشرح مبررات اعتقادى فى وجوب فعله · ثم اعتادوا أن يأتونى جميعا بسطور أدوارهم ، وكانوا عظاما · كانوا رائعين جدا · وكان ذلك كله اهتداء بشخصية جون فوات ـ كنت ألقى جانبًا بالسيناريو حيثما تواجد · وقد لاقى هذا الرجل موجات هائلة من المقاومة ـ حتى من كل فرد ـ بما فيهم جين فوندا ، يريدون منه أن يلعب دوره « بحماشة » أكثر ·

وجميع هذا الزاد الابداعى الخلاق جاء من الممثل الذى اضطر آشبى أن يناضل شركة « يونايتد آرتستس » لاختياره لدوره · اذ عندما أخبر آشبى مدير الشركة مايك ميدافوى Mike Medavoy برغبته فى اختيار جون للتمثيل فى الفيلم · قال الأخير ببساطة : « مستحيل ، أبدا على الاطلاق · ان الرجل يفتقد الجاذبية الجنسية » · وأردف بعدئذ كلامه « بسطر كامل ضخم من الأسباب التى تبرر عدم اختيار جون فوات للدور » · طبعا ، فاز فوات بجائزة الأكاديمية عن دوره هذا ·

الاستجابات الذاتية للممثلين :

ينبغى علينا أيضا أن نتذكر أن استجابتنا للممثلين ذاتية وشخصية جدا ، وغالبا ما تتعارض وجهات نظرنا تعارضا تاما مع تلك التى ينادى بها أصدقاؤنا أو نقادنا المفضلون · وحتى النقاد أنفسهم سوف يختلفون اختلافا حادا عنيفا فى استجابتهم الشخصية لعروض التمثيل · وتلخص ميريل ستريب ، وهى ممثلة يستجيب لها الناس بطرق متنوعة ، هذه المشكلة بنفسها قائلة : « ما أن أظهر ذات سنة فى فيلم ما وأتجول بين الناس وأستمع اليهم أو أقرأ أفكارهم ـ عنى · حتى أفاجأ بقولهم : ان لدى لوازم سلوكية أكثر مما ينبغى أو لوازم غير كافية ··· لكى أصبح نجمة سينمائية حقيقية · يقول البعض اننى لا أصب ما يلقى فى ذوب شخصيتى فى أدوارى » · وأولئك الذين يظنون أن « عندهم لازمات سلوكية أكثر مما ينبغى من الجلى أنهم يعتبرونها تحايلات تمثيلية ، أساليب تكتيكية تنبه المتفرج الى أنها تمثل ، وليست الشخصية التى تلعبها · والبعض الآخر يتقبل « اللازمات السلوكية » (اختلاجاتها

fb/mashro3pdf

أو حركاتها العصبية) على أنها طبيعية تماما للشخصية ويتقبلها ـ أى الممثلة ـ على أنها التجسيد المثالى لذاتية الشخصية التى تؤديها · وسواء ينجح أسلوب تمثيلها أو لا ينجح فهذا أمر يختص بتوزيع الأدوار عليها · وقد بدا أن لازماتها السلوكية تليق تماما فى فيلم « سكون الليل » حيث ظل المتفرجون طيلة الوقت يرتابون فى أنها قاتلة · جعلتنا اللازمات السلوكية العصبية نشك فى أن الشخصية التى لعبتها كانت تمثل وهى تحاول خداع روى شيدر Roy Scheider (فى دور طبيب نفسى) · بيد أن ناقد مجلة التايم ريتشارد شيكل Richard Schickel يعترض على أسلوبها التكنيكى فى فيلم « غابة الحرير » قائلا : « انها ممثلة ذات مؤثرات محسوبة ، تعمل جيدا حينما تلعب ـ دور النساء النابهات عن وعى بذواتهن · أما قيامها بدور شخصية هجرت أطفالها الثلاثة ، (تقتسم السكن مع صديق كسول لا حول له ولا طول تقريبا ومع امرأة سحاقية) وتبدى احتقارها للسلطة بكشف مباغت عن نهد عار لمندوب السلطة ، فانها تبدو على الفور مجبرة ومشدودة للوراء » ·

ومع أن بعض الممثلين يبدو أنهم يبتدعون مجالا رحيبا للاستجابات ، فان معظم النجوم يعرضون صورة ما جوهرية ، سمة ما عميقة لذاتيتهم تتجلى على الشاشة فى كل دور يؤدونه · هذه السمات الأساسية التى لا يمكن تغييرها · وتوزيع الأدوار الذكى لن يسأل قط نجما من هذه النوعية أن يخرج من اهاب كيانه الجوهرى · ولهذا السبب ، يستحيل أن تتصور همفرى بوجارت Humphrey Bogart مثل جيفرسون سميث فى فيلم « مستر سميث يذهب الى واشنطون » أو جيمس ستيوارت James Stewart مثل ريك Rick فى فيلم « كازا بلانكا » ·

fb/mashro3pdf

الفصـل الثامن

أسـلوب المخـرج

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

الفيلم السينمائى جهد تعاونى دائما ، تفاعل خلاق مشـــترك بين فنانين وفنيين كثيرين يعملون على عناصر شتى تسهم جميعا فى خلق الفيلم المنجز · وبسبب التراكب التكنيكى والطبيعى المعقد لمهمة صناعة الفيلم والعدد الكبير من الأشخاص المشتغلين فيها ، فقد يلوح أمرا مضللا أن نتحدث عن أسلوب أى شخص بمفرده · ومع ذلك ، مادام المخرج يفيد بوصفه القوة الموحدة ويصنع غالبية القرارات الخلاقة ، فلربما يكون من الصواب أن نساوى أسلوب الفيلم بأسلوب المخرج ·

ويمكن أن يتفاوت القدر الفعلى لهيمنة المخرجين على الأفلام التى يخرجونها تفاوتا كبيرا · اذ عند أحد الطرفين يقف المخرج الذى يعمل أولا وقبل كل شىء كمأجور لاستديو سينمائى ضخم · فالاستديو يشترى قصة أو فكرة ، ثم يكترى كاتب سيناريو لكى يترجمها الى لغة الفيلم ، ثم بعد ذلك يعهد بالسيناريو (الاسكريبت) الى المخرج الذى يشرف بحرفية أقل أو أكثر على تصوير الفيلم ·

وعند الطرف الآخر يوجد مفهوم المخرج كمؤلف الفيلم « auteur » ومؤلف الفيلم صانع أفلام كامل : فهو (رجلا كان أم امرأة) يتفهم فكرة الحكاية ، ويكتب السيناريو أو الاسكريبت ، ثم بعدئذ يشرف بحرص واعتناء على كل خطوة فى عملية صنع الفيلم ، بدءا من اختيار الممثلين للأدوار وايجاد المنظر المناسب حتى توليف القطع النهائى ·

ويقع معظم المخرجين فى المنطقة الرمادية بين هذين الطرفين ، اذ يمكن أن تتفاوت درجة تداخل الاستديو أو اشرافه واعتماد المخرج على الشخصيات الابداعية الأخرى الى حد بعيد · ومع ذلك ، وبصرف النظر عن درجة الاشراف الفعلية ، يحظى المخرج بأعظم فرصة يفصح فيها عن رؤية فنية ذاتية وفلسفية وتكنيك وموقف من خلال الفيلم حملة ، وبذلك يملى أو يحدد أسلوبه (أسلوب الفيلم) · ومن أجل هذا ، نفترض فى تحليلنا أو تقييمنا أسلوب المخرج أنه قد مارس هيمنته الجمالية ـ على الأقل ـ على أكثرية العناصر المعقدة التى تشكل فيلما منجزا ·

ويقتضى تقدير أسلوب أى مخرج تقديرا ذا معنى دراسة دقيقة واعية لثلاثة أفلام على الأقل من أفلامه ، يركز فيها على تلك السمات الخاصة لهذا العمل التى تميز الفرد عن سائر المخرجين جميعا · ونظرا الى أن بعض المخرجين يمكن أن يجتـــازوا فترة ارتقائية طويلة من التجريب الأسلوبى قبل أن يبلغوا شيئا رصينا متماسكا بقدر يكفى لتســـميته أسلوبا ، فقد يكون من الضرورى دراسة ستة أفلام أو أكثر لتمييز طابع أســـلوبها ·

fb/mashro3pdf

مفهـــوم الأســـلوب :

فى أبسط تعبير ، يعنى أسلوب المخرج الطريقة التى يفصح بها عن شخصيته الفريدة المميزة من خلال لغة المجال التعبيرى · وكلمة « الأسلوب » فى الواقع مصطلح شامل محيط لأنه ينعكس فى كل قرار تقريبا يصدره المخرج · وقد يكشف كل عنصر مفرد أو تركيبة عناصر عن شخصية خلاقة فريدة تشكل وتصوغ وتصفى الفيلم من خلال الفكر ورقة المشاعر وقوة الخيال · ولو افترضنا أن المخرجين كافة يسعون جادين للتخاطب مع المشاهدين بوضوح ، فاننا نستطيع اذن أن نفترض أكثر أن المخرجين يريدون أن يعالجوا بمهارة استجاباتنا لكى تتوافق مع استجاباتهم الخاصة، حتى يمكننا مشاركتهم تلك الرؤية · وهكذا ، فان كل شىء تقريبا يفعله المخرجون فى صنع فيلم يغدو جزءا من أسلوبهم ، لأنهم فى كل قرار تقريبا يفسرون أو يعلقون بطريقة ما مرهفة لبقة على مجريات الحدث ، كاشفين عن مواقفهم ومفرغين ذوب شخصيتهم خالصا لا ينمحى فى كيان الفيلم ·

وقبل أن نحلل العناصر المنفصلة التى تكشف عن الأسلوب فى الفيلم ، يجدر بنا أن نصوغ بعض الملاحظات العامة عن الفيلم اجمالا · وفى هذا التحليل الأول الشامل العام ، ربما نراعى أى هذه التعبيرات التالية تصف خير وصف ما يؤكده أو يركز عليه الفيلم :

١ ـ فكرى ومعقول أو عاطفى وحسى ·
٢ ـ هادىء ورزين أو سريع الوقع ومثير ·
٣ ـ مهذب وسلس أو جاف فج المعالم ·
٤ ـ متبرد وموضوعى أو حار وذاتى ·
٥ ـ عادى مالوف ومبتذل أو طازج وفريد فى نوعه واصيل ·
٦ ـ محكم البناء ومباشر وموجز أو مهلهل البناء ومشتت ·
٧ ـ صادق وواقعى أو رومانسى وميال للمثالية ·
٨ ـ بسيط وصريح أو معقد وغير مباشر ·
٩ ـ وقور وجاد وتراجيدى وثقيل أو خفيف ومضحك وفكاهى ·
١٠ـ منضبط ومقل فى التعبير أو مبالغ فيه ·
١١ـ متفائل ومفعم بالأمل أو تهكمى ومرير ·
١٢ـ منطقى ومنسق أو غير منطقى ومشوش جدا ·

وسوف يهيىء التقييم الدقيق المضبوط لهذه المدلولات بداية على الأقل فى تحليل أسلوب المخرج ، ولابد للتحليل الكامل طبعا أن يتجزأ الى أقسام لمعالجته عناصر الفيلم المنفردة ·

fb/mashro3pdf

مـــادة الموضـــوع :

ربما لا يوجد قط عنصر واحد من عناصر أسلوب المخرج أهم من اختيار الموضوع · فاذا كان المخرج حقا « مؤلفا » ـ أى هذا الذى تتولد فى ذهنه فكرة الفيلم ثم يكتب بعدئذ الاسكريبت أو يشرف على الكتابة لتنطبق مع رؤيته للفيلم ـ فان الموضوع مظهر جوهرى لازم لأسلوبه · ولكن حتى عندما لا يكون هذا هو الحال · يعبر المخرجون الذين يملكون حـرية اختيـار القصص التى يبغـون تفليمها عن أسـلوبهم باختيـارهم للموضوع · بل حتى مهام الاستديو المحددة قد تكشف أيضا عن أسلوب المخرج اذا كانت مثل هذه المهام تنفذ طبقا لأسلوب قائم مستقر من قبل ·

وأول شىء يحدد فى دراسة عمل مخرج هو ما اذا كانت ثمة أية موضوعات عامة ينظمها خيط يتخلل جميع الأفلام التى تتناولها الدراسة · فقد يهتم أحد المخرجين أساسا بالمشكلات الاجتماعية ، وآخر بصـــلة الانسان بربه ، وثالث فوق هذا وذاك بالصراع بين الخير والشر · وقد يرتبط اختيار المخرجين لموضوعاتهم بنزعتهم الى خلق تأثيرات أو أمزجة عاطفية متماثلة فى كل شىء يفعلونه · فالمخرج ألفريد هتشكوك · مثلا ، تتميز هويته جليا بفيلم التشويق / الرعب ، terror-Suspense film الذى يصبح المزاج فيه نوعا من الموضـــوع · وبالمثل ، يتخصص بعض المخرجين فى جنس من أجناس الفيلم مثل الوسترن أو المشهد التاريخى أو الكوميديا بينما يتخصص البعض الآخر فى تحوير القصص أو المسرحيات الى أفلام ·

وتشكل أنماط الصراعات التى يختارها المخرجون للمعالجة خيطا موضوعيا بالغ الأهمية · فقد ينحو البعض منهم نحو التمحيص الجـاد للمشكلات الفلسفية الدقيقة الخاصة · بمركبات النفس البشرية ، أو الكون أو الألوهية ، فى حين يؤثر آخرون الحكايات البسيطة عن الناس العاديين وهم يواجهون مشاكل الحياة المألوفة · وقد يفضل آخرون مع ذلك ، معالجة الصراع على مســـتوى طبيعى صرف كما نرى فى فيلم الحركة / المغامرة ·

وقد يظهر الموضوع المختار أيضا شيئا من الاتساق بشأن مفهومى الزمان والمكان · اذ يمكن لبعض المخرجين أن يعملوا فى زمن مضغوط فقط ، ويحبذون حكاية مضغوطة فى فترة زمنية قصيرة جدا ـ أسبوع أو أقل ـ بينما قد يحبذ آخرون الاستعراضات التاريخية الشاملة التى تغطى قرنا من الزمان أو أكثر · وقد تكون المفاهيم المكانية مختلفة متنوعة على حد سواء : بعض المخرجين يتخصصون فى الفيلم الملحمى ، بأطقم من

fb/mashro3pdf

آلاف الممثلين ومناظر طبيعية شاسعة شاملة تمثل حلبة الأحداث · وقد يحصر آخرون أنفسهم فى منظر طبيعى محدود ويبقون عدد الممثلين فى « الفريق » عند مجرد الحد الأدنى منهم ·

وقد تسفر دراستنا لأسلوب مخرج فى بعض الأحوال ـ عن منظر عالم موحد ، وتعبير فلسفى رصين عن طبيعة الانسان والكون ··· حتى التورية الساخرة التى يحسبونها بوجه عام نوعا من التكنيك ، يمكن أن تتبنى مضامين فلسفية تعكس رؤية المخرج للعالم اذا استخدمت بقدر كاف· (انظر قسم « التورية الساخرة » فى الفصل الثالث) ·

التصـــوير الســـينمائى :

بقدر ما تعنى العناصر المرئية للأسلوب ، يلعب المصور السينمائى ، الذى يشرف فعلا على عمل الكاميرا ، دورا بالغ الأهمية والخطر · غير أننا لا نستطيع أن نتواجد فى الموقع ، وتعوزنا المعرفة الداخلية اللازمة لكى نقيم اسهام المصور السينمائى تقييما دقيقا ··· نحن لا نستطيع حقا أن نعرف كم كان مقدار عمل بيلى بيتزر Billy Bitzer من الأسلوب المرئى لفيلم « مولد أمة Birth of a Nation أو كم كان مقدار التصورات الخيالية التى ابتـــدعها جريج تولاند Greeg Toland بفيلم « المواطن كين » ، أو كم كان مقدار ما نتج من فيلم « الختم السابع » عن الرؤية الابداعية لجونار فيشر Gunnar Fischer · لهذا ، ولأن المخرجين عادة يختارون المصور السينمائى الذى يريدونه · فاننا نستطيع أن نسلم بأن اختياراتهم تنبنى على انسجام أو تواؤم « الفلسفات البصرية » ، ولأجل البساطة نعزو عادة الأسلوب المرئى للفيلم الى المخرج ·

ويجب علينا فى تحليل الأسلوب المرئى أن نراعى التكوين أولا · اذ يستخدم بعض المخرجين التكوين شكليا ودراميا بدرجة كبيرة ، ويفضل البعض الآخر تأثيرا أكثر تبسطا أو منضبط العناصر · وقد يحبذ مخرج نمطا معينا من تنسيق الأشخاص والأشياء داخل الكادر ، بينما قد يركز تركيزا خاصا على نمط معين بالذات لزاوية الكاميرا · كذلك يمكن أن نلاحظ الفوارق المهمة فى « فلسفات الكاميرا » · على سبيل المثـال ، يؤكد بعض المخرجين أهمية الكاميرا الموضوعية Objective Camera (وهى التى ترقب الحدث الدرامى كمتفرج بعيد) وقد يتجه آخرون نحو الطرف الآخر من قوس الطيف ـ أى « الكاميرا الذاتية » Subjective C. التى ترقب المشهد من وجهـة النظر المرئية والانفعالية لمشـارك فيه · وتشتمل معـالم الأسـلوب الأخرى على الاستعمال الرصـين المتسق لحيل

fb/mashro3pdf

أسلوبية معينة (مثل زوايا الكاميرا غير المعتادة أو الحركة البطيئة أو السريعة ، أو المرشحات الملونة أو خفيفة الانتشار ، أو العدسات المشوهة أو المحرفة) لكى تفسر المنظر المرئى بطريقة ما فريدة ٠

كما تعبر الاضاءة عن أسلوب الاخراج : بعض المخرجين يفضلون العمل معظم الوقت بالاضاءة العالية ، التى تخلق تناقضات صارخة بين النور والظلمة وتترك أجزاء واسعة من المنظر فى الظل ، بينما يفضل البعض الآخر الاضاءة الخافتة التى تكون أكثر استواء وتحوى ظلالا كثيرة ولطيفة من اللون الرمادى ٠ وحتى طابع الاضاءة يسهم كثيرا فى الأسلوب المرئى للمخرج ، حيث قد يحبذ المخرج اما اضاءة شديدة قاسية أو منتشرة خلال سلسلة من الأفلام ٠

وأيضا قد تصير معالجة اللون عنصرا من عناصر الأسلوب ٠ اذ يستخدم بعض المخرجين صورا حادة جلية ذات تدرجات لونية زاهية شديدة التناقض ، غالبة على الصورة ، وبعضهم الآخر يحبذ ظلال الباستيل الناعمة المخففة ودرجات اللون القاتمة أو بالضبط المغبشة ٠

ويفصح المخرجون أيضا عن أسلوبهم من خلال استخدام حركة الكاميرا ٠ وتتراوح امكاناتها من الكاميرا الساكنة ، مع أدنى ما يمكن من حركة الكاميرا ، الى تحبيذ الكاميرا المثبتة ، والتحرك أغلب الأحيان خلال الاستعراض الأفقى والرأسى لها ٠ وثمة اختيار آخر هو الكاميرا « الشاعرية » Poetic حركات متأنية سلسة طافية فى الغالب ، تنفذ بواسطة كاميرا مركبة فوق عربة خاصة « دوللى » Dolly أو ذراع رافعة « بوم كرين » Boom Crane ٠ وفى حين أن أحد المخرجين قد يحبذ حرية وتلقائية الكاميرا المحمولة على اليد المرتجة الحركة ، نرى آخر يستفيد فائدة عظمى من استخدام عدسة الزوم لكى يستحث الحركة فى نطاق الكادر وخارجه ٠ والنمط المفضل لحركة الكاميرا عنصر أسلوبى مهم ، لأنهم يخلق احساسه الخاص بسرعة الحدث وايقاعه ، ويؤثر بشدة فى انطباع الفيلم الشامل ٠

ويهتم بعض المخرجين أيضا بتحقيق خاصية البعد الثلاثى three dimensionality فى صورهم أكثر من غيرهم ، وأساليبهم التكنيكية لتحقيق هذا المؤثر تغدو بطريقة أوتوماتيكية جزءا عضويا فى أسلوبهم المرئى ٠

fb/mashro3pdf

التـــوليف :

التوليف أيضا عنصر أسلوبى فى غاية الأهمية ، خاصة وأنه يؤثر فى الايقاع العام للفيلم أو سرعة حدثه · وأجلى عنصر فى أسلوب التوليف هو طول اللقطة المتوسطة فى الفيلم · وبوجه عام ، طال الوقت بين القطعات التوليفية ، تباطأت سرعة سياق الفيلم···والقطعات التوليفية التى تصنع انتقالات الزمان / المكان قد تتخذ لها أيضا طابعا ايقاعيا فريدا فى نوعه · على سبيل المثال ، قد يحبذ مخرج من المخرجين انتقالا سهلا رشيق الانسياب مثل نقلة التداخل أو المزج البطىء slow dissolve ، فى حين قد يقطع آخر ببساطة فورا من مشهد الى تاليه ، معتمدا على شريط الصوت أو البيئة لايضاح الانتقال للعيان · وعندما تستخدم المطابقات التوليفية بابداع خلاق ، فيمكن أيضا رؤية أسلوب المخرج فى طبيعة الصلات بين اللقطات · فقد يشدد المخرجون على صلة فكرية بين لقطتين باستخدام مطابقات مجازية أو ساخرة التورية ، أو قد يؤكدون الاستمرارية المرئية بالقطع على أشكال أو الوان أو تراكيب متشابهة · وقد يختارون أيضا أن يؤكدوا الصلات السمعية بربط اللقطتين وحدهما من خلال شريط الصوت أو النص الموسيقى ·

ومن مؤشرات الأسلوب أيضا حيل التوليف الخاصة الأخرى التى يلجأ اليها المخرجون من قبيل استخدام التقطيع المتـــوازى أو التقطيع الخاطف المتجزىء ، أو تشابكات الحوار · كما يمكن أن يتميز التوليف بما اذا كان يلفت الانتباه اليه فى ذاته أم لا ، وهكذا ، قد ينحو أحد المخرجين نحو توليف يكون بارعا رشيقا ، واعيا بذاته ، لبقا ، فى حين قد يحبذ آخر توليفا يكون ناعما سلسا ، طبيعيا وغير مقحم · كذلك يعين استخدام أساليب المونتاج وطبيعة الصور على تمييز أسلوب التوليف ·

اختيار موقع المنظر وتصميمه :

ومما يرتبط ارتباطا وثيقا باختيار الموضوع أو نوعية الفيلم فى اظهار الأسلوب الاخراجى نجد اختيار موقع المنظر ودرجة التركيز عليه · فالتركيز المرئى الذى يوضع على الموقع ربما يكون مظهرا مهما لأسلوب المخرج · فقد ينزع أحد المخرجين نحو المواقع التى تكون مقفرة أو كئيبة أو جافية ، وقد ينتقى آخر المواقع ذات الجمال الطبيعى الرائع فقط · وقد يستخدم البعض الموقع ليساعدنا على فهم الشخصية أو كأداة قوية لنشيد مزاجا أو جوا عاما ، وقد يسمح له البعض الآخر ببساطة بأن يتخذ مساره كستار خلفى للحدث · دون اضفاء أى تركيز مخصوص على الموقع اطـلاقا ·

fb/mashro3pdf

وقد يشدد المخرج باختياره تصوير تفاصيل معينة فى موقع المنظر اما على الأشياء الدنيئة والوحشية أو الأشياء المثالية الرومانسية · وقد يكون هذا النوع من التركيز مهما جدا فى تحديد أسلوب المخرج ، لأنما ربما يعكس رؤية شاملة للعالم · أيضا قد تعكس عوامل جليلة أخرى للمنظر أسلوب المخرج : على سبيل المثال ، التى تتركز عليها الطبقات الاجتماعية والاقتصادية ، سواء كانت المناظر ريفية أو حضرية أم لم تكن ، وسواء حبذت فترات معاصرة أو ماضية تاريخية أو مستقبلية · كذلك عندما نشيد مناظر غير عادية أو متقنة على نحو واضح من أجل فيلم ، سوف يتجلى غالبا ذوق المخرج فى تصميم المنظر ·

الصـــوت والنص الموسـيقى :

وينتفع المخرجون أيضا من شريط الصوت والنص الموسيقى بطرائق خاصة متفردة · ففى حين قد يلائم أحدهم ببساطة الأصوات الطبيعية مع الحدث المناظر ، يعتبر الآخر الصـوت مهما أهمية الصورة ، ويستخدم صوتا خارج الشـاشة بطريقة تخيلية بارعة ليخلق احساسـا بالبيئة الشاملة · ولكن مخرجا ثالثا قد يستخدم الصوت بطريقة تأثيرية أو حتى رمزية ، وقد يؤكد رابع الخواص الايقاعية وحتى الموسيقية للأصوات الطبيعية ويستخدمها بدلا من وضع نص موسيقى للفيلم ·

وفيما يخص الحوار على الشاشة ، يرغب بعض المخرجين أن تكون كل كلمة مسموعة بوضوح وتمييز ، ويسجلون الحوار وهذا الهدف ماثل نصب أعينهم · والبعض الآخر يسمح ـ بل يشجع ـ بتشابك السطور وتكرار المقاطعة ، بغية الواقعية التى تولدها هذه المؤثرات ·

أيضا قد يعكس دوى شريط الصوت أو نعومته اجمالا شيئا من أسلوب المخرج · فقد يوظف أحدهم السكون أو الصمت كمؤثر « صوتى »، بينما يملأ الآخرون شريط الصوت بالحوار ، ويعتمدون عليه فى حمل الأعباء الرئيسية لابلاغ رسالة الفيلم ·

كذلك قد يختلف المخرجون كثيرا فى انتفاعهم للنص الموسيقى · اذ يمكن لمخرج أن يعتمد تماما على الموسيقى لخلق المزاج العام وابقائه ، وقد يستخدمه آخر باقتصاد · قد يستخدم أحدهم الموسيقى لكى تخاطب الناس على مستويات متعددة من المعنى ، بينما يستخدمها آخر فقط عندما تدعم ايقاعات الحدث الجارى · وفى حين قد يرغب مخرج أن يكبت أثر الموسيقى أو حتى لا يبرز تماما ، بحيث لا ننتبه لنصها ، نرى آخر يوظف موسيقى عاطفية قوية تطغى أحيانا على العناصر المرئية · البعض يستحسن

fb/mashro3pdf

موسيقى مدونة خصيصا للفيلم ، والبعض الآخر يوظف تشـــكيلة من الموســـيقى المألوفة حيث تفى بغرضـــهم · والتوزيع الموســـيقى وحجم الأوركسترا المستخدم يشكلان أيضا عنصرا للأسلوب : اذ يفضل بعض المخرجين صوتا سيمفونيا كاملا : بينما يجد الآخرون أن قلة من الآلات أو حتى آلة مفردة أعمق تأثيرا ·

توزيع الأدوار والعروض التمثيلية :

معظم المخرجين لهم يد فى اختيار الممثلين الذين يعملون معهم ، ولابد من التسليم جدلا بأن فى قدرتهم أن يؤثروا تأثيرا قويا على عروض التمثيل الفردية · وقد يسلك مخرج فى اختيار ممثليه الطريق الآمنة الأكيدة ، باصطفاء نجوم راسخين فى أدوار مشابهة جدا لتلك التى لعبوها من قبل ، بينما يفضل آخر أن يجرب ممثلين غير معروفين نسبيا لم تستقر لهم بعد صورة فى الأذهان ، وقد يحب مخرج ثالث اختيار نجم راسخ فى دور مختلف تماما عن أى شىء سبق أن مثله ··· وبعض المخرجين لا يعملون اطلاقا مع نفس الممثل مرتين ، بينما يستخدم آخرون نفس طقم الممثلين فى كل فيلم يصنعونه تقريبا ·

وفى اختيارهم الممثلين ، يفصح المخرجون أيضا عن توكيدهم لصفات معينة · مثلا ، يمكن أن يحس مخرج بانعطاف غير عادى نحو الوجوه ، ويختار النجوم وحتى ممثلى الأدوار الصغيرة الذين تتميز وجوههم بطابع مرئى بالغ القوة ، وأعنى بذلك وجوها ليست جميلة أو وسيمة ولكنها قوية مؤثرة بشكل أخاذ على الشاشة · ومن جهة أخرى ، قد يؤثر مخرج العمل مع « أصحاب الجمال » وحدهم · وفى حين يبدو مخرج أنه يشدد على خواص صوت الممثل ، نرى آخر يعتبرالجسم كاملا ، أو حضور الممثل الطبيعى أكثر أهمية ·

وربما يكون للمخرج تأثير هائل على أسلوب التمثيل عند ممثلى فيلمه ، وان كان يتعذر تحديد ذلك حتى فى دراسة عدد من أفلامه · اذ يمكن أن يؤثر المخرج فى كل مظهر تقريبا من مظاهر أداء الممثل ــ رقة ودقة تعبيرات الوجه · وخاصـــية الصوت والحركات البدنية والعمق السيكولوجى لترجمة الدرو · وهكذا فان الممثل الذى يميل الى المبالغة فى تمثيله عند أحد المخرجين قد يظهر حذقا وانضباطا أكثر مع آخر · ويستحيل طبعا اكتشاف ما اذا كان المخرج يملك القدرة للتأثير فى أسلوب التمثيل لدى كل ممثل تحت اشرافه الاخراجى ، ولكن فى بعض الأحوال قد يبدو تأثير المخرج جليا للعيان ·

fb/mashro3pdf

البنـــاء الروائي :

عنصر مهم أيضا من عناصر الأسلوب هو الطريقة التي يختارها المخرج لرواية حكايته ـ أي البناء القصصي ـ قد يختار مخرج أن يبني تسلسلا زمنيا مباشرا بسيطا من الوقائع كما في فيلم « شين » Shane أو فيلم « عز الظهر » High Noon ، أو بناء معقدا مبتسرا ، يتواثب غدوا وروّاحا في الزمن ، كما فيفيلم « مجزر ٥ » Slaughterhouse Five أو « المواطن كين » . وقد يختار أن يروى حكايته بطريقة موضوعية ، واضعا الكاميرا والمنظار في أفضل نقطة تتاح لرقيب متفرج ، ومقربا الحدث بقدر يكفي جيدا لأن نحصل على كل المعلومات اللازمة دون الاندماج مع أية شخصية فردية بذاتها . ومن جهة أخرى ، قد يروى مخرج الحكاية من وجهة نظر شخصية بمفردها ، ثم يؤثر فينا بحيث نبلو أحداث الحكاية جوهريا كما تدركها تلك الشخصية . ورغم أن الكاميرا سوف لا تتقيد باللقطات الذاتية ، فاننا سوف نندمج عاطفيا وفكريا مع شخصية وجهة النظر هذه ونرى مجريات الحكاية من خلال عينيها . بل يمكن للمخرج أن يبني الفيلم بحيث نحصل على وجهة نظر مركبة ؛ فنرى نفس الحدث مكررا حسبما يلاحظ من وجهات نظر مختلفة لعدة شخصيات . وعلى مدى سياق الفيلم ، قد يكون هناك أيضا زلات جانبية في عقول الشخصيات و/أو شطحات الخيال و/أو الذكريات كما في أفلام « راعي بقر منتصف الليل » و « جارب » Garp و « آني هول » Annie Hall .

وأحيانا قد يوجد أيضا بعض الخلط والارتباك فيما اذا كان ما نراه حقيقة أو وهما . وقد يكون الحد الفاصل بين هذين العالمين بينا أو غير بين . وقد ينضغط الزمن في توليفات أو انتقالات بارعة تتخطى فترات ضخمة من الزمن . وتغيير الأطر الزمنية يمكن ايضاحه بلقطات دخيلة من الجرائد السينمائية أو شذرات من أخبار التليفزيون أو موسيقى شائعة في الراديو أو الفونوغراف أو أجهزة التسجيل .

ويمكن ادخال الوسائل التكنيكية غير العادية ، مثل « الشهود » في فيلم « الحمر » Reds في سياق القصة لتهيىء معلومات مصاحبة للحدث ووجهات نظر متنوعة في آن واحد ... كما يمكن تقديم الصوت الطاغي على السرد الروائي (أو التعليق بمعنى عام) من الشخصية صاحبة وجهة النظر لانشاء اطار في البداية أو النهاية ولملء الفجوات في الرواية المصورة . أو يستخدم الصوت الطاغي على السرد لا لمجرد العون في بناء الفيلم وانما لتوفير الأسلوب وروح الفكاهة أو الاحساس بالمؤلف يروى الحكاية (كما في فيلم Cannery Row) .

fb/mashro3pdf

قد تكون البـدايات بطيئـة متأنية ، يفضل المخـرج بها أن يبنى الشخصيات ويعرض الموضوع قبل أن يتطور الصراع · أو قد يفضل البدايات الديناميكية المثيرة من صلب الموضوع ، حيث يجرى تطور الصراع الآن عند افتتاح الفيلم · وقد يفضل بعض المخرجين النهايات التى تترابط فيها كل الأطراف المفكوكة باحكام ، لتوفر احساسا بالاكتمال ، ويفضل الآخرون النهايات المعلقة فى الهواء ، دون حل حاسم محدد ـ النهايات التى تترك الأسئلة بغير جواب ، وتعطينا شيئا نحاول حل معمياته بعد انتهـــاء الفيلم بأجل طويل ··· وبعض المخرجين يفضـــلون النهايات المستبشرة ـ وأعنى نهايات على نغمة بطولية رنانة ، ذات موسيقى قوية تسمو بالمشاعر ، والبعض يفضل النهايات الكئيبة المتشائمة التى لا تقدم أملا قط أو تقدم قبسا ضئيلا منه ـ وهناك النهايات الرائعة المدهشة ، والنهايات الهادئة ··· النهايات السعيدة ، والنهايات الحزينة · وقد يستخدم بعض المخرجين النهايات الخادعة حيث تمنع المعلومات عن الجمهور المتفرج حتى النهاية ، بالتواءات غريبة شاذة فى مسار الحبكة تؤدى الى نهايات لسنا فى واقع الأمر مستعدين لها ·

وبعض المخرجين يبتدعون بناء رصينا محكما ، بحيث يدفع فيه كل فعل بمفرده ، وكل كلمة حوار ، سياق الحبكة الى الأمام بطريقة ما دون عثرات جانبية ، ويفضل آخرون حبكة هائمة مفككة الأوصال ذات زلات جانبية قد تكون شيقة فى حد ذاتها ولكنها فى الحقيقة تمت بصلة ضئيلة أو لا تمت بصلة اطلاقا الى تيار الحدث الجارى · وهناك بعض التراكيب التى تطلع الجمهور المتفرج على الأسرار ولكن تبقى شخوصها تضرب أخماسا فى أسداس ، فتخلق احساسا بتورية درامية ساخرة ، بينما يحجب آخرون المعلومات عن الجمهور ويولدون بالسرية والغموض عنصر التشويق عنده · وكثيرا ما تستخدم النماذج المكررة للشخصية ، حيث ينتهى الفيلم كله بحل مشكلة واحدة ويقيم حقيقة أن الشخصية قد تولت ببساطة عبء مشكلة أخرى مشابهة فى نهاية الفيلم ، حتى يقر بين جوانحنا احساس بأن الشخصية لم تتعلم فى الواقع شيئا من التجربة ، بل سوف تستمر فى مزاولة عمله المتهوس (كما فى فيلم « انفلات ») ·

كذلك يختلف المخرجون فى الطريقة التى يتناولون بها الأفلام ذات المستويات الروائية المتعددة · والحبكات المعقدة ، بمسارات متعددة للحدث تجرى معا فى آن واحد وفى مواقع مختلفة ، يمكن أن تتحطم الى شذرات تتواثب بسرعة غادية رائحة من حكاية متطورة الى أخرى ، أو يمكن أن تطور كل تيار للحدث الجارى تطورا تاما الى حد ما قبل التحول الى تيار آخر للرواية ·

قد يحبذ مخرج منهم أن تنكشف الشخصية أو المعلومات بتدريج

fb/mashro3pdf

متباطىء متكاسل ، مركزا على كل جزئية منفردة ، أو حوار مضغوط منطلق كالمدفع الرشاش وصور سريعة متلاحقة لاكتساب الايضاح المطلوب عبر الطريق بأقصى سرعة ممكنة وادخال الشخصيات بسرعة حتى يتسنى له الاستفادة فيما بعد بوقت أطول للتركيز على أشد المناظر درامية ٠

كذلك قد يتباين ما يحمل القصة فعلا الى الأمام تباينا كبيرا من مخرج الى آخر ٠ فقد يدبر البعض حوارا لأهم أجزاء القصة والحدث ، وقد يفضل آخرون رواية القصة بتعبيرات مرئية بدقة مع مجرد حد أدنى من الحوار ٠ وتستخدم بعض التراكيب الروائية صيغا تقليدية للبدايات والنهايات ، مؤكدة على نماذج ثابتة مثل وصول البطل فى البداية وانصرافه فى النهاية٠ وتستخدم أخرى تركيبا تتواجد فيه شخصيات القصة فعلا منذ البداية وترحل الكاميرا عنها فى النهاية ، تاركة اياهم حيث هم ليواصلوا حياتهم ٠٠٠ نحن نرحل ، وهم يمكثون ، ولكنا نرحل باحساس قوى بأن حكايتهم تمضى قدما وأن حياتهم تتواصل ٠

ومن الطبيعى أن الاحساس بما يصنع الحكاية والكيفية التى يحكى بها ، غالبا ما يحدده كاتب السيناريو ، غير أنه ينبغى أن نتذكر أن كثيرا من المخرجين ينظرون ببساطة الى السيناريو على أنه « تسويدة » للفيلم ، ويفرضون عليه ميلهم الخاص للبناء الروائى ، معبرين عن أنفسهم ابداعيا بلغة الفيلم فى شكله وصورته الشاملين ٠

تطور الأساليب والمرونة :

لا يصل بعض المخرجين الى أسلوب ناضج مستقر ، بل يظلون يواصلون التطوير والتجريب طوال مستقبلهم الفنى ٠ وثمة ثلاثة مخرجين بارزين يفيدون كأمثلة تشهد بتجريبهم الدائب ونمائهم الفنى ٠ ربما يكون روبرت ألتمان Robert Altman أكثرهم تجريبا فى الوقت الحاضر ٠ ومع أن قدرا معينا من حرية الشكل وتركيزا على بنية التركيب يتخللان كل شىء يفعله ، فان الأفلام التى أخرجها ألتمان تظهر ضآلة ما بينها من مشاركة فى مادة الموضوع ، أو رؤية العالم أو حتى الأسلوب المرئى : ماش M.A.S.H. بافلوبيل والهنود ، ناشفيل ، ثلاث نساء ، حفل زفاف ، ماكاب ومسز ميللر ، بوبيى Popeye وعد الى دكان السلع الرخيصة وجيمى دين ٠

Buffalo Bill and the Indians, Nashville, Three Women, A wedding, McCabe and Mrs Miller, Popeye and Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean.

fb/mashro3pdf

كذلك أجرى وودى الين Woody allen تجاربه على تشكيلة واسعة من الأساليب : ولو أن أنجح أفلامه قد ركزت على شخصية الين المعهودة (خـذ الفـلوس واجرى ، أصـابع موز ، النـائم وآنى هـول Take The Money and Rum Annie Hall, Sleeper, Bananas, ويتجلى التخريب والنماء الفنى فى أفلام : داخليات Interiors مانهاتن Manhattan وذكريات ساحرة Stardust Memories وكوميديا جنس منتصف الصيف A Midsummer's Sex Comedy وزيليج Zelig .

ومايك نيكـولز Mike Nichols وألان باركر Alan Pasker ومارتن سـكورسيز Martin Scorsese وستانلى كوبريك Stanley Kubrick هم أيضا مخرجون تجريبيون ، يصنعون أفلاما بأنواع مختلفة تمام الاختلاف فى مادة الموضوع والبناء الروائى · وبينما تمضى سبل المستقبل بهم قدما ، قد تغدو الأفلام التى يخرجها مثل هؤلاء المجددين اما أكثر أو أقل شكلية ، واما أكثر أو أقل جدية · وصانع الأفلام الذى يخرج هزلية كوميدية بعدما أخرج دراما جادة لم يخط أوتوماتيكيا خطوة أسلوبية الى الوراء · فالنماء يتأتى بتقبل نوع جديد من التحدى ، أو بالمعالجة نمط جديد كل الجدة أو حتى ربما باجتـلاب أساليب جديدة لترتكز على نمط مألوف · أو قد ينفلت المخرج ببساطة من أفلام الأنماط جملة واحدة ·

وأمثال هؤلاء المجددين غالبا ما يكونون من الغرباء الخارجين عن هوليوود ، الذين يحتفظون بدرجة عالية من الاستقلالية ربما لأنهم يكتبون وينتجون أيضا أفلامهم ، أو الذين يبلغون شأوا عاليا من النجاح المالى بحيث يقدرون على المغامرة مرة أو اثنتين ، فينفقون أموالهم فى سبيل تجاربهم العملية · بيد أن مثل هذه التجارب لا تنجح فى الغالب مع الجمهور · فقد تيمت جماهير المتفرجين بشخصية وودى الين المعهودة الى حـد بعيد أقعدها عن تقبل فيلمه البرجماتى الطابع « داخليات Interiors الذى اشتغل فيه الين مخرجا فقط وحاول أن يصنع فيلما « فنيا جادا عميقا ··· ومع ذلك ، استطاعت الجماهير أن تتقبل الفن الجاد لفيلم « مانهاتن » ، لأنه فى المقـام الأول أبرز شخصية وودى الين المعهـودة ولم تأخذه فكاهته ـ أى فكاهة الفيلم ـ بعيدا جدا عن « آنى فول » الشعبى المحبوب · ولعله أيسر كثيرا على مخرج مثل آلان باركر أن يتحاشى شرك توقعات الجماهير ، لأن جميع الأفلام التى أخرجها كانت أنواعا مختلفة فى جوهرها لحكايات ذات أساليب مختلفة جدا ·

fb/mashro3pdf

وهكذا يواجه المخرجون نفس أنواع التوزيع النمطى للأدوار الذى يقع فيه الممثلون · وهذا التوزيع النمطى ، شأن توزيع الممثلين ، يعتمد على هذين العاملين : توقعات رواد السينما ، الذين يساورهم احساس الخيانة اذا لم يواصل مخرج تقديم نفس النوع من الزاد المحبوب الذى يقرنونه باسمه اليهم ، والتفكير المحافظ لدى الاستديوهات وشركات الانتاج السينمائى والنصراء الماليين ، الذين يكرهون المقامرة بأموال ضخمة على مخرج يبغى بسط أجنحته المبدعة الخلاقة ··· فمن الأسهل كثيرا تدبير المال اللازم لمخرج لكى يفعل ما جرب وصـــح واحرز فى سبيله غاية محققـة ·

وان المرء ليتساءل عما اذا كان فى مقدور ألفريد هتشكوك بذاته أن يحقق النجاح بفيلم على شاكلة « داخليات » Interiors أو اى فيلم آخر لم يتضمن عنصر التشويق الذى اعتادت جماهير الرواد أن تتوقعه منه فى فيلم بعد فيلم ··· أو حتى اذا كان سوف يسمح له أولا وقبل كل شىء باخراحـه ·

* * *

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

الفصـل التاسع

تحليل الفيلم

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

فى الفصول السابقة ، حللنا الفيلم الى أجزائه المنفصلة · والآن ينبغى علينا أن نحاول جمع الأجزاء المنفصلة معا ، ووصلها ودراستها فى ضوء اسهامها فى بناء الفيلم الكامل · ومع ذلك ، يلزمنا قبل أن نبدأ فى تركيب الأجزاء معا كما كانت أن نأخذ فى اعتبارنا العملية الكاملة المضمنة فى فن الفرجة على الأفلام ، لأن العملية تبدأ فى معظم الأحوال قبل رؤية الفيلم بزمن طويل ·

التغلب على المشكلات الخاصة بالمتفرج :

قبل أن نشرع فى عملية التحليل الفعلية ، أول شىء يتعين علينا أن نأخذه فى اعتبارنا هو العقبات المتنوعة فى سبيل التحليل الموضوعى وقصارى المتعة التى نخلقها نحن بأنفسنا خلال أهوائنا وأفكارنا الخاطئة وبواسطة مجموعة الظروف المعينة التى نشاهد الفيلم تحتها · اذ ينفعل كل منا بطريقة معقدة فريدة للقوى الداخلية والخارجية التى تتعدى دائرة تحكم المخرج · ومع أن هذه القوى تقع خارج نطاق الفيلم نفسه ، فانها تستطيع أن تؤثر تأثيرا بالغ السلبية على الكيفية التى نخوض بها تجربة الفيلم · وينبغى أن يدفعنا التنبه الواعى بهاتيك المشـــكلات الى محاولة التغلب عليها أو على الأقل تقليص أثرها الى أدنى حد ممكن ·

الرفض النـــوعى :

واحد من أصعب ضروب التحامل التى يجب التغلب عليها هو ذلك الذى يجبرنا على تناول أنماط معينة من الأفلام مع تصميم صـــارم على كراهتها ــ وفى حين أنه من الطبيعى أن يفضل بعض أنماط الأفلام على البعض الآخر ، فان معظمنا يمكنه أن يتذوق أو يستمتع ببعض مناحى أى فيلم تقريبا ··· ويجب علينا أيضا أن نعى فى أذهاننا أن بعض الأفلام لا تتلاءم ببساطة مع أفكارنا المتصورة سلفا عن التصانيف المعيارية · على سبيل المثال ، قد يتحاشى أحد الأشخاص مشاهدة فيلم « بونى وكلايد » لأنه لا يحب أفلام العصابات Gangster movied ، وقد يتجنب آخر فيلم « باتون » بسبب كراهيته لأفلام الحرب ، بينما قد يتجاهل ثالث « السروج الملتهبة » Blazing Saddles لأنه فيلم وسترن · كلهم ســـوف يفتقدون تجربة فيلمية لا تنسى خلال عملية المشاهدة · لأن الأفلام الثلاثة جميعا أكثر من كونها أعمالا نوعية بسيطة حتى النقاد المحترفون يخضعون

fb/mashro3pdf

لهذا الشكل من التحامل · ولكن يتوجب عليهم أن يروا كافة أنواع الأفلام وغالبا ما تتملكهم الدهشة السارة كما توضح النبذة التالية من تعليق ركس ريد Rex Reed بمجلة هوليداى Holiday على فيلمى : « باتون » و « ماش » :

« عندما تذهب هوليوود الى الحرب ، لا تلقى بشىء عادة سوى القنابل · فالأفلام قلما تستخدم مسرح الحرب كمسرح للأفكار · ومعظم أفلام الحرب · فى حقيقتها ليست سوى أعذار عند مختلف أقسام الاستديو التكنيكية لاستعراض عضلاتها بأحدث التطورات اختراعا فى احداث فروع الجسم ، والمعدات الثقيلة والانفجارات ··· لذلك ، لم يكن بأكثر من درجة عادلة من الكراهية العميقة ـ أن أقبلت على مشاهدة عرض فيلمى « باتون » و « ماش » · وتأوهت قائلا : فيلمان جديدان عن الحرب لشركة فوكس القرن العشرين من الاستديو الذى أضجرنا جميعا الى أقصى الحدود بفيلم « أطول يوم ؟ » الآن هأنذا أجتر ندمى ، فكلاهما فيلمان رائعان على غير العادة يفيدان فى ترقية المستوى الفنى لنوعية أفلام الحرب نحو صناعة الأفلام الجادة أكثر من أى شىء آخر رأيته منذ حين » ·

وربما يكونون أضيق أفقا فى نظرتهم أولئك النفر من مرتادى السينما الذين يتخذون موقفا عنيدا صلبا ازاء ما يفترض أن تكون عليه السينما · ويمكن ايضاح هذا الضرب من الرفض بمثالين متطرفين · على أحد الطرفين يوجد رواد السينما الذين يقولون : أريد فحسب أن أتسلى » · ويسوءهم اذا رأوا فيلما متجهما كئيبا · ومن دواعى السخرية أن نفس هؤلاء الرواد قد يودون بل يتوقعون أن تكون أية رواية مسرحية متجهمة كئيبة ، ولكنهم يشعرون أن الفيلم السينمائى ينبغى أن يعمل فحسب على تقديم المتعة الخفيفة · والمشاهدون على الطرف الآخر ضيقو الأفق فى نظرتهم على حد سواء ، انهم يتوقعون من كل فيلم أن يقدم بيانا رفيع الفن جادا عميقا عويصا عن الحالة الانسانية ، ويحبطون غالبا اذا لم يكن الفيلم عبوسا يغم النفس ، لأن الفيلم الذى لا يكون عبوسا يغم النفس قد يكون ممتعا ، وفى نظرهم أن ذلك ليس بالضبط الوظيفة الصحيحة الملائمة للسينما ·

والى هؤلاء الذين يرفضون الأفلام رفضا مطلقا ينتمى برباط وثيق أولئك الذين يقيمون قواعدهم الأساسية الصارمة الخاصة بهم من أجل أفلام معينة ويتجاهلون مقاصد المخرج وأهدافه الفنية · ويمكن رؤية هذا النوع من ضيق الأفق بسهولة فى أول تعليق لمجلة « التايم » على فيلم « بونى وكلايد » حيث أدان المعلق الفيلم بصفة مجردة على أساس أنه لم يكن عرضا صادقا مضبوطا من الوجهة التاريخية لسيرة بونى وكلايد ·

fb/mashro3pdf

ففى اصدار مثل هذا الحكم · تجاهل ببساطة مقاصد المخرج آرثر بن Arthur Penn وحكم على الفيلم وفقا لنظامه النقدى الضيق الخاص به ···

وقد يرفض الآخرون الأفلام لأسباب ثانوية بنفس القدر · وقد يتحاشى البعض الأفلام الأسود/أبيض بسبب تفضيلهم للألوان ، وقد يجتنب آخرون أفلام اللغات الأجنبية لأنهم يجدون صعوبة فى قراءة العناوين الفرعية أو لأنهم لا يستطيعون التعود على « الدبلجة » التى لا تتزامن بدقة مع حركة الشفتين ·

خطأ اعتبار الجزء على أنه الكل :

شىء آخر ضار تقريبا مثل الرفض النوعى هو العمى الذى تسببه الاستجابة المفرطة للعناصر المنفردة أكثر منها للفيلم جملة · ويقدم لنا المتفرجون الذين ابتلوا بحالة شبه محتومة من عبادة الممثل أو الكراهية الفطرية مثالا متطرفا لهذا التحامل « أحب بحق كل أفلام رودى ماكدويل Roddy McDowell ! » أو « لا أطيق أفلام دوريس داى » Doris Day مثل هذه الاستجابات المتطرفة شائعة جدا عند بعض المتفرجين الذين يعجزون عن رؤية الممثل فى وضع ثانوى تابع للفيلم ·

وتشتمل الأمثلة الأقل تطرفا لهذا العمى نفسه على الاستجابة المفرطة لعناصر سينمائية معينة ، وبخاصة تلك العناصر القادرة على اثارة استجابة جماهيرية قوية · وأشد العنصرين رجحانا لاثارة هذا النوع من الاستجابة هما الجنس والعنف · وتتهم بعض الأفلام من غير ريب باستغلال هذين العنصرين · وبالتركيز عليهما الى حد السخف · ولكن ليست هذه هى الحال دائما · اذ قد تقتضى بعض الأفلام استعمال العرى و/أو العنف لتسرد الحكاية المقررة عليها بصدق وأمانة · والهدف ببساطة هو ألا يكون استخدام الجنس أو العنف مدانا فى ذاته ، دون مراعاة الفيلم ككل ، وينبغى على مرتاد السينما ألا يرفض وألا يمتدح فيلما ببساطة بشأن معالجته للجنس أو العنف · مثلا ، لم تحدد النهاية العنيفة لفيلم « بونى وكلايد » ، وحدها ، النوعية الشاملة لذاك الفيلم · وأفلام من قبيل « الحمر » أو « العالم طبقا لجارب » تتطلب شيئا من التركيز على اللقاءات الجنسية لكى نروى بصدق وأمانة حكاياتها ·

وقد يستجيب رواد السينما بافراط أيضا لعناصر مثل النص الموسيقى أو المفاتن المرئية للمنظر الطبيعى · وفى فيلم « د· زيفاجو » مثلا ، ولدت أغنية « موضوع لارا » وقصر الثلج الجميل انطباعات حية خالدة ، وربما

fb/mashro3pdf

أقنعت المتفرجين الكثيرين بأن الفيلم أفضل مما كان فى الواقع ٠

آمـال عظـــام :

عامل ذاتى آخر يؤثر فى تقييم الفيلم تأثيرا عظيما هو ببساطة توقع الكثير جدا من ورائه ٠ ويمكننا أن نطور آمالنا العظيمة المعقودة على فيلم من تشكيلة مؤثرات متنوعة ٠ قد تكون أن الفيلم قد تلقى نصيبا من الدعاية لكسب جوائز من جماعات لها هيبتها السامية مثل أكاديمية فنون وعلوم السينما ، أو جمعية النقاد السينمائيين بنيويورك أو مهرجان كان السينمائى ٠ وحتى اذا لم يفز الفيلم بأية جوائز ، قد نكون على علم بأنه قد حظى عموما باستحسان نقدى واسع الانتشار ٠ وقد نؤسس أيضا توقعاتنا العالية على الانجازات أو العروض التمثيلية الماضية لممثلى الفيلم أو مخرجه ، أو ببساطة على شهرتهم اذا لم نكن شاهدنا عملهم من قبل ٠ وربما يكون أصعب عامل يمكن تجاهله هو كلمات الاطراء المتحمسة من فم أصدقائنا ٠ والنتيجة هى أن توقعاتنا قد تعالت سامقة بحيث لا يستطيع الفيلم بأية حال أن يطاولها ٠ وتتسبب خيبة أملنا فى حدوث رد فعل سلبى لفيلم كان يمكن أن نحبه حبا هائلا لو لم نسمع عنه شيئا حتى تتم لنا مشاهدته ٠ كما قد تحلق توقعاتنا عاليا جدا اذا كنا على وجه خاص مغرمين بقصة حولت فيما بعد الى فيلم ٠ ولن يستطيع الفيلم اطلاقا أن ينسخ بالتمام تجربة القصة ، وكلما زدنا حبا لقصة زاد احتمال أن يخيب أملنا فى الفيلم المترجم عنها ٠

حتى ذاكرتنا نفسها تحتال علينا ، وتؤثر فى استجاباتنا لفيلم ربما ظل أثيرا علينا طوال سنوات عديدة سابقة وبمضى الزمن ، يربى فى أذهاننا أحيانا صرح التجربة المتذكرة ٠ حتى ان الفيـلم الفعلى حين يشاهد يبدو بالمقارنة رتيبا كئيبا الى حد ما ٠ ومع أن تمجيد الماضى والاستغراق الذاتى فى الحنين اليه سمة انسانية طبيعية نوعا ما ٠ فاننا ربما نحاول ببساطة أن نرى حكمة الشخص الذى أجاب على من قال له : « ان فيلم « ذهب مع الريح » ليس بالجودة التى اعتادها ، ولم يكن يومـــا من الأيام » ٠

افراط الخبرة الحاذقة :

ولو أن المخرجين يتجشمون عناء كبيرا لكى يجعلوا أفلامهم واقعية فى كل جزئية منها قدر الامكان ، وعادة ما يستأجرون المستشارين الفنيين لمعاونتهم فى حل المشكلات الخاصة ٠ فسوف تتبقى قلة منا نسبيا تدرك ببساطة الكثير جدا لصالحنا ، على الأقل بقدر ما تعنى استجابتنا لفيلم

fb/mashro3pdf

معين · واذا كنا نمتلك مهارات فنية خاصة أو معرفة باطنية عن الموضوعات المعالجة ، فاننا غالبا نعجز عن التمتع بالفيلم بسبب أخطاء تكنيكية هينة يغفل عنها تماما معظم المتفرجين · خذ مثلا على ذلك عازف كمان فى الكونسير يشاهد فيلما عن عازف كمان عظيم · ربما أمكن تدريب ممثل الدور على مس أوتار الكمان بمهارة كافية تقنع المتفرج العادى ، ولكن عازف الكمان بالكونسير يدرك فى لحظة عين الى أى مدى من الغشومية أو الخرق يبدو بالفعل تحريك الممثل لأصابعه · بل أكثر احتمالا من ذلك أن يبدد رد فعله لهذه الجزئية البسيطة فرص استمتاعه بالفيلم تبديدا تاما · · فى مثل هذه الحالات يكون الحل بسيطا : لا ينبغى على المتفرج الخبير أن يتوقع مثل هذه الدرجة الرفيعة من الواقعية ، وينبغى أن يستمتع بسائر أوجه الفيلم بقدر ما يستطيع ·

تأثير العوامل الخارجية :

والى درجة كبيرة تتحدد أيضا استجابتنا لأى فيلم بفعل العوامل الخارجية التى لا شأن لها سواء بأهوائنا الخاصة أو بالفيلم ذاته · ويمكن التحكم فى بعض هذه العوامل الى حد ما بينما يبقى البعض الآخر بعيدا عن سلطاننا تماما ··· وابتداء ، فان لمزاجنا النفسى ووضعنا العقلى وحالتنا البدنية فى وقت مشاهدتنا الفيلم شأنا كبيرا مع استجاباتنا له · لو كنا مرهقين أو ناعسين ، متخمين بالطعام أو « مسطولين » ببعض المشروبات ، فقد يعوزنا التركيز المطلوب لفهم الفيلم أو تذوقه تماما · ولو اضطرتنا الظروف للوقوف فى الصف فترة ممتدة ، فقد نطبع على أشـــداقنا « تبويزة » متجهمة ونتخذ موقف « هذا خير ما يستحقه » وهو تحامل لم يتمكن أى فيلم صنع يوما أن يتغلب عليه ·

وما أن ندخل دار العرض ، حتى تفعل عوامل خارجية أخرى فعلها ··· قد نجد أنفسنا فى مقاعد غير مريحة · تقع مباشرة خلف أطول رجل فى العالم ومباشرة أمام أعلى حملة علب الفشار خشخشة · وقد يجعل شريط صوتى ردىء الحوار عسيرا على السمع كما قد تسلب نسخة فيلم مخربشة شيئا من التأثير المرئى · كذلك قد يكون انتظار ميكانيكى العرض قصير النظر حتى يضبط الصورة أمرا شاقا على النفس · ومع ذلك ، فان مرتاد دار السينما على الأكثر يمتاز على طالب السينما الذى يتحتم عليه فى الغالب أن يشاهد الأفلام على مقاعد حجرة الدراسة الخشنة التابعة فى أسوأ بيئة صوتية يمكن تصورها · وفى أى الحالين ، لا يتسنى لنا من أمر الخيار الا أن نستفيد من الموقف خير استفادة ·

عامل آخر لا يمكن تجاوزه هو رد الفعل الذى نتلقاه من المتفرجين حولنا · اذ يستطيع رضيع باك أو جماعة ثرثارة على مقربة أن تحرمنا

fb/mashro3pdf

بالتأكيد من الاستغراق كلية فى تجربة الفيلم · ومن الناحية الأخرى ، قد يكون لردود الفعل عند الحضور المحيطين بنا آثار ايجابية معينة لها القدرة على تكثيف متعتنا فعلا بالفيلم ويصـــدق هذا بوجه خاص مع الكوميديا ، فالضحك معد ، ونحن نستمتع بالضحك فى جماعة أكثر منها فى وحدتنا · تصور الفارق بين رؤية فيلم مثل « تغيير الأمكنة » فى دار خالية تقريبا ، ورؤيته فى دار تعج بجمهور شديد الاستجابة · وقد تعمل « غريزة القطيع » هذه أيضا مع عنصرى الشجن والخوف ، ولكن اذا أفرط أفراد الجمهور المتفرج فى استجابتهم أو رد فعلهم فقد يكون لها آثار عكسية · فالمرء الذى يضحك بمنتهى الشدة على أشياء ليست مضحكة فى حقيقتها قد يجعل بعض المتفرجين على وعى ذاتى بردود فعلهم هم أنفسهم · وتدفع النهنهة أو القهقهة العالية الآخرين للجوء الى الضحك ·

وحينما نشاهد الأفلام سواء على شاشة التليفزيون أو سينما متفرجى السيارات ، نفتقد الآثار الايجابية لجمهور السينما ، ولابد أن نواجه صنوفا من العقبات المختلفة · ومع تليفزيون الشيكات الاذاعية ، يستحيل الاندماج التام فى التجربة الفيلمية ، واذا أمكن احتمال حجم الصـــورة المتضائل بشدة والمقاطعات التجارية المتكررة ، فهناك عموما من الشواغل المنزلية الملهبة ما يكفى ليجعل رؤية الأفلام فى التليفزيون أقل ارضاء ·

وحقيقة أن شاشة سينما متفرجى السيارات أكبر مساحة ولا توجد بها مقاطعات تجارية ولكن لها عوائق · ومع أن الفرجة بالسيارات يجب الاعتراف بها كعرف أو نظام أمريكى عريق ، فثمة فنـــون معينة يمكن ممارستها فى دائرتها ، فمايزال ينقصها الكثير لتكون مكانا مســـتحبا الممارسة فن الفرجة على الأفلام · من ذلك واقيات الريح الزجاجية القذرة ، الضباب الكثيف ، المطر والهوام الطائرة خلال ضـــوء العرض ، أنوار السيارات التى تخفت الصورة المعروضة على الشاشـــة ، رداءة نوعية السماعات داخل السيارات بشـــكل سخيف ، المتاعب التى تسببها أحوال الطقس المتغيرة وغير ذلك من عديد الشواغل الملهيات الأخرى ، كلها تناوىء فرجة السيارات كمكان مثالى لمشاهدة الأفلام · ومع ذلك ، ينبغى الاعتراف بأن رؤية فيلم عظيم فى التليفزيون أو فى سينما الفرجة بالسيارات خير من عدم رؤيته على الاطلاق ·

وحيث ان سينما الفرجة بالسيارات ما تزال متخصصة فى ثنائيات الأفلام الروائية ، ففى امكاننا أن نقدر كيف يتسنى لفيلم منهما أن يؤثر فى استجابتنا للآخر ··· ورغم أن سينمات الفرجة بالسيارات تدرج عادة فيلمين من نفس النوع فى برامج أفلامها الثنائية (اثنان من أفلام الرعب ،

fb/mashro3pdf

اثنان من الأفلام الكوميدية وهلم جرا) فقد أظهرت الدراسات أن مثل هذه البرمجة توهن من أثر الفيلم الروائى الثانى · وكلما قل التشابه بينهما زادت استجابتنا للفيلم الثانى · وبعبارة أخرى ، ينبغى من الوجهة المثالية أن يعرض فى نفس البرنامج فيلم كوميدى خفيف مع آخر مرعب حتى تحظى باستجابة لا جديدة فحسب بل أيضا عاطفية متغايرة للفيلم الثانى · أما اذا كان الفيلمان من نفس النوعية · فسوف يستنزف الفيلم الأول طبعا أيما استجابة عاطفية يتطلبها ، ويضعف بالتالى استجابتنا للفيلم الثانى لذلك ، يتطلب فن الفرجة على الأفلام وعيا مضاعفا لاستجاباتنا باعتبارها فردية معقدة على نحو فريد · وأننا نستجيب لقوى داخلية وخارجية تتجاوز حدود سيطرة المخرج · وعلينا أن نحاول تقليص تأثير هذه القوى كلما أمكن · لأنها يمكن أن تتدخل فى تحليلنا واستمتاعنا بالفيلم أيضا ·

تصورات مسبقة : المراجعات النقدية والمصادر الأخرى :

ما القدر الذى يجب أن نعلمه عن الفيلم قبل أن نراه ؟ لا يوجد طبعا جواب بسيط على هذا السؤال · أحيانا يتوافر لدينا قليل من السيطرة على كمية ما نعلمه عن فيلم من الأفلام قبل رؤيته ، بيد أن بعض الارشادات العامة عن كيفية الاعداد لرؤية فيلم قد تكون مجدية نافعة ·

ابتداء ، نحن لا نذهب عادة لرؤية فيلم لا نعلم شيئا عنه بتاتا ، لأنه توجد عدة مصادر نلتقط منها اتجاهات وأفكارا عامة حول كل فيلم · ولو تناولنا هذه المعلومات بطريقة صحيحة ولم ندعها تؤثر فينا تأثيرا زائدا على الحد ، فانها يمكن أن تضاعف كثيرا من تجربة رؤيتنا · ومن جهة أخرى ، اذا سمحنا لهذه التأثيرات أن تسيطر تماما على تفكيرنا ، فقد يتضاءل ثراء تجربتنا ·

ومن أعم الوسائل لتحصيل بعض الدراية عن فيلم قبل مشاهدته هى قراءة المراجعات أو التعليقات النقدية · اذ تزودنا المراجعات النقدية الى جانب مساعدتنا على تقرير أى الأفلام نرغب فى مشاهدتها بشتى ضروب المعلومات والآراء · بل من أعظم وظائف المراجعة النقدية قيمة هى أنها تزودنا ببعض المعلومات الحقيقية اللازمة عن الفيلم · فهى تعطينا اسم الفيلم ، ومخرجه وممثلى الأدوار الرئيسية ، وملخصا قصيرا لموضـــوعه وحبكته الدرامية وحتى اذا كان بالألوان أو أبيض/أسود ·

وبالاضافة الى هذه المعلومات الحقيقية ، تذكر أو تبرز معظم المراجعات النقدية تلك العناصر فى الفيلم الأهم دلالة والأولى بالعناية الخاصة · كما قد تعيننا على وضع الفيلم فى محيطه بنسبته الى الأفلام المماثلة فى الماضى

fb/mashro3pdf

أو الحاضر ، أو بنسبته الى الأفلام الأخرى لنفس المخرج ·· بل قد تستخدم المراجعة النقدية التحليل ، حيث تفكك الفيلم الى أجزائه وتفحص طبيعة هذه الأجزاء وتناسباتها ووظائفها والعلاقات المتداخلة فيما بينها · وسوف تشتمل المراجعة النقدية دائما ـ تقريبا ـ على نوع من الحكم على قيمة الفيلم ، أى بعض الآراء السلبية أو الايجابية حول ميزته أو جودته الكلية الشاملة · بيد أننا يجب عند هذه النقطة أن نراعى بمنتهى الحرص كيف تقرأ المراجعات النقدية ·

قبل مشاهدة الفيلم · ينبغى علينا أن نهتم أولا وقبل كل شىء بسؤال واحد : ما اذا كان الفيلم سيغدو مشوقا ممتعا بالدرجة التى تجعله جديرا بالمشاهدة أم لا · وكل ما يلزمنا فعله للاجابة على هذا السؤال هو أن نقرأ عدة مراجعات نقدية للفيلم بطريقة سطحية جدا ، باحثين عن أساسيات المعلومات التى تقدمها المراجعات كافة ·· مثل من أخرج الفيلم ، ومن ممثلوه الرئيسيون ، وما هى حبكته الأساسية أو موضوعه · كذلك سوف نلتقط صورة عامة جيدة جدا لردود فعل النقاد السينمائيين ازاء الفيلم ·· وأعنى بوجه عام ما اذا كان النقاد قد أحبوا الفيلم من عدمه · واذا شغفنا برؤية الفيلم ، تعين علينا أيضا أن نلاحظ تلك العناصر أو النقاط المهمة التى خصها النقاد بالذكر بوصفها جديرة بالاهتمام غير العادى ، وكذلك الكيفية التى يضعون بها الفيلم فى سياق محيطه مع الأفلام الأخرى سواء فى الماضى أو الحاضر ·

ولكن علينا أن نتجاهل أو نتناسى بوجه عام سائر الأفكار والآراء والتحليلات والتأويلات والانفعالات الذاتية الأخرى المطروحة فى متون المراجعات النقدية · ومن الأهمية القصوى ألا نتعمق النظر كثيرا فى تقييم أى ناقد بمفرده أو استجاباته الذاتية للفيلم · لأن فعل ذلك قد يعوق أو يقيد استجابتنا نحن بدرجة خطيرة ، بحيث نرى نفس الأشياء التى رآها الناقد ولا شىء أكثر · بل ان اتخاذ رأى ناقد ما بجدية بالغة لا يقيد فحسب استجابتنا الذاتية والشخصية ، وانما يدمر فى أغلب الأحيان استقلال حكمنا على قيمة الفيلم ويوهن ادراكنا النقدى أثناء عمله · وعلى هذا ، يتعين علينا أن نتأهب لرؤية الفيلم بقراءة بعض التعليقات النقدية عليه قبل ذهابنا ، ولكن يتعين علينا أيضا ألا نغالى فى التأهب الى حد أن تتأثر استجابتنا الشخصية للفيلم تأثرا فوق ما ينبغى بآراء الآخرين ·

تأمل الى أى مدى كانت نظرتنا الى فيلم « بونى وكلايد » سوف تشوه وتتحدد لو أننا أعرنا اهتماما جادا لأول تعليق نقدى لمجلة « التايم » على الفيلم ، وحصرنا أنفسنا فى رؤية ما رآه الناقد ·

fb/mashro3pdf

اختار المنتج بيتى والمخرج آرثر بن أن يرويا حكايتهما عن الرصاص والدم بمزيج غريب لا غرض له بين الحقيقة والهراء الذى يترنح فى عسر على حافة البريسك (المحاكاة الساخرة المضحكة) · ومثل بونى وكلايد نفسيهما يجنح الفيلم بعيدا فى كافة الاتجاهات وينتهى آخر الأمر مليئا بالثقوب ·

يتنافى لطف فانى داناواى الاجتماعى اللائق مع أية أخبار تعرف عن بونى باركر · ويكافح أعضاء العصبة الأخرى فى غير طائل يذكر ضد سكريبت لا يضفى على شخصياتهم شكلا يمكن تمييزه ···

وغلطة الفيلم الحقيقية تكمن فى افتقاده التام الذى لا طعم له للهدف · اذ نسق المخرج بن اطارا مهيبا من التسجيل الوثائقى : أسطول من السيارات القديمة ، منظر يمثل فى دار سينمائية بينما تجرى أحداث فيلم « الباحثون عن الذهب » عام ١٩٣٣ سراعا على الشاشة ، صف من بيوت وطرق ومزارع الجنوب الغربى المتربة الموبوءة بالذباب · (غلطة فاحشة : استخدام أوراق الدولار فيما بعد سنة ١٩٣٤) · ولكن الانطلاقات المتكررة للموسيقى على الطريقة الريفية متخللة المغامرات المروعة لعصابات قطاع الطرق وفاصلا مفرط العاطفية مع ماو العجوز مصورا من خلال « فلتر » غائم تهدف الى التهكم الساخر فتخطته الى حد بعيد · وهذا ، لو سمحت ، كان الفيلم الذى دخلت به الولايات المتحدة مهرجان مونتريال السينمائى هذا العام ·

وأمكن للمشاهدين الذين تبعوا قياد هذا الناقد أن ينتهوا الى تركيز انتباههم على الأغلاط التاريخية ، وتفوتهم التجربة الحقيقية لذاك الفيلم · ان التركيز كثيرا جدا على الأشجار (أو أوراق الدولار فيما بعد ١٩٣٤) قد يجعلنا نفتقد وجود الغابة بأسرها ·

ظاهرة مماثلة تحدث فى تعليق جون ماك كارتن ناقد (النيويوركر) على فيلم « شين » Shane ـ حيث ينزعج خاطره من حقيقة أن شين يؤيد أصحاب العزب (جمع عزبة) ـ انزعاجا شديدا الى حد أن يبنى تعليقه على أساس دفاعه عن مربى الماشية ذكرا اياهم ثلاث مرات مختلفة فى التعليق ومهملا بهذا عناصر أهم فى الفيلم :

« ··· ومن بين معتقدات هوليوود يبرز عاليا مبدأ أن السادة مربى الماشية فى الغرب القديم كانوا يعتبرون بطريقة أو بأخرى مجرمين لأنهم كانوا يعترضون على قيام أصحاب الغرب ومزارعى الفول وعمال الاثنين بالاغارة على مراعيهم · وقد تحركت لأفكر مليا فى هذه المعتقدات ··· الأمر الذى أصابنى بالخجل ·

fb/mashro3pdf

ويتعامل ستيفنز (المخرج) مع الفكرة القديمة تماما التى ترى أن أصحاب العزب فى وايومنج قد أصابتهم رجفة ظالمة جدا على يد مربى الماشية ومع هذا لست موقنا على الاطلاق بأنه حقا يؤمن بذلك ، لأنه يجد متعة جمة فى تصوير دنيا مربى الماشية النبيلة التى لا يحدها سياج ٠

ما يزال شعورى الأصيل نحو تمجيد أصحاب العزب والتشهير بأكابرهم فى المنطقة صامدا وان كان على وهن ٠٠ ولا ريب أنه شىء شاذ عندما تبذل الأفلام الخاصة بموطن البقر قصارى جهدها لكى تتخلص من مقومها الرئيسى » ٠

ويجب علينا دائما عند قراءة المراجعات النقدية أن نتذكر أن النقد عملية ذاتية الى حد بعيد ، ولو تناولنا أية مراجعة على حدة أو سلسلة من المراجعات بجدية بالغة قبل رؤية الفيلم فسوف نقيد قدرتنا على اصدار حكم على الفيلم بأسلوب مستقل ٠ كذلك ، اذا اعتمدنا كثيرا جدا على المراجعات النقدية ، فقد نفقد تماما ثقتنا فى حكمنا ذاته وينتهى بنا الأمر الى لعبة شد الحبل بين الآراء النقدية ٠٠٠ وتأمل المأزق الذى قد نواجهه لو أخذنا كافة المراجعات النقدية على فيلم « بونى وكلايد » مأخذ الجد قبل مشاهدة الفيلم ٠ وتلخص مجلة « التايم » وجهات النظر حول « بونى وكلايد » على النحو الآتى :

٠٠ وأثار « بونى وكلايد » أيضا معركة بين نقاد السينما الذين بدوا أنهم والفيلم ذاته سواء فى العنف تقريبا ٠ وقد تأذت مشاعر بوسلى كراوثر ناقد « النيويورك تايمز » بسببه كثيرا جدا حتى انه علق عليه ـ سلبيا ـ ثلاث مرات ٠ كيف يقول : « ان هذا المخرج بين الهزل وعمليات القتل الوحشية يعوزه المعنى مثلما يعوزه الذوق » ٠ وقد ارتكب تعليق « التايم » خطأ المقارنة بين بونى وكلايد الحقيقيين والخياليين ، وهى تمرين لا يتعلق بالموضوع كلية ٠ واستعرضت « النيوزويك » الفيلم ٠ ولكنها عادت فى الأسبوع التالى لتمتدحه ٠

وقد نشرت « النيويوركز » تقديرا للفيلم يتسم بالاحترام بقلم الناقدة المستضافة بنياوب جيليات **Bnelope Gilliatt** منوعا بعد تسعة أسابيع بتحليل غامر النشوة من ٩٠٠٠ كلمة بقلم ناقدة أخرى مستضافة هى بولين كيل Bnelope Gilliatt وفى شيكاغو ٠ ناصر معلق « التريبيون » Tribune القائلين بالنفى وأسماه « ماخض المعدة » ، وقالت الأمريكى American انه كان « غير شهى » ٠ ولكن « الديلى نيوز » رحبت به كواحد من أعظم أفلام العقد شأنا ، وقال سان تايمز Sun Times انه جميل

fb/mashro3pdf

بشكل مدهش » وبدت الحال كأنما انساب الى المدينة اثنان مختلفان من فيلم بونى وكلايد ٠

والمراجعات النقديه ليست بالطبع المصدر الوحيد للمعلومات والاتجاهات بشأن الأفلام ٠ فالكم الهائل من الدعاية التى يؤذن بنشرها تقريبا عن كل فيلم ٠ يمكن أيضا أن يؤثر فى ردود فعلنا نحوه ٠ وأحاديث التليفزيون تظهر كثيرا لقاءات مصورة مع ممثلى أو مخرجى الأفلام التى أجيز عرضها مؤخرا ٠ وأيضا يلتقط قدر كبير من المعلومات المهمة من الشائعات المروجة ، والتعليقات الشفهية على لسان الأصدقاء الذين تفرجوا على الأفلام ٠ لابد طبعا أن نراعى كل هذه المعلومات بعين الاعتبار قبل رؤية الفيلم ولكن لابد أيضا ألا يؤخذ شىء منها بجدية أكثر مما ينبغى ٠

ويمكن أن تكون رؤية فيلم من الأفلام « على البارد » ـ أى دون معرفة أى شىء عنه اطلاقا ـ مستحبة جدا ، مع أن ذلك غير ممكن تقريبا ، وحتى لو كان ممكنا فهو غالبا غير عملى الى حد بعيد ٠ وبغير أى نوع من المعلومات عن الفيلم ، نستطيع أن نشاهده تماما متحررين من آراء الآخرين ، وأن نحكم عليه بنزاهة على أساس مزاياه و لكن قلة منا بحسبان الأسعار المتزايدة للسينما تستطيع ببساطة أن تدخل السينما دون ترو قائلة : « أعتقد أنى سوف أشهد فيلما » ٠ فاذا حصلنا على فرصة بأية حال لمشاهدة فيلم بهذه الطريقة ، فذلك يحدث عادة عندما تدرج دار السينما فى برنامجها عرضا أوليا مفاجئا غير معلن عنه لفيلم حديث الترخيص الى جانب شىء آخر نريد رؤيته كيفما يتفق ٠

المدخل الأساسى : رؤية الفيلم وتحليله وتقييمه :

عندما ندخل فعلا دار السينما لرؤية فيلم ، يلزمنا أن نعى فى أذهاننا أشياء معينة ٠ أولها هو أننا لا نستطيع أن نجمد حركة الفيلم بغرض التحليل ـ فهو فيلم سينمائى حقا بشكله المتدافق المستمر فحسب ٠ ولذلك ، يجب علينا أن نركز جل انتباهنا على التجارب بحساسية مرهفة لما يحدث على الشاشة ـ التفاعل المتزامن بين الصورة والصوت والحركة ٠ بيد أنه فى الوقت ذاته ، لابد أننا نختزن فى مؤخرة عقولنا انطباعات من نوع آخر ، سائلين أنفسنا « كيف » ؟ و « لماذا » ؟ و « ما قوة تأثير ذلك » ؟ عن كل شىء نشاهده ونسمعه ٠٠٠ ولابد لنا أن نبذل جهدا لكى ننغمس كلية فى واقع الفيلم ، ونحتفظ فى نفس الوقت بدرجة معينة من الموضوعية والتجرد النقدى ٠

fb/mashro3pdf

وكما درسنا من قبل ، اذا أمكننا أن نرى الفيلم مرتين ، فسوف يغدو تحليلنا مهمة أسهل بكثير · وتعقد المجال التعبيرى يجعل من الصعب علينا أن نراعى فى الاعتبار كافة عناصر الفيلم فى معاينة منفردة ، اذ تحدث أشياء كثيرة جدا على مستويات كثيرة جدا بحيث لا تسمح بتحليل كامل · وعلى هذا ، يجب أن نحاول رؤية الفيلم مرتين كلما تيسر ذلك · فى المعاينة الأولى ، نستطيع أن نشاهد الفيلم بالطريقة المعتادة ، فنشغل أنفسنا أولا وقبل كل شىء بعناصر الحبكة ، والأثر العاطفى الشامل والموضوع أو الفكرة المحورية · ومن ناحية مثالية ، سوف يتيسر لنا بعض الوقت بعد المشاهدة الأولى لكى نتأمل مليا ونوضح فى أذهاننا فكرة الفيلم الرئيسية وغرضه · وبعدئذ فى مشاهدة ثانية حيث لم نعد الآن مستغرقين فى ترقب ما يحدث ، نستطيع أن نركز كامل انتباهنا على الكيفيات والأسباب فى فن المخرج وكلما تضاعف تمرسنا فى تكنيك الرؤية المزدوجة ، يغدو من الأيسر علينا أن نوحد مهام الرؤيتين معا فى واحدة ·

ومن الممكن أحيانا فى فصول الدراسة السينمائية أن نرى الفيلم بأكمله ثم نعرض مقاطع مختارة منه توضح وظيفة العناصر المختلفة وعلاقتها البينية بالنسبة للفيلم فى مجموعه · بعدئذ يمكن رؤية الفيلم مرة أخرى بكامله حتى يتسنى رؤية الأجزاء فى مجرى التيار المتواصل لمجموع العمل كله · ويمكن أن يفيد هذا التمرس فائدة جمة فى تنمية عادات ومهارات التحليل السينمائى والرؤية المزدوجة لا تعين فحسب فى تحليلنا ولكنها يجب أيضا فى حالات الأفلام الاستثنائية أن تنمى تذوقنا · على سبيل المثال · كتب الناقد دوايت ماكدونالد Dwight Macdonald عن فيلم « ٨½ » للمخرج فيلليني Fellini يقول : « وفى ثانى مرة أرى فيها فيلم « ٨½ » ، بعد الأولى بأسبوعين ، دونت ملاحظات أكثر مما دونت فى المرة الأولى ، كثيرا جدا من مشاهد الجمال والروعة والأحجيات المحيرة التى فاتنى الانتباه اليها » ·

على أية حال ، وبغض النظر عن حقنا فى الاختيار بين الرؤية المنفردة المزدوجة أو تفكيك الفيلم الى أجزاء ، فاننا نستطيع أن نتبع أساسيا نفس الاجراء فى تناول الفيلم لتحليله ·

الفكرة الرئيسية ومقاصد المخرج :

أن أول خطوة فى التحليل ينبغى أن تكون من أجل الحصول على فكرة واضحة جيدا عن موضوع الفيلم أو محور فكره أو اهتمامه الأول وتقرير مقاصد المخرج · وقد نحاول ابتداء أن نصنف الفيلم فى ضوء

fb/mashro3pdf

اهتمامه الأساسى الأول هل الفيلم مركب حول حدثه أو حبكة ، حول شخصية وحيدة فريدة ، حول خلق مزاج أو شعور متخصص ، أو هل هو مصمم لنقل فكرة أو عرض قضية ؟ وما أن يتخذ هذا القرار حتى يمكننا أن ننتقل الى بيان أوضح وأدق تحديدا للموضوع الرئيسى أو المحور المركزى ، محاولين أن نعين مكانه بالضبط وأن نقرر كنهه بايجاز محكم قدر الامكان • ان ما نريد حقا أن نعرفه هنا هو : ما هو غرض المخرج أو هدفه الأول من صنع الفيلم • ما هو الموضوع الحقيقى للفيلم وما نوع انبيان ، ان وجد ، الذى يصوغه الفيلم عن ذلك الموضوع ؟

علاقة الأجزاء بالكل :

ما أن نتخذ مؤقتا قرارنا بشأن موضوع الفيلم أو محور اهتمامه ومقاصد المخرج من الفيلم ، وما أن نقرر الموضوع بقدر ما نستطيع من دقة واحكام ، حتى يتعين علينا أن نتقدم لنرى كيف تصمد قراراتنا جيدا تحت وطأة تحليل كامل لعناصر الفيلم جميعا • وبعد أن حاولنا الاجابة على كافة الأسئلة الملائمة والمتصلة بالموضوع فيما يختص بكل عنصر على حدة ، فاننا مستعدون لنعزو كل عنصر للكل • فالسؤال الأساسى هنا هو : كيف تتصل العناصر المنفصلة جميعا وتسهم فى الموضوع أو التعرض الرئيسى أو الأثر الكلى ؟ وتتضمن الاجابة على هذا السؤال تقديرا على الأقل لكافة العناصر فى الفيلم ، ولو أن اسهام البعض منها سوف يكون أعظم كثيرا من البعض الآخر • اذ ينبغى أن يقدر كل عنصر عند هذه النقطة : الحكاية ، البناء الدرامى ، الرمزية ، رسم الشخصيات ، الصراع ، المنظر ، العنوان ، التورية الساخرة ، التصوير الفوتوغرافى ، التوليف ، نمط الفيلم وقياسه ، المؤثرات الصوتية ، الحوار ، النص الموسيقى ، التمثيل ، والأسلوب الشامل للفيلم •

واذا استطعنا أن نرى العلاقات المنطقية الواضحة بين كل عنصر والموضوع أو الغرض ، فيمكننا اذن أن نفترض أن قرارنا حول موضوع الفيلم كان صحيحا • واذا لم نستطع مع ذلك أن نرى تلك العلاقات الواضحة ، فقد نحتاج الى اعادة تقييم فهمنا الأصلى للموضوع وتعديله لكى يوائم النماذج والعلاقات البينية التى نراها بين عناصر الفيلم الفردية •

وما أن يتم تحليلنا على هذا المستوى وأقنعنا أنفسنا بأننا نفهم الفيلم كعمل فنى موحد ، منسق ومركب حول غرض رئيسى من نوع ما ، حتى نصبح على أهبة الاستعداد تقريبا لكى نتقدم الى اجراء عملية تقييم •

fb/mashro3pdf

وبعبارة أخرى ، ما أن نشعر بأننا نفهم مقاصد المخرج ولدينا فكرة واضحة تماما عن كيفية سعيه لتحقيق تلك المقاصد ، فسوف نكون أحرارا فى أن نصدر نوعا من الحكم عما اذا كان المخرج قد نجح أو أخفق · والى أى حد حقق المقاصد الأصلية ·

مستوى طموح الفيلم :

من ناحية أخرى ، هناك عامل وحيد يلزم تقديره ـ قبل البدء فى اجراء تقييم موضوعى ـ لصلته الوثيقة بمقاصد المخرج ، ألا وهو مستوى طموح الفيلم · اذ يصبح من الظلم الفادح أن نحكم على فيلم ينشد مجرد التسلية كما لو كانت مقصودة لذاتها باعتبارها الغاية القصوى فى الفن السينمائى الجاد · ومن ثم ، يجب علينا أن نكيف توقعاتنا لما يهدف الفيلم الى عمله · تصف ريناتا آدلر حاجتنا لهذا التكيف فتقول :

« ··· اذا أبرز فيلم دوريس داى نجمة فيه ، أو اذا قام باخراجه جون واين ، يحاول الناقد المعلق أن يضع نفسه فى حال نفسية متعاطفة أو مشايعة لدوريس داى أو جون واين ، ثم يجادل ، على أسس أخرى ، لاثبات أن الفيلم صورة أفضل لداى أو أقل لواين · ولكن ما أن تتحدد مقوماته بجلاء وانصاف حتى يعرف القارىء وينطلق لما يمليه عليه ذوقه · نفس الشىء مع لوى بونويل ·· وتنشأ بالفعل مواقف مناظرة مع المخرجين العظام · يتعقد دور قائمة الموجودات النقدية · وأعتقد أنه من اللازم تماما فى أية مراجعة نقدية أن تقيم مستوى الطموح الذى يقف عنده الفيلم ، وأن يقارنه ، ان أمكن ، بمستوى طموحك انت · ثم بعدئذ أن تكيف نغمة صوتك · وليس ثمة معنى فى الاعجاب بفيلم لالفيس بريسلى بنفس نغمة الاعجاب بفيلم لجورج س · سكوت ـ أو فى معاملة الهفوات البسيطة فى الكفاءة بنفس السخط الذى ينتاب المرء لما يبدو أنه قصور فى الذوق والكمـال » ·

وليس معنى هذا القول بأنه يجب أن نتخلى عن معاييرنا أو قواعدنا الاجرائية فى سبيل ما يصنع فيلما جيدا ، وانما يجب أن نقوم بمحاولة ما للحكم على الفيلم فى ضوء ما كان المخرج يحاول أن يفعله والمستوى الذى كان يحاول التخاطب على أساسه قبل أن نطبق مقاييس تقييمنا · ولذلك ، يجب علينا قبل أن نجرى أى نوع من التقييم الموضوعى أن نأخذ فى اعتبارنا هذا السؤال : ما هو مستوى طموح الفيلم ؟

التقييم الموضـوعى للفيـلم :

حالما نقرر فى وضوح موضوع الفيلم ، ومقاصد المخرج ومستوى

fb/mashro3pdf

الطموح ، وحالما نرى كيف تعمل العناصر سويا لتسهم فى عرض الموضوع، نصبح جاهزين لبدء تقييمنا الموضوعى للفيلم · والسؤال الشامل الذى ينبغى أن نفكر فيه هو ببساطة : فى ضوء مقاصد المخرج ومستوى طموح الفيلم ، الى أى مدى من الجودة ينجح الفيلم ؟ وبعد تقدير هذا السؤال · يجب علينا أن نراجع تقييمنا السابق لتأثير كافة عناصر الفيلم منفردة لكى نحدد تأثير كل عنصر على اجابتنا على هذا السؤال · وما أن نفعل ذلك ، حتى يمكننا المضى قدما الى السؤال التالى : لماذا ينجح أو يفشل ؟ وفى محاولتنا أن نجيب على هذا السؤال ، علينا أن نكون مدققين جدا قدر الامكان ، فلا نحدد فحسب « لماذا » ؟ بل « أين » ؟ أيضا · وهنا ينبغى أن نتفحص العناصر المنفردة بحثا عن موطن القوة والضعف ، مقررين فى حسم أى أجزاء الفيلم وعناصره تسهم أكثر من غيرها فى نجاح الفيلم أو فشله : أى العناصر أو الأجزاء تسهم أقوى اسهام فى عرض الموضوع ولماذا ؟ أى العناصر أو الأجزاء تعجز عن العمل بفعالية فى انجاز مقاصد المخرج ؟ ولماذا تعجز ؟ وهنا يجب أن نحرص بدقة على أن نزن كل قوة وكل ضعف فى ضوء تأثيره الشامل على الفيلم ، مع تحاشى تصيد السفاسف التافهة مثل التركيز على الهفوات التكنيكية الطفيفة وما شابه ·

وبما أننا نجرى الآن تقييما موضوعيا للفيلم ، فلابد أن نتأهب للدفاع عن كل قرار نتخذه بالجدول المنطقى القائم على أو المدعم بتحليلنا فى مجمله · يجب أن نفسر لماذا يعمل شىء ما جيدا أو لماذا يقصر منظر معين عن بلوغ غاية جهده الكامن · وينبغى أن يكون كل جزء لهذا التقييم منطقيا معقولا قدر الامكان وينبغى أن نكون قادرين على الدفاع عن كل حكم نصدره بحجة صائبة متصفة قائمة على اطار متغير للمعايير النقدية ·

التقييم الذاتى للفيلم :

حتى هذه النقطة ، كنا نطبق منهجا نظاميا معقولا فى النقد · ولكن مما يبعث على الأمل أننا قد فعلنا ذلك بوعى تام أننا لا نستطيع أن نخضع الفن للعقل ، أو نجعله فى بساطة ٢ + ٢ = ٤ · ان استجابتنا للأفلام أكثر تعقيدا بكثير من هذا ، لأننا بشر ، لا أجهزة كمبيوتر تحليلية ، ونعلم أن جل الفن حدسى وعاطفى وشخصى · وعلى هذا سوف تتضمن استجابتنا له مشاعر وأهواء ونزغات · وسوف نتلون بتجاربنا فى الحياة ، وبتكيفنا الاجتماعى والأخلاقى ، وبدرجة تثقفنا ، وبعمرنا ، وبالزمان والمكان اللذين نعيش فيهما · وبكل منحى آخر من مناحى ذاتيتنا المميزة · والآن وقد أكملنا تحليلنا وتقييمنا الموضوعيين ، فاننا على استعداد لأن نستبيح لأنفسنا ترف التخلى عن الاطار المنسق عقلانيا لكى نصف طبيعة

fb/mashro3pdf

وشدة استجابتنا للفيلم · ماذا كانت استجاباتك الشخصية للفيلم ؟ وما هى مبرراتك الشخصية لحبك أو كرهك له ؟

مداخل أخرى للتحليل والتقييم والمناقشة :

متى أتممنا تقييمنا الذاتى والشخصى لجدارة الفيلم ، قد نرغب فى التطرف الى الفيلم من عدة منظورات نقدية أو زوايا بالأحرى متخصصة · وهذه التمارين فى النقد قد تكون بصفة خاصة هادفة كارشادات للمناقشة فى الفصول الدراسية · ولكل مدخل من المداخل الموصوفية بؤرة تركيزه ، وانحرافه ومنظوره ومقاصده ، كما أنه ينشد شيئا فى الفيلم يختلف قليلا عن غيره ·

الفيلم كانجاز تكنيكى :

اذا توافر لنا الفهم الوافى لمجال الفيلم وتكنيكيات صناعة الأفلام · **قد نرغب فى تركيز انتباهنا على الحيل التكنيكية التى يلجأ اليها المخرج** وأهمية هاتيك التكنيكيات للتأثير الكلى للفيلم · وبتقييم الفيلم على هذا النحو ، ينصب اهتمامنا الأكبر على « كيف » يوصل المخرج رسالته ، وليس « ماذا » يوصل و « لماذا » · وبهذه المعايير ، يكون أكمل فيلم هو ذلك الذى يستغل امكانية المجال خير استغلال · وفى هذا المقام تبلغ أفلام مثل « المواطن كين » و « ٢٠٠١ » : أوديسا الفضاء » شأوا عاليا · وتتوالى الأسئلة التى ينبغى أن ندرسها وفى ذهننا هذه النوعية من بؤرة التركيز :

١ ـ الى أى مدى من الجودة يستغل الفيلم امكانية المجال التامة ؟
٢ ـ ما التكنيكيات المبتكرة التى استخدمت ، وما مدى فاعلية المؤثرات التى تبتدعها ؟
٣ ـ هل الفيلم ، بتقدير حكم اجمالى ، أرقى أو أدنى من الوجهة التكنيكية ؟
٤ ـ وبتعبير تكنيكى ، ما هى أقوى نقاط الفيلم وما هى أضعفها ؟

الفيلم كفترينة عرض للممثل ـ عبادة الشخصية :

اذا انحصر اهتمامنا الأول فى الممثلين ، وعروض التمثيل وشخصيات الشاشة ، فقد نرغب فى تركيز انتباهنا على الأداء التمثيلى لكبار الممثلين فى الفيلم ، وبخاصة النجوم الراسخين أو الشخصيات السينمائية · وفى هذا المدخل ، نفترض أن الممثل الأول (البطل) له الأثر الأهم على جودة الفيلم ، وأنه (أو أنها) يتحمل عبئا على أساس مهارته التمثيلية أو

fb/mashro3pdf

شخصيته · وتقديرا من خلال هذا الاطار ، يصبح أحسن فيلم هو ذلك الذى يعرض فيه على خير وجه الشخصية الأساسية أو أسلوب التمثيل أو الخصائص الذاتية للممثل الأول فى قائمة الأدوار ·

وفى هذا المدخل ، اذن ، ننظر الى الفيلم بوصفه فترينة لابراز موهبة الممثل ، ونفكر فيه على اعتبار أنه « فيلم جون واين » أو « فيلم بوجارت » · ولكى نعطى هذا المنهج صلاحيته الفعالة ، يجب علينا بالطبع أن نتعود على عدد من الأفلام الأخرى التى يقوم ببطولتها نفس الممثل ، حتى نستطيع تقييم أدائه مقارنا بالأدوار التى مثلها فى الماضى ··· ولتقييم فيلم من خلال هذا المدخل · يمكننا أن نراعى الأسئلة الآتية :

١ ـ الى أى مدى من الجودة تتلاءم سمات الذاتية الخاصة بالممثل أو مهاراته التمثيلية مع شخصيته الدرامية ومع حدث الفيلم ؟

٢ ـ هل يبدو هذا الدور مفصلا ليلائم ذاتيته ومهاراته ، أو هل « يلوى » الممثل ذاتيته ليلائم الدور ؟

٣ ـ ما مدى قوة تمثيل الممثل فى هذا الفيلم مقارنا بتمثيله فى أدوار البطولة الأخرى ؟

٤ ـ ما أوجه التماثل أو الاختلاف المهمة التى تراها فى الشخصية التى يؤديها الممثل فى هذا الفيلم والشخصيات التى أداها فى الأفلام الأخرى ؟

٥ ـ واحتكاما الى أدوار التمثيل السابقة ، ما مدى الصعوبة والجهد اللذين يتطلبهما هذا الدور بالذات من الممثل ؟

الفيلم كنتاج لعقل ابداعى منفرد ـ مدخل المؤلف :

نركز فى هـذا المدخل على الأسـلوب ، والتكنيك والفلسفة عنـد الشخصية الخلاقة المهيمنة على الفيلم ·· أى المخرج ، المؤلف ، صانع الفيلم الكامل ، الذى تنعكس عبقريته وأسلوبه وذاتيته المبدعة فى كل ناحية من نواحى الفيلم · ولما كان جميع المخرجين العظام بحق يفرضون ذواتهم على كل ناحية من أفلامهم ، فان الفيلم ينظر اليه فى نطاق هذا المدخل لا كنوع موضوعى من الفن ، بل كصورة منعكسة للشخص الذى صنعه ، وبخاصة فى ضوء أسلوبه أو رؤيته الفنيـة · وعلى هذا يكون الفيلم الجيد وفقا لهذه النظرية هو الذى يحمل كل عنصر فيه « الماركة المسجلة » للمخرج ـ الحكاية ، توزيع الأدوار التمثيلية ، التصـوير السينمائى ، الاضاءة ، الموسيقى ، المؤثرات الصوتية ، التوليف وهلم جرا ·

fb/mashro3pdf

كما لا يجب الحكم على الفيلم ذاته منفردا ، وانما كجزء من شريعة المخرج كلها • ولتقييم فيلم ما من خلال هذا المدخل ينبغى علينا عندئذ أن نراعى الأسئلة الآتية :

١ ـ فى ضوء هذا الفيلم وسائر أفلام المخرج نفسه كيف نصف الأسلوب الاخراجى ؟

٢ ـ كيف يعكس كل عنصر من عناصر هذا الفيلم أسلوب المخرج ورؤيته الفنية والفلسفة الشاملة للفيلم أو حتى فلسفته ـ أى المخرج ـ فى الحياة ذاتها ؟

٣ ـ ما أوجه التماثل التى يحملها هذا الفيلم مع غيره من أفلام المخرج نفسه ؟ والى أى مدى يختلف اختلافا جوهريا ؟

٤ ـ أين فى ثنايا الفيلم يحصل على أقوى الانطباعات عن شخصية المخرج وهى تتجلى فى سياقه ، عن قدرته الابداعية الخلاقة وهى تفرض على مادة الفيلم ؟

٥ ـ ما هى السمة الخاصة لهذا الفيلم التى تميزه اذا قورن بالأعمال الأخرى فى شريعة المخرج ؟ واذا قون بالأفلام الأخرى ، كيف يعكس هذا الفيلم جيدا الفلسفة والذاتية والرؤية الفنية لدى الشخص الذى صنعه ؟

٦ ـ هل يوحى هذا الفيلم بتطور فى اتجاه ما جديد يبتعد عن الأفلام الأخرى ؟ واذا كان الأمر كذلك ، صف هذا الاتجاه الجديد •

الفيلم كبيان أخلاقى أو فلسفى أو اجتماعى :

فى هذا المدخل ، ويسمى غالبا بالمدخل الانسانى ، نركز انتباهنا على البيان أو العرض الذى يصوغه الفيلم ، وفى هذا الصدد تكون أفضل الأفلام هى تلك المبنية حول بيان يلقننا شيئا • وفى هذا النوع من التقييم ، يجب علينا أن نحدد ما اذا كان التمثيل والشخصيات يتضمنان معنى أو مغزى وراء سياق الفيلم ذاته ـ مغزى بحس أخلاقى أو اجتماعى أو فلسفى ـ يساعدنا على اكتساب فهم أوضح لجانب من جوانب الحياة أو النفس الانسانية أو التجربة الانسانية أو الحالة الانسانية • ولهذا يأتى حكمنا على الفيلم فى ضوء المدخل الانسانى منصبا فى معظمه على قوته كفكرة ذات أهمية فكرية أو أخلاقية أو اجتماعية أو ثقافية • وعلى مقدار فاعليته فى تحريكنا نحو معتقد أو تصرف سوف يؤثر على مجريات حياتنا بطريقة أو بأخرى الى ما هو أفضل • أما التمثيل والتصـــوير السينمائى والاضاءة والتوليف والصوت وما الى ذلك ، فيحكم عليها جميعا

fb/mashro3pdf

فى ضوء مدى فاعليتها التى تسهم بها فى توصيل رسالة الفيلم ، وتعتمد القيمة الكلية الشاملة للفيلم على مغزى موضوعه • ويمكننا أن نراعى الأسئلة التالية فى تقييم الفيلم بمعيار المنهج الانسانى :

١ ـ ما هو البيان الذى يصوغه الفيلم ، وما مدى أهمية « الحقيقة » التى نتعلمها منه ؟

٢ ـ ما مدى الفاعلية التى تعمل بها عناصر الفيلم المختلفة لتوصيل رسالة الفيلم عن طريقها ؟

٣ ـ كيف يحاول الفيلم التأثير فى حياتنا نحو الأفضل ؟ وما هى التغيرات فى معتقداتنا وأفعالنا التى يحاول أن يحققها ؟

٤ ـ هل الرسالة التى يقررها الفيلم عامة (عالمية) أم هى مقصورة على زماننا ومكاننا وحدهما ؟

٥ ـ ما مدى اتصال الموضوع بتجربتنا الذاتية ؟

الفيلم كتجربة عاطفية أو حســـية :

فى هذا المدخل • الذى يعارض المدخل الانسانى الأكثر عقلانية ، نحكم على الفيلم فى ضوء الواقع وشدة وقعه على المشاهد اذ كلما كانت التجربة العاطفية أو الحسية التى يوفرها الفيلم أقوى كان الفيلم أفضل • وعموما ، تتأتى الأفضلية مع هذا المدخل للأفلام التى تؤكد الحدث المتسرع والاثارة والمغامرة • وبما أن المطلوب هو استجابة طبيعية أو وجدانية قوية ، فالفيـلم يحكم بجودته اذا كان ببساطة شـديد الضربة مباشرا ، كأنه لكمة فى الفك •

وأولئك الذين يحبذون هذا المدخل يظهرون انحرافا لا عقـــلانيا واضحا ، لأنهم لا يريدون أية رسالة فى أفلامهم ، ولا أى مغزى وراء التجربة المباشرة • هم يفضلون الحدث الخالص والاثارة والسرد البسيط المباشر المتواضع للحكاية • فاذا كانت التجربة التى يسوقها الفيلم بالغة التكثيف والحيوية والواقعية اعتبر الفيام جيدا وبتقييم فيلم بهذه المعايير يمكن أن تراعى الأسئلة الآتية :

١ ـ ما مدى قوة أو شدة الفيلم كتجربة عاطفية أو حسية ؟

٢ ـ فى أى موقع فى الفيلم تطوينا واقعيته وتكتنفنا تماما ؟ أين يكون الفيلم أضعف ما يكون فى تكثيفه العاطفى والحسى ؟

٣ ـ ما الدور الذى يلعبه كل عنصر من عناصر الفيلم فى بعث استجابة عاطفية وحسية عنيفة الصدمة ؟

fb/mashro3pdf

الفيلم كشكل تقليدى الصياغة ـ مدخل النوع :

فى مدخل النوع ، نحكم على الفيلم طبقا لكيفية انخراطه فى مجموعة من أفلام « القاعدة » التى تقررت فى جوهرها نفس خلفية المشاهد والشخصيات والصراع وحل العقدة والقيم مرة أخرى · وينبغى علينا فى تناول هذا النوع من الفيلم أن نبدأ تحليلنا وتقييمنا بتحديد الكيفية التى يمتثل فيها الفيلم للقاعدة القاسية للنوع الذى يمثله ، وكذلك الكيفية التى يحيد فيها عنها ·

وبما أننا على الأرجح قد شهدنا أفلاما كثيرة من هذا النوع قبل رؤية الفيلم موضوع الدراسة الحاضرة ، فسوف تخالجنا ـ على الأرجح أيضا ـ توقعات واضحة · وبينما نحن نشاهد الفيلم ، سوف نخيب ظنوننا اذ لم تتحقق توقعاتنا · وفى نفس الوقت ، يجب علينا أن نبحث عن التنويعات والتجديدات التى تجعل هذا الفيلم مبرزا عن سائر أفلام النوع نفسه ، لأننا سوف تخيب ظنوننا اذا لم يقدم لنا الفيلم أية تنويعات أو تجديدات · وهكذا لا يحقق الفيلم النوعى الجيد فحسب توقعاتنا بمتابعة النماذج التقليدية وتقديم حلول للعقد كاملة مقنعة تماما ـ بل يقدم أيضا تنويعات كافية ليشبع حاجتنا الى الجديد · وبما أن أفلام النوع تصنع من أجل جمهرة ضخمة بحق من الرواد وتدعم القيم والأساطير المقدسة لدى أولئك الرواد ، ففى امكاننا أيضا دراسة كيف يعكس الفيلم النوعى ويدعم جيدا المعتقدات الأمريكية الأساسية · ويمكن أن نراعى الأسئلة الآتية عند تقييم الفيلم من خلال مدخل النوع :

١ ـ ما هى المتطلبات الأساسية للقاعدة التى تحكم هذا النوع بالذات ، والى أى حد يتطابق الفيلم مع القاعدة ؟

٢ ـ هل يتطابق الفيلم مع القاعدة على النحو الذى تتحقق به توقعاتك كلها لهذه الأفلام من هذا النوع ؟

٣ ـ ما التنويعات والتجديدات الطارئة على القاعدة القياسية التى أدمجها الفيلم فى ثناياه ؟ وهل هذه التنويعات جديدة طازجة بالكفاية التى تشبع حاجتك الى الجدة ؟ وما هى التنويعات التى تجعل الفيلم يتميز عن غيره من أفلام النوع ذاته ؟

٤ ـ ما المعتقدات والقيم والأساطير الأساسية التى يعكسها الفيلم ويعززها ؟ وهل هذه المعتقدات والقيم والأساطير بالية مهجورة أو ما تزال مطبقة فى الوقت الحاضر ؟

سوف يكون أمرا غير عملى أن نتطرق الى كل فيلم نشاهده من نفس الاطار النقدى الضيق الذى نستمده بدقة صارمة من واحد أو آخر من

fb/mashro3pdf

هذه المداخل المدروسة هنا · ان فعل ذلك سوف يعوق تقييمنا بقسوة · ولكى نكون منصفين فى أى مدخل نطرقه ، يتحتم علينا أن ندرس مقاصد المخرج ونحاول أن نطوع توقعاتنا وفقا لها · تأمل النتيجة ، مثلا ، لو شئنا تطبيق المدخل الانسانى على فيلم لجيمس بوند أو ألفريد هتشكوك ·

ويوضح تعليق فينسنت كانبى Vincent Canby ناقد « النيويورك تايمز » على فيلم هتشكوك « جنون » صعوبة الحكم على فيلم هتشكوكى من خلال اطار انسانى للمراجعة قائلا :

« ··· يكفى ألفريد هتشكوك ليدفع المرء الى اليأس · فما يزال بعد خمسين عاما من اخراج الأفلام غير كامل · انه يرفض أن يكون جادا ، على الأقل بأية طريقة يسهل تمييزها وتكسبه جائزة جان هيرشولت Jean Hersholt أو حتى جائزة أوسكار لامتيازه الاخراجى · خذ على سبيل المثال فيلمه الجديد « جنون » ، وهو ميلودراما تشويق Suspense melodrama عن رجل مهووس يقتل البشر ، معروف باسم نكتاى القاتل Nacktie Killer ، يروع لندن ، والرجل الخاطىء الذى يطارد ويقبض عليه ويدان ، ماذا يقول لنا عن الحالة الانسانية أو الحب أو العالم الثالث أو الله أو السياسة البنائية ، أو العنف البيئى أو العدالة أو الضمير أو أوجه التخلف أو التمييز أو الحذر الراديكالى أو الانجذاب الدينى أو الالتزام المحافظ ؟ عمليا لا شىء ·

انه شىء ممتع بدرجة هائلة ــ ولكنه ممكن ــ أن توجه الى « جنون » نفس الاتهامات التى وجهت الى بعض أفضل أفلامه فى الماضى ، بمعنى أنه « عديم الأهمية » ، وأن « ما يلتزم بقوله عن الناس والنفس الانسانية سطحى مرتجل » وأنه « لا يفعل شيئا سوى تزجية وقت طيب » ، وأنه « رائع طالما كنت فى قاعة العرض مستحيل أن تتذكره بعد ذلك بأربع وعشرين ساعة » ·

ولأن هتشكوك شخصية قوية ومخرج قوى ، يفرض علامة أسلوبه المسجلة على كل فيلم يصنعه فانه يمكن مناقشة أفلامه مناقشة مفيدة من وجهة نظر المؤلف ، وربما كان مدخل « الفيلم كتجربة عاطفية أو حسية » بنفس القدر ــ ان لم يكن أكثر ــ من الملاءمة للفيلم الهتشكوكى · ولأنه يؤكد على الدور الثانوى للممثل بالنسبة للفيلم (« فلابد أن يعامل الممثلون جميعا معاملة الأفعال ») ، وسوف يصبح مدخل عبادة الشخصية تافها عديم الجدوى تماما ، وكما رأينا آنفا يقودنا المدخل الانسانى الى فراغ · مرة أخرى ، غاية الأمر هنا هى أن أصلح هذه المداخل وأقواها فعالية هو الذى يتلاءم ومقاصد المخرج على خير وجه ·

fb/mashro3pdf

المدخـــل الانتقائى :

مدخل واحد الى تقييم الفيلم ، رغم هذا ، يعد أصلح من أى المداخل النقدية المحدودة التى سبق وصفها ، ألا وهو المدخل الانتقائى الذى يقبل حقيقة أن كافة المداخل الستة لها صلاحية معينة · ويستخدم ببساطة أى نواح من هذه المداخل يراها مناسبة ونافعة لتقييم الفيلم قيد الدراسة · وفى المدخل الانتقائى يمكننا أن نبدأ بسؤال أنفسنا فى بساطة ما اذا كان الفيلم جيدا أم لا ، ثم نحاول دعم قرارنا باجابتنا على عدد من هذه الأسـئلة :

١ ـ ما مقدار تعقد ومتانة الفيلم تكنيكيا ، والى أى مدى من الجودة يستغل امكانية المجال بالكامل ؟

٢ ـ ما مدى قوة تمثيل النجم السينمائى فيه ؟

٣ ـ كيف يعكس الفيلم شخصية صانعه وفلسفته ورؤيته الفنية ؟

٤ ـ ما قدر أهمية أو قيمة البيان الذى صاغه الفيلم والى أى مدى من القوة تمت صياغته ؟

٥ ـ ما مدى فعالية الفيلم كتجربة عاطفية أو حسية ؟

٦ ـ الى أى مدى يلتزم الفيلم بنماذج نوعه ، وما التنويعات أو التجديدات التى يدخلها فى ذلك القالب ؟

قراءة المراجعات أو التعليقات النقدية :

الآن نحن مستعدون للعودة الى المراجعات النقدية · فقد شاهدنا الفيلم ، وحللناه وفسرناه لأنفسنا · وقد كونا آراءنا حول قيمته ، ولاحظنا استجاباتنا الذاتية والشخصية جدا تجاهه ··· والآن تتكفل المراجعة النقدية بوظيفة أخرى ، ولابد أن تقرأ بطريقة مختلفة تمام الاختلاف عن تلك التى قرأناها بها قبل مشاهدة الفيلم · الآن نستطيع أن نقرأ كل أجزاء المراجعة بعمق ، مع الدخول فى حوار عقلى (بل ربما جدل) مع الناقد أو المعلق ، ونحن نقارن ملاحظاتنا وخياراتنا العقلية حول الفيلم بالتعليق المكتوب ··· هنا قد نتفق مع الناقد فى نقاط كثيرة ولا نتفق فى أخرى بتاتا · اذ قد يحلل الناقد والقارىء الفيلم أو يفسره بنفس الطريقة ، ومع ذلك يصلان الى نتائج متعارضة بشأن قيمته · ان ما ينتج هنا ، فى جوهره تجربة تعلم ، بعقلين منفصلين ـ عقل الناقد وعقلنا ـ يتلاقيان على نفس العمل ـ ربما ينشدان اتفاق الرأى ولكنهما أيضـا يستطيبان المجادلة · وفى حين أنه ينبغى علينا أن نكون متفتحى الذهن ، ونحاول النظر فى آراء الناقد وفهم تحليله أو تفسيراته أو تقييمه ، فانه

fb/mashro3pdf

ينبغى علينا أيضا أن نكون على درجة من الاستقلال تكفينا ألا ندعن لسلطانها ٠

تقييم الناقد أو المعلق :

يمكننا أيضا أن نقيم الناقدين أو المعلقين الذين نقرأ لهم ، مقررين درجة الكفاية التى ينهضون فيها بأعباء واجباتهم ٠ اذ أن وظيفة الناقد الرئيسية هى أن يقودنا الى فهم أفضل أو تذوق أحذق لأفلام متميزة بذاتها وأيضا للمجال التعبيرى بوجه عام ٠ وعبرت بولين كيل Pauline Kael عن ذلك بقولها :

« ٠٠٠ انه ناقد جيد اذا أعان الناس على مزيد من الفهم للعمل عما كان فى مقدورهم أن يدركوه بأنفسهم ، انه ناقد عظيم ، اذا استطاع بفهمه وشعوره نحو عمله ، بشغفه المشبوب ، أن يستثير الناس الى حد أنهم يريدون أن يجربوا أكثر فأكثر من هذا الفن الذى يجدون ، فى انتظار أن يستحوذ عليهم » ٠

ولهذا ، يمكننا بعد معاودة قراءة التعليق بعمق ، أن نسأل أنفسنا أولا كيف ينجح الناقد فى تنفيذ مهمته جيدا ٠ وبعبارة أخرى : « هل ينجح الناقد فى معاونتك على فهم الفيلم بأكثر مما كنت تستطيعه بنفسك ؟ هل يستطيع أن يجعل المجال الفيلمى ذاته يبدو مثيرا ، حتى انك تريد أن تجرب فنه بمزيد من العمق والتكثيف ؟ » ٠

وبعد الاجابة على هذه الأسئلة الأساسية ، نستطيع أن نمضى قدما الى اجراء تقييم كامل للتعليق أو المراجعة النقدية بمراعاة الأسئلة الآتية :

١ ـ فى أية أجزاء من التعليق يقدم الناقد معلومات حقيقية فحسب ، أى أشياء لا يمكن بحال أن تكون موضع جدال ؟ ما مقدار اكتمال هذه المعلومات ، وما مدى وضوح ما تعطيه من فكرة عن طبيعة الفيلم ؟

٢ ـ فى أية أجزاء من التعليق يعتبر الناقد كمفسر أو مرشد موضوعى ، بالتنبيه الى عناصر الفيلم التى تستحق اهتماما خاصا أو بشرح مقاصد المخرج أو بوضع الفيلم فى محيطه أو بوصف التكنيكيات المستخدمة ؟ هل يحاول أن يحلل أو يفسر الفيلم بشكل موضوعى ؟

٣ ـ فى أية أجزاء من التعليق يصدر الناقد أحكام قيم موضوعية نسبيا على جدارة الفيلم ؟ وكيف يؤيد الناقد أحكامه بقواعد نقدية

fb/mashro3pdf

راسخة ؟ هل يوضح الناقد هذه القواعد النقدية الراسخة بجلاء ؟ هل يقدم الناقد حجة منطقية مقنعة تأييدا للتقييم أو هل يحكم على الفيلم بطريقة دوجماتية (عقائدية متسلطة) ؟

٤ ـ في أى موضع بالتعليق يكشف الناقد عن ذاتيته وأهوائه ونزعاته ؟ ما القدر الذى يكشفه الناقد عن ذاتيته فى هذا الجزء من التعليق ؟ ما قيمة هذه الأجزاء الذاتية من التعليق فى اثارة اهتمامك بالفيلم أو تهيئة المادة اللازمة للجدل أو الحوار العقلى ؟ ما مواطن الضعف أو التقييد النقدية أو الاتجاهات الضيقة التى انعكست فى هذا التعليق ؟ هل يشغل الناقد نفسه بتحذيرنا من تحيزاته ؟

٥ ـ أى منهج أو مدخل نقرى يؤكد الناقد ؟ وهل يركز على الكيفية التى صنع بها الفيلم (باعتباره انجازا تكنيكيا) ، من هو النجم الذى يظهر فيه (باعتباره فترينة لعرض الممثل) ، من صـــنع الفيلم (مدخل المؤلف) ، ماذا يقول الفيلم (المدخل الانسانى) ، واقع وشدة تجربة الفيلم (باعتباره تجربة عاطفية أو حسية) أو كيف يلتزم الفيلم و/أو يدخل تنويعات على شكل تقليدى الصـــياغة (مدخل النوع) ؟

٦ ـ هل يراعى الناقد بحرص واهتمام مقاصد المخرج ومستوى طموح الفيلم ، ثم يختار بعد ذلك مدخلا ليتكيف مع هذه التوقعات ؟ واذا لم يكن ، كيف يؤثر هذا على التعليق ؟

وحتى لا نتأثر تأثيرا مفرطا برأى النقاد ، يلزمنا أن ننمى قاعـدة التفكير المستقل الذى يتطلب ثقة فى مهاراتنا الخاصة بالملاحظة والتحليل . وقدرا من الايمان بحكمنا النقدى ذاته · وهذا مهم غاية الأهمية فى تنمية الثقة لكى نعرف ما نحب وتنمية القدرة لكى نقول لماذا نحبه ·

وفوق كل شىء ، يجب علينا أن ننمى الثقة الكافية فى ذوقنا الخاص ، وفى نفاذ بصيرتنا الخاصة ، وفى ادراكنا الخاص ، وفى رهافة احساسنا الخاص · حتى لا يروعنا النقاد بتاتا ، رغم امكان تأثرنا بآرائهم أو براهين مجادلاتهم ··· ويجب علينا باستمرار أن نشك ونزن كل رأى يقرره النقاد · بل يمكننا أن نشـــك حتى فى ذواتهم ـ ذكائهم · توازنهم الوجدانى ، ملكة تمييزهم وحكمهم ، وحتى فى انسانيتهم · لأن الحقيقة هى أن النقد ـ رغم الخدمات الجليلة التى يقدمها النقاد ـ ما يزال فنا ذاتيا وثانويا جدا · اذ لم يقدم أى عمل نقدى كتب يوما من الأيام الكلمة الأخيرة عن فيلم اطلاقا ، ولا ينبغى أن يقبل شىء من هذا القبيل ·

تطوير المعايير الشخصية :

ولكى نحرز الثقة فى قدراتنا النقدية . قد يكون مفيدا جدا أن نطور

fb/mashro3pdf

نوعا من المعيار الشخصى لتقييم الفيلم · وتستبين صعوبة هذه المهمة من حقيقة أن قلة من النقاد المحترفين لديهم مجموعة محكمة صارمة من القواعد يحكمون بمقتضاها على الأفلام التى يثقون فيها ثقة حقيقية · ويناقش دوايت ماكدونالد Dwight Mcdonald هذه النقطة فى مقدمة مجموعة مراجعاته النقدية المسماة « عن السينما » :

« ··· أعرف شيئا عن السينما بعد أربعين سنة ، ولكونى ناقدا بالفطرة ، أعرف ماذا أحب ولماذا · ولكنى لا أستطيع تفسير الـ : لماذا الا فى ضوء العمل المخصص بالذات للدراسة ، الذى تفيض معرفتى عنه بدرجة كافية · أما النظرية العامة ، النظرة الأعم ، الجشطالت ـ فهذه دائما ما تروغ منى · وسواء سميت هذه الثغرة فى درع وقايتى النقدية ـ خصيصة سلوكية أو ـ بترفق أقل ، نقيصة شخصية فهى دائما موجودة بلا أدنى ريب » ·

ولكن الناس ، وبخاصة الطلاب الذين لم يتخرجوا بعد والذين يتوقون الى علم اليقين ، ويلحفون فى سؤالى عما هى القواعد أو المبادىء أو المعايير التى أحكم بها على الأفلام · وهو سؤال وجيه لا أستطيع أبدا أن أفكر فى جواب له ·

ومنذ سنوات مضت ، استحثنى حافز ما لا أذكره ـ وان كان من الجلى حادا عنيفا ـ الى أن أدون بعض الارشادات على الورق ·

وكانت النتيجة ، التى لم تطبع حتى اليوم لأسباب سوف تتضح هى :

١ ـ هل الشخصيات متينة متماسكة ، وفى الحقيقة ، هل هناك شخصيات على الاطلاق ؟

٢ ـ هل هى صادقة فى مطابقة الحياة ؟

٣ ـ هل التصوير الفوتوغرافى كليشيه أو هل هو مكيف خصيصا للفيلم ولهذا فهو أصيل مبتكر ؟

٤ ـ هل الأجزاء تمضى معا ، هل تنضاف الى بعضها البعض مؤدية الى شىء ما ، وهل يوجد ايقاع موطد حتى يوجد شكل ، وصورة ، وذروة وبناء للتوتر وتفجيره ؟

٥ ـ هل هناك عقل وراءه ، هل هناك شعور بأن ذكاء منفردا قد فرض وجهة نظره الخاصة على مادة الفيلم ؟

والسؤالان الأخيران يرسمان بصورة تقريبية نوعا مبهما من المعنى ، والثالث سليم لو كان بديهيا · ولكنى لا أستطيع تعليل وجود السؤالين

fb/mashro3pdf

الأولين هنا اطلاقا ، مع التجاوز عن تصدرهما القائمة · وكثير من الأفلام التى تعجبنى ليست صادقة المطابقة للحياة اللهم الا اذا شد هذا المصطلح القابل للمط الى أقصاه متجاوزا حدود استعماله المعهود : أزهار محطمة ، أطفال الفردوس ، صفر فى السلوك ، كاليجارى ، رهن الموافقة ، ايفان الرهيب للمخرج ايزنشتاين · وبعضها لا يتضمن شخصيات قط ، سواء متماسكة أم غير متماسكة : بوتومكين ، الأرسينال ، أكتوبر ، التعصب ، مارينباد ، اورفيوس ، أوليمبيا · وتشغل الأفلام الكوميدية لكل من : كينون وشابلن ولوبيتش واخوان ماركس و و · س · فيلدز منطقة وسط · اذ تتضمن شخصيات « متماسكة » هذا صحيح ، وهى أيضا صادقة فى مطابقتها للحياة ، ولكن التماسك دائما متطرف وأحيانا اضطرارى مفروض على وجه اليقين (و·س ، جروتشو ، باستر) والصدق تجريدى · وباختصار ، هى مصورة بأسلوب رفيع جدا (« لمسة لوبيتش الفنية ») الى حد أنها تطفو دائما من اليابسة الى سماء الفن أمام عينى المدهوشتين المبتهجتين ··

ورجوعا الى المبادىء العامة أستطيع أن أفكر بطريقة ارتجالية [وهى الطريقة الوحيدة التى يبدو أنى قادر بها على التفكير فى المبادىء العامة] فى نهجين اثنين للحكم على جودة الفيلم · وهما وليدا التجربة العملية ولكنهما يصلحان لى على أية حال :

١ ـ هل غير الطريقة التى تنظر بها الى الأشياء ؟

٢ ـ هل وجدت فيه أكثر (أو أقل) فى المرتين الثانية والثالثة وما الى ذلك من مرات ؟

(كذلك ، كيف صمد عبر السنين ، بعد حقبة أو أكثر من حقب التاريخ السينمائى ؟) ·

وكلا الحكمين يجيئان من واقع التجربة ، ولذلك لا يحملان أدنى فائدة تذكر لأولئك الذين يصنعون الأفلام بينما يمكن أن يكون لهما فائدة جمة للنقاد والمشاهدين · هذا ما ينبغى أن تكون عليه الحال » ·

ومع أن ماكدونالد لا يؤمن كثيرا بالمبادىء أو الارشادات الجامدة الصارمة ، فان هناك ارشادات من نوع ما تبدو ضرورية لوضع أساس يبنى عليه وينمى الفن المركب لمشاهدة الأفلام وتحليلها وتفسيرها وتقييمها ·

وجوهر المشكلة فى أساسيات القواعد أو الارشادات المحددة للحكم على الفن هو أنها فى الغالب جامدة لا تلين ، وتعجز عن الانبساط أو

fb/mashro3pdf

الانكماش لتناسب العمل الجارى تقييمه · وما نريده هو مجموعة عامة ولكن مرنة من الارشـــادات أو القواعد النقدية التى تطبق على معظم الأفلام · بيد أن مثل هذه الارشادات يجب أن تحتاط للاستثناءات ، فقد يظهر فيلم على مســـتوى رفيع من التجريد والابتكار لا يمتثل لأى من الارشادات الأساسية ، ولو أنه فيلم عظيم · أما اذا كنا مزودين بمجموعة مرنة واسعة النطاق جدا من الارشادات ، التى لا يعتبر فيها التماسك المطلق للمنهج النقدى ضروريا ولا مرغوبا فيه ، فاننا نستطيع أن نعدل ارشاداتنا العتيقة لكى تغطى عظمته أو نبدع جديدا منها ليشمله · ومادمنا نجرب على الدوام أنماطا جديدة من الأفلام ، فلابد أن تتغير ارشاداتنا على الدوام وتتنامى لتفى بحاجاتنا · وفى تطوير معـــاييرنا الشخصية لتقييم الأفلام ، يمكننا أن نبدأ (كما فعل دوايت ماكدونالد) بمحاولة استنباط سلسلة من الأسئلة نسأل فيها أنفسنا عن كل فيلم نشاهده · أو يمكننا ببساطة أن نحاول تدوين قائمة بتلك الخصائص التى نظنها جوهرية لازمة لأى فيلم جيد · وأيا كان السبيل الذى نتخيره ، فالمهمـة ليست سهلة ··· ولكن مجرد بذل الجهد لابد أن يزيد من ادراكنا للسبب الذى يجعل بعض الأفلام أفضل من البعض الآخر · وحتى لو توصلنا فعلا الى مجموعة من الارشادات التى نعتبرها وافية بالمراد ، فلابد لنا ، مع ذلك ، أن نقاوم اغراء نفوسنا بأن نقدها من حجر · فالسينما شكل فنى ديناميكى متطور ، ما يزال قادرا على امدادنا بأفلام جديدة لن تلائم قواعدنا العتيقة · ومن المهم على حد سواء أن نبقى عقولنا وعيوننا مفتوحة لاكتشاف أشـــياء جديدة فى الأفلام القديمة ·

ولكن ، ربما أهم من هذا وذاك ، يجب علينا أن نفتح قلوبنا دائما من كافة الأنواع ، حتى يمكننا أن نستمر فى الاستجابة للأفلام عاطفيا وحدسيا وذاتيا · فان الفرجة على الأفلام فن لا علم · والمنهج التحليلى ينبغى أن يتمم أو يعمق استجاباتنا العاطفية والحدسية ، لا أن يحل محلها أو يدمرها · ولو استخدم المنهج التحليلى كما ينبغى فسوف يضيف مستويات جديدة من الوعى الى استجاباتنا العاطفية والحدسية المعتادة ، ويعاوننا على أن نكون أمهر دربة فى فن الفرجة على الأفلام ·

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

الفصـــل العاشر

الاعـــداد الســـينمائى

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

مشاكل الاعداد السينمائى :

تنشأ احدى أصعب المشكلات فى التحليل السينمائى عندما نشاهد اعدادا سينمائيا لمسرحية سبقت رؤيتها أو قصة سبقت قراءتها ، لأننا بوجه عام نعالج مثل هذه الأفلام بتوقعات غير معقولة تماما • اذ نتوقع عادة أن ينسخ الفيلم طبق الأصل التجربة التى خضناها فى رؤية المسرحية أو قراءة القصة ، وهذا بالطبع أمر مستحيل تمام الاستحالة • وبما أننا قد جربنا الحكاية مرة من قبل ، وتعودنا على الشخصيات والأحداث ، فمن المحتم أن يفتقد النص المعد بعضا من جدة العمل الأصلى • غير أن هناك عوامل أخرى كثيرة جدا ينبغى أن تراعى اذا ما تسنى لنا أن نتطرق لنص معد بالمزاج النفسى المضبوط • ومعرفة ما يمكن أن نتوقعه بدرجة معقولة من الاقتباسات المعدة عن مسرحية أو قصة ـ تتطلب تبصرا ثاقبا فى أنواع التغيرات التى سوف تحدث • الى جانب فهم واع لمواطن القوة والضعف النسبية بكلا مجالى التعبير المستخدمين •

التغيير فى المجال التعبيرى :

أول كل شىء ، يجب علينا أن نتوقع بعض التغييرات ، اذ أن المجال التعبيرى الذى نروى الحكاية به ذو أثر محدد جدا على الحكاية ذاتها • وبما أن كل مجال تعبيرى له مواطن قوته وتقييداته ، فان أى تعديل أو تحوير من مجال الى آخر يجب أن يحسب حساب هاتيك العوامل ويكيف مادة الموضوع لتوائم مواطن القوة فى المجال الجديد • وهكذا ، اذا كان لنا أن نحكم على اعداد سينمائى بحق ، تعين علينا أن ندرك أن أية قصة أو مسرحية أو فيلم يمكن أن يحكى نفس الحكاية بوجه عام ، غير أن كلا منها عمل متميز يمثل مجالا مختلفا • وعلى الرغم من حقيقة أن بعض الخواص يشترك فيها الثلاثة جميعا فان كل مجال له ما يميزه من تكنيكيات وتقاليد ووعى ووجهة نظر • اذ لا نتوقع من لوحة زيتية أن يكون لها نفس التأثير مثل تمثال أو نسجية مرسمة تصور نفس الموضوع ، ولابد أن ننظر الى الاعداد السينمائى لقصة أو مسرحية بنفس الطريقة تقريبا •

التغيير فى الفنانين المبدعين :

من المؤكد أن التأثير الذى يطرحه أى تغيير فى المواهب الخلاقة على العمل الفنى لابد أن يؤخذ فى الاعتبار • فليس ثمة عقـــلان مبدعان

fb/mashro3pdf

متشابهين ، وحالما ينتقل زمام الأمر من يد مبدع الى يد آخر سوف يختلف المنتج الأخير · ويحدث نوع من التغير الابداعى فى أى نوع من الاعداد المقتبس تقريبا ، حتى عندما يكيف القصاص أو الكاتب المسرحى عمله للشاشة ، فلابد من اجراء تغييرات (أحيانا عنيفة متطرفة الى حد ما) · وقد يقتضى المجال الجديد بعض هذه التغييرات · على سبيل المثال ، تحتوى القصة العادية على مادة أكثر مما يطمح فيلم أن يحتويه يوما ، ولذا ينبغى أن يكون السيناريست أو المخرج على مستوى عال من القدرة الانتقائية فى اختيار ما يبقيه وما ينبذه · ولأن القصة لا يمكن ترجمتها تامة سليمة ، فقد يلزم تغيير وجه التركيز حتى لو قام القصاص بكتابة السيناريو · ومع ذلك ، سوف تتجلى أخطر التغييرات شأنا لأن القصاص أو الكاتب المسرحى عليه أن يتخلى عن شىء من السيطرة الفنية للمخرج والممثلين · وتوقع اجراء ترحيل دقيق مضبوط لعمل ما من مجال تعبيرى الى آخر ينخرط فيه مختلف الفنانين المبدعين ـ أمر يبدو غير معقول بوجه خاص عندما نتدبر مواقفنا حيال شتى ترجمات نفس أداة النقل ضمن نفس المجال التعبيرى · مثلا ، نحن نتوقع تماما من نفس المسرحية التى يتم اخراجها على خشبة المسرح أو الشاشة بواسطة مخرجين مختلفين وبممثلين مختلفين ـ أن تختلف جدا فى التركيز والتفسير · تأمل رويا « هملت » سير لورنس أوليفييه و « هملت » نيكول وليامسون بل أيضا « هملت » ريتشارد تشامبرلين (وقد أنتجت للتليفزيون) · كلها مختلفة وكلها امتدحت من أجل اختلافها ، لأننا نتوقع بل ربما نطالب بأن تكون مختلفة · وبوصفنا رواد سينما ، يجب أن نربى فى أنفسنا موقفا سمحا على السواء نحو كل اعداد سينمائى مقتبس وأن نهب الموهبة الخلاقة الجديدة بسخاء بعض التجاوز الشعرى [حيث يجوز للشاعر الخروج على المألوف لاحداث أثر مطلوب] ·

لا ريب أن هناك حدودا يمكن أن يمتد اليها التجاوز الشعرى بشكل مبرر · فاذا تغير عمل ما كثيرا بحيث يتعذر التعرف عليه تقريبا ، فالأرجح أنه لا ينبغى له حتى أن يحمل نفس العنوان الذى يحمله العمل الأصلى · وطالما يقال عن هوليوود ـ ربما عن مبرر ـ أنها تشوه مرارا معنى القصة باتقان بالغ بحيث لا يترك شىء سوى العنوان · وربما يوضح مثالان موجزان صحة هذه الجملة ، رغم أنها من المحتمل ألا تنطبق على الفيلمين المذكورين ·

عندما سئل جون فورد عما يحمله من دين للقصة فى صنع فيلم « المخبر » قيل انه أجاب : « لم أقرأ الكتاب قط » · وبنفس الروح تقريبا ، سئل ادوارد ألبى E. Albee يوما عما اذا كان قد سره الاعداد السينمائى لقصة « من يخاف فيرجينيا وولف ؟ » ، فأجاب بتهكم أنه سر

fb/mashro3pdf

تقريبا من الاعداد وان كان قد حذف بعض الأشياء التى شعر بأهميتها ، وبخاصة فى ضوء حقيقة أن أحد أصدقائه قد دعاه ألى ترويج اشاعة بأن المخرجين كانوا يبحثون عن شخص ليظهر فى دور ابن جورج ومارتا الذى لا وجود له ٠

الامكانية السينمائية للعمل الأصلى :

كتب ريناتا آدلر Renata Adler : « لا يطمح كل شىء مكتوب أن يغدو فيلما » ٠ والحق أن بعض القصص والمسرحيات أصلح قابلية للاعداد السينمائى من البعض الآخر ٠ والأسلوب الذى تكتب به القصة مثلا ، يؤثر بلا ريب فى امكانية تحويلها الى فيلم ٠ ويشير راندال ستيوارت Randall Stewart ودوروثى بتيورام D. Bethurum الى الفوارق المهمة فى الأساليب القصصية لكل من ارنست همنجواى E. Hemingway وهنرى جيمس Henry James قائلين : « من الممتع أن نلاحظ أن كاتبين نثريين ذوى نفوذ مثل همنجواى وهنرى جيمس ينبغى أن يقفا على طرفى نقيض فى الأسلوب : أحدهما (همنجواى) يعطينا ايقاعات الكلام ، والآخر (جيمس) يعطينا التلافيف الأدبية الموجودة على الصفحة المطبوعة فحسب ، أحدهما (همنجواى) أولى وحسى ، والآخر (جيمس) معقد ومدقق فى توصيفه الى مالا نهاية ٠ وكل أسلوب ملائم بطريقة باهرة تثير الاعجاب للغرض المقصود منه ٠ وجيمس مهتم فى المقام الأول بالتحليل الفكرى للتجربة ٠ أما هدف همنجواى فهو التصوير الحسى والانفعالى للتجربة » ٠

وبسبب هذه الفوارق فى أسلوبهما ، أصبحت قصة لهمنجواى أسهل اعدادا للشاشة من قصة لجيمس ٠ وآخر نقطة ذكرت لها أهميتها بصفة خاصة : تصوير همنجواى الحسى والانفعالى للتجربة سينمائى ، وتحليل جيمس الفكرى للتجربة ليس كذلك ٠ ويمكن ملاحظة الاختلاف فى أسلوبى الكاتبين وقابليتهما للاعداد للشاشة فى العينتين الآتيتين من عملهما : « قالت مسز جيريت انها ستذهب مع الباقين الى الكنيسة ، ولكن فجأة تراءى لها أنها لن تستطيع الانتظار للراحة حتى وقت الكنيسة : فالافطار ، فى ووترباث ، كان وجبة منتظمة فى موعدها ، وما زال تحت يدها ما يقرب من ساعة ٠ ولعلمها أن الكنيسة قريبة ، تأهبت فى حجرتها لنزهتها الريفية القصيرة على القدمين ، وفى طريق عودتها ثانية ، وهى تجتاز الدهاليز وتلاحظ سخافات الزخرفة ، والبؤس الجمالى للبيت الكبير الرحب ، شعرت بعودة تيار السخط الذى اجتاحها فى الليلة الماضية ، معاودة لكل شىء كانت تستطيع أن تعانيه سرا من القبح والغباء ٠ لماذا قبلت مثل هذه الاتصالات ، ولماذا فضحت نفسها بمثل هذا التهور ؟ كانت لديها

fb/mashro3pdf

ـ علم الله ـ أسبابها ولكن التجربة بأسرها كانت أمضى حدة مما كانت تخشاه · وأن تفلت منها وتخرج فى الهواء الطلق ، فى حضرة السماء والشجر والزهر والطير ـ كان ضرورة ماسة لكل عصب حساس فيها · ربما اعتادت أزهار ووتريات أن تخطىء فى ألوانها ، وأن تشذ البلابل فى ألحانها ، ولكنها كانت تتذكر أنها سمعت من قبل من يصفون المكان بأنه يقتنى تلك المزايا التى يقال عنها عادة بأنها طبيعية · وكانت هناك مزايا كافية من الجلى أنه لم يقتنها · كان من الصعب عليها أن تعتقد أن امرأة ظلت ساعات ساهرة بورق الحائط فى غرفتها يمكن أن تبدو حسنة المنظر ، ولكنها مع ذلك ، كانت ، كالمعتاد ، وهى تخف عبر القاعة بثياب الترمل الجديدة السوداء ، الشخص الوحيد فى البيت العاجز وقت التأهب عن ارتداء الطابع الفظيع للتأنق غير العادى الذى سيكون واضحا فاضحا فى زوجة بقال · انها تفضل الموت على الظهور بمظهر المتزينة ·

الفقرة الافتتاحية من « مفاسد بُوينتن » لهنرى جيمس ·

« نهض نيك Nick قائما · كان على ما يرام · تطلع الى الطريق على أضواء عربة « السبنسة » [آخر عربة فى قطار البضاعة] وهى تختفى عن الأنظار عند الدوران · كانت ثمة مياه على جانبى الطريق ، ثم بعدئذ مستنقع شجر التماراك الصنوبرى ·

تحسس ركبته · كان البنطلون ممزقا والجلد مكشوطا · وكانت يداه مكحوتتين واندست تحت أظافره ذرات الرمل والرماد · توجه ناحية حافة الطريق وانحدر الى الماء وغسل يديه · غسلهما بعناية فى الماء البارد ، مزيلا الوسخ من أظافره · جثم على الأرض وغسل ركبته بالماء » ·

أول فقرتين فى رواية « المحارب » لارنست همنجواى ·

ومع أن مشاكل اعداد مسرحية للشاشة ليست عموما بجسامة تلك التى تطرحها قصة جيمس ، فان الكتاب المسرحيين لهم أيضا أساليب تؤثر فى السهولة التى يمكن بها تكييف مسرحياتهم للسينما · وعلى سبيل المثال ، تنيسى وليامز فى مسرحياته أكثر سينمائية من ادوارد آلبى ، أساسيا لأن لغته المجازية أكثر تحديدا ماديا وأكثر حسية ولأن مسرحياته تحتوى على أقوال تطوع نفسها للقطات الاسترجاعية المرئية (الفلاش/باك) مثل تلك التى تصف وفاة سباستيان فى « فجأة فى الصيف الماضى » ·

مشـــكلات يخلقهـــا المتفـــرج :

عندما نرى اعدادا سينمائيا لقصة أو مسرحية محبوبة ، تخلق ـ نحن المتفرجين ـ مشاكل عديدة تناهض معا عملية استمتاعنا بالفيلم · أولا ،

fb/mashro3pdf

تجربتنا الخاصة بالقصة أو المسرحية هى فى حد ذاتها عملية ابداعية · فقد احتجزنا فى أذهاننا بحيوية بالغة ـ صورا مرئية قوية وشذرات حوار مؤثرة أخذت من المسرحية أو القصة · بل فى المسرحية قد نتذكر التلوينات الصوتية التى ألقى بها الممثلون عباراتهم · ولأننا قد جربناها من قبل ، تصبح هذه الصور أو الشذرات من الحوار المعيار الذى نقيس به جميع الجهود الأخرى ·

وأكثر من هذا ، نحن لا ننتبه للدرجة التى تتعلق بقدرتنا الانتقائية · ولأن التذكر عملية انتقاء شديد فهى أيضا عمل ابداعى · وعلى غير وعى ، وربما بشىء من الاجحاف ، نطالب بأن يميز الاعداد السينمائى على حدة بغرض التركيز ، أو على الأقل يعامل ، كل هاتيك الأشياء التى تهمنا ـ أى كل شىء انتقته ذاكرتنا من العمل الأصلى · ونحن لا نعبأ دائما اذا ما أهملت أشياء طالما أنها ليست مما نؤثره عندنا · بمعنى أننا نحتفظ فى قرارتنا بنفس الاستجابة لكثير من الاعدادات السينمائية التى قد تخالجنا نحو صديق لم نره منذ وقت طويل ، والذى تغير كثيرا عبر السنين المتداخلة · وباستعداد عقلى للقاء صديق قديم ، نلتقى بغريب ، ونأخذ التغيرات على أنها تحد شخصى ، كأنما لا يحق للصديق أن يخضع لها دون علمنا أو اذننا ·

اعـــداد القصـــص :

تؤثر المشكلات العامة التى ناقشناها آنفا على استجاباتنا للاعدادات السينمائية لكل من القصص والمسرحيات · غير أن تفهم المشكلات المتضمنة تفهما تاما يتطلب فحصا أعمق للصعوبات النوعية المحددة التى تطرحها طبيعة المجال التعبيرى الذى تتم ترجمته الى فيلم · ولهذا ، يجب علينا ـ لكى ندرك تماما الصعوبات الناجمة عن ترجمة قصة الى فيلم ـ أن ننظر على وجه التخصيص الى عدة مميزات للصيغة القصصية ·

النظرة القصصية فى مقابل النظرة السينمائية :

وجهة النظر عامل مهم غاية الأهمية فى أية قصة ، لأن النظرة الروائية تملى وتحكم الشكل والصورة اللذين تتخذهما القصة ، وتحدد مســاحة تركيزها ، وطابعها العام ، ومواطن قوتها ، وتقييداتها · وتغيير وجهة النظر فى عمل روائى مهم تقريبا أهمية التغيير من مجال تعبيرى الى آخر ، لأن وجهة النظر فى قصة تحدد بدرجة كبرى ماذا يستطيع القصاص أو لا يستطيع أن يفعله ويقتضى تقدير الصعوبات التى يواجهها صانع الفيلم فى ترجمة قصة الى فيلم شيئا من ألفة التعود على وجهات النظر الأدبية · ويتعين علينا تقديم فهم أساسى لكل من وجهات النظر الروائية الخمس من خلال الأوصاف والأمثلة الموجزة التالية :

fb/mashro3pdf

١ ـ وجهة نظر الشخص الاول : وفيها تعطينا شخصية راقبت أو شاركت فى حدث الرواية وصف شاهد عيان أو وصفا مباشرا لما حدث وأوجه استجابته له ٠

« أجل يا سيدى ! لقد ملأ فليم سنوبس Flem Snopes البلاد كلها بالجياد المرقطة يمكنك أن تسـمع الناس وهم يركضون بها ليل نهار هادرين صاخبين ، بينما الجياد تعدو غادية رائحة عبر القناطر الخشبية الصغيرة كل حين وآخر كأنها الرعد ٠٠٠ هنا كنت فى هذا الصباح قرب منتصف الطريق الى المدينة ، مع زوج من الخيل يجرى هونا بينما أنا مستقر شبه نائم فى عربة « الحنطور » عندما انطلق من أجمة الشجيرات على حين غرة شىء وقفز عرض الطريق قفزا دون أن يمس حافره الأرض ٠ وطار محلقا فوق خيلى كلوحة اعلانات ضخمة .ومنطلقا فى أجواز الفضاء كأنه صقر ٠ وقد استنفدت منى ثلاثين دقيقة أن أوقف الخيل وأفك طقمها والعربة ثم أشدهما معا مرة أخرى ٠

الفقرة الافتتاحية لرواية وليم فوكنر « الجياد المرقطة » ٠

٢ ـ وجهة نظر الراوى العليم : Omniscient يحكى لنا راوية بصير بكل شىء ، عليم بكل شىء ، قادر على قراءة أفكار الشخصيات جميعا وقادر على التواجد فى أماكن عدة مرة واحدة اذا لزم الأمر ، الحكاية قائـلا :

كانت هناك امرأة جميلة ، بدأت حياتها بكل الفضائل ولكنها حرمت نعمة الحظ ٠ تزوجت فى سبيل الحب ولكن الحب استحال الى رماد ٠ وكان لها أطفال لطفاء ولكنها شعرت بأنهم فرضوا عليها فلم تستطع أن تحبهم ٠ كانوا ينظرون اليها كأنهم كانوا يجدون بها عيبا ٠ وسرعان ما شعرت أن عليها أن تدارى عيبا فى نفسها ٠ ولكن لم نعرف قط ما هو ذاك الذى يجب عليها أن تداريه ٠ ومع ذلك ، حينما كان أطفالها يحضرون٠ كانت تشعر دائما بصميم قلبها يتحجر ٠٠٠ وأزعجها هذا ، وكانت فى تصرفها حقا أكثر رقة واشتياقا لأولادها ٠ كأنها قد أحبتهم كثيرا جدا ٠ فقط لم تتمكن من الشعور بالحب نحو أى انسان ٠٠٠ كان كل انسان آخر يقول عنها : « يالها من أم طيبة ! انها تعبد أولادها. » ـ فقط هى ذاتها ، وأولادها أنفسهم ، كانوا يعلمون أنها ليست كذلك ٠ وكانوا يقرءون ذلك فى عيون بعضهم البعض ٠

كانوا ولدا وبنتين ٠ وكانوا يعيشون فى بيت بهيج له حديقة ، وعندهم خدم عقلاء وكانوا يشعرون أنفسهم أنهم أرقى منزلة ممن حولهم فى الحى المجاور ٠

fb/mashro3pdf

ومع أنهم كانوا يعيشون فى ترف ، كانوا يشعرون دائما بالقلق فى البيت · اذ لم يكونوا يملكون ما يكفيهم من مال على الاطلاق ·

الفقرات الافتتاحية لرواية د·هـ· لورنس « فائز الحصان الخشبى الهزاز » ·

٣ ـ وجهة نظر الشخص الثالث المحدودة : والراوية فيها عليم بكل شىء فيما عدا حقيقة أن قدراته على قراءة الفكر مقصورة على أو على الأقل مركزة على شخصية واحدة · وأفكار هذه مهمة جدا للقصة ، لأنها ـ أى الشخصية ـ تصبح العقل المفكر المركزى الذى نرقب من خلاله مجريات الحدث « مع أن برتا يانج Bertha Young كانت فى الثلاثين من عمرها كانت لاتزال تمر بها لحظات مثل هذه التى أرادت فيها أن تجرى بدلا من أن تمشى أو أن تصعد وتهبط رصيف الشارع فى خطوات راقصة ، أو أن تدحرج الطوق أو أن تقذف شيئا الى أعلى ثم تلتقطه ثانية ، أو أن تقف ساكنة وتضحك بلاسبب ، ببساطة بلا سبب ·

ماذا يمكنك أن تفعل اذا بلغت الثلاثين ، وعند منعطف شارعك ، يطغى عليك فجأة شعور بمنتهى السعادة ـ منتهى السعادة المطلقة ـ كأنما التهمت بغته قطعة ساطعة من شمس الأصيل تلك فتوجهت فى حنايا صدرك ، باعثة برشاش طفيف من الشرر فى كل ذرة بكل اصبع يد وقدم ؟ ··· آه ! أليس ثمة سبيل تستطيع التعبير بها عنه دون أن تكون سكيرا خارجا على النظام العام ؟ يا لبلاهة المدنية !!! لماذا توهب جسدا اذا كان عليك أن تحبسه فى حرز حريز كأنه « كمنجة » نادرة ، نادرة ؟

الفقرات الافتتاحية لرواية كاترين مانسفيلد « منتهى السعادة » ·

٤ ـ وجهة النظر الدرامية (وتسمى أيضا وجهة نظر الراوى المختفى أو المنطمس) :

لا نتنبه الى وجود راوية · لأن المؤلف لا يعلق على الحدث الدرامى ، ولكنه ببساطة يصف المنظر ، ويخبرنا بما يقع وبما تقوله الشخصيات ، ولهذا نستشعر وجودنا هناك ، نلاحظ المنظر كما لو كنا فى مسرحية ·

« ··· وفتح باب المطعم الصغير الذى يمتلكه هنرى ودخل رجلان · جلسا الى المنضدة الطويلة » ·

سألهما جورج : « طلباتكما ؟ »

وقال أحد الرجلين : « لا أدرى·ماذا تريد أن تأكل يا آل Al ؟ » ·
رد آل : « لا أدرى ! لا أدرى ماذا أريد أن آكله ! » ·

fb/mashro3pdf

في الخارج كانت الدنيا تظلم · وأضاء نور الشارع خارج النافذة · وقرأ الرجلان الجالسان على المنضدة قائمة الطعام · وهناك على الطرف الآخر من المنضدة كان نيك آدامز Nick Adams يراقبهما · كان يتحدث الى جورج عندما دخلا المطعم ·

وقال الأول : « سوف آخذ قطعة لحم خنزير مشوية بصلصة تفاح وبطاطس مهروسة » ·

ـ « لم تجهز بعد » ·

ـ « ولماذا بحق الجحيم تضعها فى القائمة ؟ » ·

قال جورج مفسرا : « هذا هو العشاء · تستطيع أن تحصل عليه فى السادسة مساء » ·

نظر جورج الى ساعة الحائط خلف المنضدة « انها الخامسة » ·

وقال الرجل الآخر : « الساعة تقول الخامسة وعشرين دقيقة » ·

ـ « انها مقدمة بعشرين دقيقة » ·

وقال الرجـــل الأول : « أوه ! الى الجحيم أنت والسـاعة ! ماذا أعـددت لنأكله ؟ » ·

الفقرات الافتتاحية لرواية ١· همنجواى « القتلة » ·

٥ ـ **تيار الوعى أو المونولوج الداخلى :** هذا نوع من السرد الروائى على لسان المتكلم فيما عدا أن المشارك في الحدث لا يسرد الحكاية عن وعى · وما نحصل عليه بديلا لذلك هو نوع فريد فى ذاته للرؤية الباطنية كأنمـــا ركب ميكروفون وكاميرا سينمائية فى عقل الشخصية الروائية يسجلان لنا كل فكرة وصورة ذهنية وانطباع تخطر على باله بغير الأفعال الواعية للتنظيم والانتقاء والسرد ·

« ابق على جنونك · كان قميصى وشعرى مبلولين · ومن خلال ضجة السطح المسموعة أمكننى الآن أن أرى ناتالى Natalie تجوس فى الحديقة وسط المطر · ابتلى بالماء آمل أن يصيبك التهاب رئوى عودى الى بيتك يا وجه البقرة · وقفزت بكل ما أملك من قوة داخل مراغة الخنازير فانبثق الطين بصفرته ونتنه عاليا الى وسطى وبقيت أغوص الى أن وقعت وتمرغت فيه · هل تسمعينهم فى السباحة يا أختاه ؟ لا أبالى بفعل ذلك أنا نفسى » · لو كان عندى وقت · عندما يكون عندى وقت · كنت أستطيع سماع ساعة يدى · كان الطين أدفأ من المطر وكانت رائحته فظيعة·

fb/mashro3pdf

كانت مستدارة الظهر فاستدرت أمامها · هل تعرفين ماذا كنت أفعل ؟ أدارت ظهرها فاستدرت أمامها والمطر يزحف فى الطين مسويا صديريتها خلال ثوبها كانت رائحة فظيعة · كنت أحتضنها هذا ما كنت أفعله · أدارت ظهرها فاستدرت أمامها · أقول لك كنت أحتضنها · لا أبالى قط بما كنت تفعلين ·

من رواية « الصوت والغضب » لوليام فوكنر ·

ومن وجهات النظر الخمس الممكنة فى القصة تتطلب ثلاث منها من الراوى قدرة على انعام النظر فى عقل الشخصية لكى « يرى » ما يفكر فيه· والعليم بكل شىء والشخص الثالث المقيد وتيار الوعى تؤكد جميعا أفكار أو مدركات أو تأملات شخصية ما ـ وهى عناصر يصعب وصفها سينمائيا · وتكمن المشكلة الجوهرية فى أن وجهات النظر الروائية الثلاث تلك ليس لها مترادفات سينمائية طبيعية بتاتا · ويناقش جـــورج بلوســـتون George Bluestone هذه المشكلة فى كتابه « قصص فى أفلام » فيقول .

« ··· لا يمكن أن يكون التعبير عن الحالات العقلية ـ من ذاكرة وحلم وتخيل ـ موضحا بالفيلم على نحو واف بالمراد مثل اللغة ··· فالفيلم يمكن أن يقودنا الى تخمين الفكرة ، اما بترتيب اشارات خارجية لادراكنا البصرى أو بمنحنا الحوار · ولكنه لا يستطيع أن يرينا الفكرة مباشرة · ويستطيع أن يرينا الشخصيات وهى تفكر ، وتشعر وتتحدث ولكنه لا يستطيع أن يرينا أفكارهم ومشاعرهم · ان الفيلم لا يفكر فيه وانما يدرك بالحواس » ·

وتنشأ مشكلة أخرى من حقيقة أن ثلاثا من وجهات النظر ـ الشخص الأول والعليم بكل شىء والشخص الثالث المقيد ـ نكون فيها على دراية بوجود راوية ، بوجود شخص يحكى حكاية · ويمكن أن يفرض (أو يطبع طبعا مركبا) احساس راوية أو وجهة نظر قصصية على الفيلم من خلال الصوت الطاغى على السرد الروائى المضاف الى شريط الصوت · بيد أن هذا ليس خاصية سينمائية طبيعية وقلما ينجح تماما فى استنساخ وجهات النظر القصصية أو حتى الايحاء بها ·

ففى الفيلم عادة ما نرى الحكاية تنسرد ببساطة · ووجهـة النظـر الدرامية ، اذن ، هى وجهة النظرالقصصية الوحيدة التى يمكن ترجمتها مباشرة الى سينما · ولكن قلة من القصص تكتب بوجهة النظر الدرامية الصارمة ، لأن وجهة النظر هذه تقتضى الكثير جدا من تركيز القارىء اذ يتعين عليه أن يقرأ بين السطور بحثا عن المعنى أو المغزى · ولهذا تقتصر وجهة النظر هذه عادة على القصص القصيرة ·

fb/mashro3pdf

« والحل » العادى لمشكلات الاعداد هذه هو أن تتجاهل وجهة نظر القصة ، وتحذف الفقرات النثرية التى تؤكد على تفكير أو تأمل · وتنسخ ببساطة أقوى المناظر درامية ··· فالمشكلة طبعا هى أن الفقرات النثرية ووجهة النظر تشكلان غالبا الكثير من جوهر القصة · وهذا يعنى أن المخرجين السينمائيين لا يستطيعون دائما اقتناص جوهر قصة من القصص بأسلوب سينمائى · ولسوف تساعد الأمثلة التالية للمشكلات النوعية لاعداد قصة فى فيلم على ايضاح المقصود ·

وجهة نظر الشخص الأول :

ليس لوجهة نظر الشخص الأول أيضا مرادف سينمائى حقيقى دقيق · فاستخدام وجهة النظر الذاتية (بالكاميرا تسجل كل شىء من وجهة نظر مشارك فى الحدث) استخداما تام التماسك لا يفعل فى الحقيقة فعله المؤثر فى الفيلم · وحتى اذا فعل ، فسوف لا يكون فى الحقيقة مرادفا لوجهة نظر الشخص الأول فى القصة · مع الكاميرا الذاتية ، نشعر أننا متورطون فى الحدث ، نراه خلال عيون مشارك فيه · غير أن الشخص الأول فى القصة لا يسوى القارىء بالمشارك بل الأحرى ، أن الراوى والقارىء كيانان منفصلان · فالقارىء « ينصت » بينما الراوى ـ الشخص الأول · «يحكى» الحكاية···فى القصص التى بها وجهة نظر الشخص الأول ، مثل : Huckleberry Finn أو The Catcher in the Rye يرتبط القارىء بعلاقة حميمة مع الراوى ، الذى يسرد حكايته كمشارك فى الحدث · وأنهما صديقان حميمان · هذه الرابطة الوثيقة بين الراوى والقارىء أقرب جدا من أية صلة يسعى مخرج بعيد غير مرئى ـ يعرض حكايته من خلال صور ـ الى خلقها مع متفرج · وحميمية العلاقة الدافئة المريحة بين الراوى ـ الشخص الأول ـ والقارىء نادرا ما يمكن تحقيقها فى الفيلم ، حتى بمعونة الصوت الطاغى على السرد الروائى ·

أكثر من هذا ، غالبا ما تكون شخصية الراوى الفريدة بالغة الأهمية فى قصة الشخص الأول ، وقد يصبح حل هذه الشخصية أمرا يتعذر اظهاره فى الحدث أو الحوار ، لأنه مظهر شخصيته الذى تكشف عنه طريقة حكيه الحكاية لا الطريقة التى يتبدى بها أو يتصرف أو يتكلم فى حوار ، والتى نصادفها فى القصة · وهذه الخاصية ، التى لن توجد فى الفيلم حتما ، يمكن أن نسميها جوهر الراوى ، وهى خاصية للذاتية تعطى نزعة أو نكهة طبيعية معينة للأسلوب الروائى ولا يمكن حقيقة ترجمتها فى فيلم رغم لزومها الجوهرى لروح الكتاب ··· تأمل ، مثلا ، التدفق اللفظى لحكاية الشخص الأول لدى هولدن كولفيلد Holden Caulfield من قصة The Catcher in the Rye :

fb/mashro3pdf

« ... النقطة التى أريد أن أبدأ بها الحكاية هى يوم أن غادرت مدرسة بنسى Pencey الاعدادية · ومدرسة بنسى الاعدادية هى تلك المدرسة التى توجد فى آجر ستاون بولاية بنسلفانيا ... ربما سمعت عنها ، وربما رأيت اعلاناتها بطريقة أو بأخرى · فهم يعلنون عنها فى حوالى ألف مجلة ، دائما يعرضون شابا فتيا بارعا يمتطى حصانا يقفز فوق حاجز كأنما كل ما فعلته بين جدران بنسى كان لعب البولو طوال الوقت · لم أشاهد أبدا ذات مرة حصانا فى أى مكان قريب منها · وأسفل صورة الفتى راكب الحصان ، يقول الاعلان : « منذ عام ١٨٨٨ ونحن نشكل الأولاد فى قالب شباب رائع صافى التفكير » · لصالح الطيور بالضبط · وهم لا يفعلون شيئا يذكر من التشكيل بمدرسة بنسى أكثر مما يفعلونه فى أية مدرسة أخرى · ولم أعرف أحدا هناك رائعا صافى التفكير على الاطلاق · ربما اثنان من الفتيان · لو كان ذلك كثيرا · وقد جاءوا على الأرجح الى بنسى بتلك الطريقة » ·

وبسبب شخصية الراوى الفريدة ، تؤثر وجهة نظر الشخص الأول على فحوى القصة لا كوسيلة للرؤية ولكن كوسيلة للحكى ، جوهر لفظى يقرر الطابع العام والأسلوب الملائمين للقصة كلها · وهكذا يستحيل عمليا تصور ترجمة سينمائية لقصة The Catcher in the Rye : دون قدر هائل من الصوت الطاغى على السرد الروائى يتخلل سياق الفيلم أجمع · ومع أن مثل هذه المداخل قد جربت فى الفيلم (مثال واحد عليها هو رواية هنرى ميلر « مدار السرطان » التى تتميز أيضا بأسلوب روائى للشخص الأول سائغ النكهة بوضوح) فان مثل هذا الاستعمال المستفيض للصوت الطاغى غالبا ما لا يكون مؤثرا جدا فى الأفلام · ثمة محاولة ناجحة نوعا ما حيث أوحى الصوت الطاغى بنكهة الراوى على لسان الشخص الأول هى « قتل طائر غرد » · ومع ذلك استخدم الصوت الطاغى بتحفظ ، فأمكن تجنب الشعور باللا طبيعية الذى ينجم فى الغالب عندما يحكى لنا أحد الأشخاص حكاية بينما نراها وهى تنسيرد أمامنا على الشاشة · ولم تكن شخصية الراوى هنا فذة فريدة مثل شخصية هولدن كولفيلد Holden Caulfield فى قصة The Catcher in the Rye أو شخصية راوى ميللر فى « مدار السرطان » ، ولذا لم يستقر عبء الأسلوب والطابع العام كثيرا على كاهل الجوهر اللفظى للراوى ·

مشكلة الطول والعمق :

أدت التعقيدات الصارمة تقريبا التى فرضت على طول الفيلم وكمية المادة التى يمكنه معالجتها بنجاح ، الى قسر الفيلم على الايحاء تصويريا بكثير من الأشياء التى أمكن للقصة أن تستكشفها بعمق أكبر · وفى نواح

fb/mashro3pdf

كثيرة يشبه الاعداد السينمائى لقصة ما صورة ارنست همنجواى للجبل الجليدى العائم :

« ... اذا كان كاتب النثر يعرف الكفاية عما يكتب عنه · ففى امكانه أن يحذف أشياء يعرفها وسوف يساور القارىء ـ اذا كان الكاتب يكتب بصدق كاف ـ شعور بتلك الأشياء كأنما قد دونها المؤلف · ان جلال حركة جلمود من الجليد مرجعه الى ثمن $\frac{1}{8}$ كتلته فقط الظـــاهر فوق سطح الماء » ·

وفى أحسن الأحوال ، تستطيع الترجمة السينمائية أن تغتنم ثمن $\frac{1}{8}$ عمق القصة · ومن المشكوك فيه أنها تستطيع أن تغتنم يوما $\frac{7}{8}$ العمق القابع تحت السطح · ومع ذلك يجب على المخرج أن يحاول أن يوحى بالمادة المختفية · وطبيعى أن مهمة المخرج ســـوف تكون أسهل بكثير لو استطاع أن يفترض أننا قد قرأنا القصة · ولكننا مع هذا يجب أن نسلم بحقيقة أن هناك أبعادا للقصة يتعذر على الفيلم بلوغها ·

وتخلق الرواية الطويلة مأزقا شائقا : هل ينبغى على المخرج أن يقنع بعمل جزء فحسب من القصة بتدريم حدث مفرد يمكن أن يعالج بأكمله فى نطاق الحدود السينمائية ، أو هل ينبغى عليه أن يحاول أن يظفر بفهم سليم للقصة كلها بالاهتداء الى الالماعات أو الميزات الرفيعة وترك الفجوات غير مسدودة ؟ لو حاول الاجراء الثانى ، قد ينتهى الأمر بالعلاقات المتشابكة بين الزمن والشخصيات الى أن تكون متضمنة الدلالة أحرى منها واضحة التعبير · وفى العادة يجب على المخرج أن يحدد ليس فقط العمق الذى يمكن أن تسير اليه شخصية من الشخصيات بل أيضا العدد الفعلى للشخصيات التى يتناولها · وقد ينجم عن هذا حاجة الى خلق شخصيات مولفة التركيب ، توحد وظائف الحبكة الدرامية لشخصيتين أو ربما أكثر من الرؤية فى واحدة · أكثر من ذلك ، قد يقتضى اعداد القصـــة الطويلة للسـينما ، أن تستبعد كليـــة حبكات فرعيـة مهمة ومعقدة منه ·

جملة القول اذن أنه كلما قصرت القصـــة ، كانت فرص اعدادها للشاشة اعدادا فعالا ـ أفضل · وأخيرا ،ربما تكون القصة القصيرة فى حقيقة الأمر أنسب من معظم القصص الأخرى ، لأن الكثير من القصص القصيرة قد ترجم الى أفلام بتوسع طفيف أو بلا توسع على الاطلاق ·

تأمـــلات فلســـفية :

غالبا ما تكون أروع الفقرات فى قصة هى تلك التى نستشعر فيها

fb/mashro3pdf

حركة باطنية لعقل المؤلف نحو حقيقة من حقائق الحياة ، وننتبه الى أن عقلنا نحن أنفسنا يتسع بعمق تفكيره وتأمله · ومثل هذه الفقرات لا تؤكد حدثا خارجيا ، بل بالأحرى تقود الى تساؤل ذاتى فى النفس حول معنى الأحداث ومغزاها ، آخذا القارىء فيما يشبه رحلة ذهنية قصيرة داخل عالم رمادى لا تستطيع الكاميرا أن تطرقه · والقطعة التالية من رواية « كل رجال الملك » على سبيل المثال ، لم يتيسر حقيقة معالجتها فى الفيلم بطريقة مؤثرة :

« ··· بعد ذلك بساعتين كنت فى سيارتى ومن ورائى مرسى برودن Bruden ، وكان الخليج وممسحتا الحـــاجز الزجاجى الأمامى تؤديان شهقتهما وطقطقتهما الصغيرتين النشطتين كأنهما شىء فى داخلك ينبغى من الحكمة ألا يتوقف · لأنها كانت تمطر مرة ثانية · كانت قطرات المطر تهتز وتنحدر من جوف الظلام داخل المصابيح الأمامية لســـيارتى كأنها سجف من خرز معدنى متألق ظلت السيارة تحمله على منكبها على طول الطريق ·

لا شىء أكثر وحدة من كونك فى سيارة تسير ليلا فى المطر · كنت فى السيارة ، وكنت سعيدا بذلك · فيما بين نقطة على الخريطة فى نقطة أخرى على الخريطة ، تواجد الكائن الحى وحيدا فى السيارة تحت المطر · يقولون أنت لست أنت الا فى ضوء علاقتك بالآخرين من بنى جنسك · ولو لم يكن هناك أى أناس آخرين ، ما تواجد أى أنت ، ولأنك غير أنت أو أى شىء ، ففى مقدورك حقا أن تستلقى للوراء وتستريح قليلا · انها اجازة من كونك أنت · هناك فقط دوران الموتور المتدفق تحت قدمك يغزل ذلك الخيط الواهى من الصوت خارجا من ثنايا حشـــاه المعدنى كأنه عنكبوت ، تلك الشعيرة ، تلك الوصلة التى لا وجود لها فى الواقع ، بين الأنت التى تركتها منذ هنيهة فى مكان ما والأنت التى سوف تكونها عندما تصل الى المكان الآخر ·

ينبغى عليك أن تدعو هاتين « الأنتين » الى نفس الحفل بعض الوقت · أو ربما اجتمع شمل أسرى لكل « الأنتـات » (جمـع أنت) على وليمـة شواء تحت الأشجار · سوف يكون متعة طريفة أن تعلم ماذا تقول كل منها للأخرى ·

ولكن فى نفس الوقت ، لا توجد أية واحدة منها ، وأنا قابع فى السيارة تحت المطر فى جنح الليل · [مقتطفة من رواية « كل رجال الملك » سنة ١٩٤٦ ـ سنة ١٩٧٤ حقوق الطبع باسم روبرت بن وارين] ·

fb/mashro3pdf

ولان الرواية مليئة بمثل هذه الفقرات ، لم يكن ممكنا افراد هذه الفقرة وحدها للمعالجة بالصوت الطاغى على السرد الروائى · كما أنه بعيد جدا عن الاحتمال أن المنظر الدرامى الموصوف هنا (الراوى ، جاك بيردن Jack Burden يسوق سيارته وحيدا بالليل فى المطر) كان يمكن أن يوحى بأفكاره حتى الى متفرج سبق أن قرأ القصة ·

وعندما تكون ثمة صورة مرئية فى القصة أوثق ارتباطا بالفقرة الفلسفية ، وتفيد فى قدح زناد التأمل الفكرى ، يتعاظم احتمال أن يتمكن المخرج من الايحاء بدلالة الصورة لأولئك الذين قرءوا القصة من قبل ، وان كان حتى هذا غير مؤكد على الاطلاق · وفى الفقرتين الواردتين فيما بعد (وكلتاهما من « كل رجال الملك ») تعطينا أولاهما صورة مرئية واضحة جيدا ويمكن معالجتها فى الفيلم بتأثير فعال · أما الثانية فهى بالدرجة الأولى تفكير الراوى المتأمل فى مغزى الصورة المرئية ، ويمكن فى أحسن الأحوال الايحاء بها فحسب فى سياق الفيلم ·

« ··· فى مستوطنة تدعى دون جون Don Jon نيومكسيكو ، تحدثت الى رجل مستند على الجانب الظليل من محطة البنزين ، حيث يستمتع برقعة الظل الوحيدة على مدى مائة ميل نحو الشرق مباشرة · كان شخصا عجوزا ، فى الخامسة والسبعين أو نحوها ، ذو وجه كأنه جلد سعفته حرارة الشمس · وعينين زرقاوين باهتتين تحت حافة قبعة من اللباد كانت سوداء يوما من الأيام · والشىء الوحيد اللافت للنظر فيه كان حقيقة أنه عندما تحدق فى جلد وجهه المسفوع ، والذى بدا متيبسا وعديم الحيوية كالجلد الذى يكسو فك مومياء ، سوف نلحظ فجأة رعشة فى خده الأيسر ، صاعدة نحو عينه الباهتة الزرقة · وربما تظن أنه سوف يغمز بعينه ولكنه لا يغمز · فالرعشة ببساطة كانت ظاهرة مستقلة ، لا علاقة لها بالوجه أو بما وراء الوجه أو بأى شىء فى كل نسيج الظواهر الذى يشكل العالم الذى ضعنا فيه ··· كان شيئا لافتا للنظر ، فى ذاك الوجه ، تلك الرعشة التى كانت تحيا حياتها الضئيلة هذه وفق هواها تماما · قعدت القرفصاء بجواره ، بينما جلس هو على حزمة من الأسمال البالية برزت منها مقلاة من الصفيح ، وأصغيت الى حديثه ··· غير أن كلماته لم تكن نابضة بالحيوية · وما كان نابضا بالحياة هو الرعشة فى خده التى لم يعد ينتبه اليها ···

واجتزنا تكساس راكبين الى شريفبورت Shreverport فى لويزيانا ، حيث تركنى لأشق طريقى الى شمال أركنساس · لم أسأله ان كان قد علم الحقيقة فى كاليفورنيا · وقد عرفها وجهه على أية حال ، وحمل الحكمة النهائية تحت العين اليسرى · كان الوجه يعلم أن الرعشة هى

fb/mashro3pdf

الشيء الحي · كانت كل شيء · ولكن ، خطر في بالي ـ وأنا أفكر في هذا الشيء الذي جعله لافتا للنظر ـ أنه اذا لم تكن الرعشة كل شيء ، فما هو ذلك الشيء الذي استطاع أن يعرف أن تلك الرعشة هي كل شيء ؟ هل عرفت رجل الضفدعة الميتة في المعمل أن الرعشة هي كل شيء عندما أمررت التيار الكهربي خلالها ؟ هل عرف وجه الرجل شيئا عن هذه الرعشة ، وكيف أصبحت كل شيء ؟ آه ، قررت ، ذلك هو السر الغامض · تلك هي المعرفة السرية · ذلك هو ما يوجب عليك أن تذهب الى كاليفورنيا لتتلقى رؤيا صوفية لكي اكتشفه · أن الرعشة تستطيع أن تعرف أن الرعشة هي كل شيء · عندئذ ، بعد أن اكتشفت ذلك ، في رؤياك الباطنية ، تشعر بنقائك وحريتك · انك متوحد مع الرعشة الكبرى · the Great Twirch .

تلخيص ماضي الشـــخصية :

في القصة ، عندما تظهر شخصية ما لأول مرة ، يمدنا القصاص غالبا باسكتش موجز سريع لماضيها ، على نحو ما يوضح ملخص تاريخ أصول وماضي الصـــبي الأخـرس الأصـــم في قصـــة لاري مـــاك مـــيرتري Larry McMurtry « « عرض الفيلم الأخير » The Last Picture Show :

بينما كان الصبية يعملون وقف سام بجوار الموقد وأدفأ قدميه الموجعتين · كان يتمنى لو لم تـــكن ســـونى بهذا الطيش من الناحية الاقتصادية ، ولكن لم يكن ثمة ما يستطيع فعله في هذا الشأن · وكان بيلى أقل اشكالا لأنه في بعض منه أخرس تماما · كان والد بيلى الحقيقي عامل ســكة حديد عجوزا اشتغل في ثاليا حينا قبيل الحرب مبـاشرة : وكانت أمه فتاة بكماء صماء ، لا أهل لها سوى عمة · وقد زنق الرجل العجوز الفتاة في بلكون العرض السينمائي ذات ليلة وأنجب بيلى · وقد نظر العمدة في الموضوع وتزوج الرجل العجوز من الفتاة ، ولكنها توفيت عند ميلاد بيلى وقامت على تربيته أسرة المكسيكيين الذين عاونوا الرجـل العجوز على صيانة خط السكة الحديد صالحا للخدمة · وبعد الحرب تضاءلت حركة النقل بالعربات · وتوقف تشغيل الخط · رحل الرجل العجوز واشتغل في « تحبيط » السيارات على طريق وعر لحظائر المواشي في أوكلاهوما ، تاركا وراءه بيلى مع المكسيكيين وظلوا يتسكعون في المنطقة عدة سنوات أخرى ، يجمعون ثمار التين الشوكي ويقتلعون شجيرات المسكيت ، الى أن حدثهم بعدئذ رجل للهجرة الى هناك لجنى القطن · وانسلوا راحلين ذات صباح وتركوا بيلى جالسا فوق الأفريز أمام دار الســـينما ·

fb/mashro3pdf

ومنذ ذلك الحين فصاعدا ، تولى سام الأسد Sam The Lion رعايته ، وتعلم بيلى أن يكنس ، وحافظ على كنس أماكن سام الثلاثة جيدا ، وفى مقابل ذلك حصل على قوته وبدأ كل ليلة أيضا يشاهد العرض السينمائى. كان دائما يتخذ مجلسه فى البلكون . والمقشة بجانبه . وعلى مدى سنوات شاهد كل عرض وفد الى ثاليا ، وعلى قدر ما كان الجميع يعلمون ، أحب العروض جميعا . لم يعرف عنه قط أنه لا يبرح مكانه طالما كانت الشاشة مضـــاءة .

هنا يلخص ماك مرترى الخلفية الكاملة لحياة شخصية من شخصياته فى فقرتين موجزتين . فى نسخة الفيلم لم تقدم أية خلفية كانت عن بيلى . ومثل هذه المعلومات لا يمكن صوغها فى حوار الفيلم دون ادخال شخص خارجى ، شخصية لا تعرف بيلى لكى تسأل عن ماضيه . ولكن الاتيان بشخصيات تقضى قدرا كبيرا من الوقت فى الحديث عن خلفيات الشخصيات الأخرى ـ لا يجدى فى صنع سينما جيدة ـ اذ تصبح راكدة جدا وثرثارة جـدا . والبديل الوحيد هو تدريم dramatize هذه الفقرات المصـــورة المرئية . غير أن هذا النوع من المادة لا يعوزه فحسب الأهمية لتبرير مثل هذه المعالجة . بل أيضا يقتضى اقحامه فى بناء الحبكة الرئيسية بطريقة غير طبيعية جدا . وهكذا ، لا يتلاءم نوع المعلومات عن الخلفية الواردة فى الفقرتين عاليه ببساطة مع أسلوب سينمائى طبيعى ، وتبقى خلفية الكثير من الشخصيات الفيلمية لهذا السبب سرا غامضا . ولأن القصص تستطيع وتقدم فعلا هذا النوع من المعلومات ، فهى تملك بعدا للعمق فى رســـم الشخصيات لا تملكه الأفلام عادة .

ضغط الزمن (= تكثيفه) سينمائيا مقابل التلخيص القصصى :

التكنيكيات السينمائية قادرة على اعطائنا انطباعا بأن الزمن يمضى ، حتى الفترات الزمنية الطويلة نسبيا يمكن الايحاء بها بحركة انتقال أو حتى مونتاج جيدة الصنع . ولكن الفيلم مقيد فى صرامة بقصوره عن تلخيص ما يحدث فى تلك الفسحة من الزمن . هذا النمط من التلخيص ليس فنا سينمائيا ، لأنه لا يسلم ذاته دائما للصور والحوار . فى قصة « كل رجال الملك » يلخص روبرت بن وارين Robert Penuarren سبعة عشر عاما من حياة امرأة كما يلى :

... وفيما يتعلق بالطريقة التى ذهبت بها آن ستانتون فى غضون ذلك الوقت ، فالحكاية مقتضبة . اذ بعد عامين بالكلية النسوية الراقية فى فيرجينيا ، عادت الى موطنها . وكان آدم وقتذاك فى المدرسة الطبية بضاحية ايست . قضت آن عاما فى الذهاب الى الحفلات بالمدينة وارتبطت .

fb/mashro3pdf

ولكن لا شيء عاد من ورائه · وبعد حين تم ارتباط آخر ولكن حدث شيء ما مرة ثانية · في هذا الوقت كان حاكم الولاية ستانتون معتل الصحة تقريبا ، وكان آدم يدرس بالخارج · وتخلت آن عن الذهاب الى الحفلات فيما عدا حفلة عارضة أقيمت في الصيف بمقر لاندنج Landing · ومكثت بالمنزل مع أبيها ، تناوله دواءه ، وتسوى وسادته ، وتساعد المرضة ، وتقرأ له ساعة بعد ساعة ، ممسكة بيده في أصيل أيام الصيف أو في أمسيات الشتاء عندما كان البيت يرتج لعواصف البحر ··· وقد استغرق موته سبع سنوات من عمره · وبعد أن توفي الحاكم في سريره الضخم ذي الكلة مع وفرة من الموهبة الطبية الغالبة عاكفة عليه ، عاشت آن ستانتون في البيت المواجه للبحر ، برفقة العمة سوفونيسبا فقط ، وهي امرأة ملونة عجوز ، واهنة ، ثرثارة متبرمة ، غير مقتدرة ، تمزج نزعة الخير واستبداد انتقامها بالطريقة الغامضة المعروفة عن العجائز الملونات وحدهن اللائي أمضين حياتهن في الخدمة ، وفي التطفل ، وفي التملق ، والمغالطة ، وفي التمرد قصير الأجل والسخرية الطويلة ، وفي الملابس المستعملة · ثم ماتت العمة سوفونيسبا ، هي الأخرى ، وعاد آدم من الخارج ، محملا بألقاب الامتياز ، ومتفرغا لعمله بحمية متعصبة · وفي أعقاب عودته ، انتقلت آن الى المدينة لتكون على مقربة منه · وفي هذه الأثناء كانت تناهز الثلاثين ·

عاشت بمفردها في شقة صغيرة بالمدينة · ومن حين لآخر كانت تتناول الغداء مع سيدة كانت تصادقها منذ صباها ولكنها الآن تعيش في عالم آخر · ومن حين لآخر كانت تذهب الى حفل في بيت احدى النساء أو في النادي الريفي ··· وخطبت مرة ثالثة ، هذه المرة لرجل يكبرها بسبعة عشر أو ثمانية عشر عاما ، أرمل ذي عدة أطفال ، محام موسر ، أحد أعمدة المجتمع · كان رجلا فاضلا ، ومايزال قويا نشطا ووسيما بعض الشيء · بل كان يتمتع أيضا بروح الفكاهة ··· الا أنها لم تتزوجه · وكلما مرت السنون ، كرست نفسها أكثر فأكثر للقراءة المتقطعة ــ كتب السيرة (دانييل بون أو ماري انطوانيت) ، ما يسمى « الرواية الخيالية الجيدة » ، كتب عن الاصلاح الاجتماعي ــ وللعمل دون أجر في خدمة مؤسسة قروية وملجأ للأيتام · احتفظت بمظهرها جيدا ، واستمرت ، بطريقة صارمة تقريبا ، تعنى بملبسها · وكانت ثمة لحظات الآن تنطلق فيها ضحكتها بصوت هش أجوف قليلا ، ضحك هستيري ، لا ضحك انشراح صدر أو طيب نفس · وفي بعض الأحايين كانت عند التحدث تبدو كأنما افتقدت سبيلها واستغرقت في فكر عميق ، لتشرع في الحديث وقد غمرها الحرج وتبكيت الضمير · وفي بعض الأحايين أيضا ، اعتادت حركة رفع يديها الى جبينها ، كل على جانب من وجهها ، بأصابع تمس

fb/mashro3pdf

الجلد فحسب أو ترفع الشعر للوراء ، أى حركة دالة على ذهول ناعم · كانت تناهز الخامسة والثلاثين · ولكنها كانت ما تزال لطيفة المعشر ·

يمكن للمشهد عاليه ، والذى يشكل صفحتين فقط من قصة طولها ٦٠٢ صفحة ، أن يصنع وحده فيلما كاملا لو عولج بتفصيل مسهب · ويمكن أن يوحى ببعض ما يحدث لآن ستانتون بعملية مونتاج انتقالى ، ولكن أى شكل من أشكال الاختزال السينمائى لن يتمكن قط أن يملأ حقيقة أو يلخص فترة سبعة عشر عاما على النحو الذى يستطيعه القصاص · وهكذا ، نجد الفيلم قادرا على اجراء انتقالات واضحة من فترة زمنية الى أخرى والايحاء بمرور الزمن ، ولكنه غير فعال تماما فى اضافة الأحداث التى تجرى بين الفترتين ·

الزمن الماضى القصصى مقابل الزمن الحاضر السينمائى :

وبغض الطرف عن وجهة النظر ، تكتب معظم القصص فى الزمن الماضى ، معطية للقارىء احساسا محددا جدا بأن الأحداث جرت فى الماضى ، وأنها الآن فى معرض التذكر والرواية من جديد · فى القصة ، هناك فائدة بينة فى استعمال الزمن الماضى · اذ يعطينا انطباعا واضحا بأن القاص لديه وقت ليتمعن الأحداث ، ويزن أهميتها ، ويفكر مليا فى معناها ، ويتفهم علاقتها ببعضها البعض ·

ومع أن الفيلم من الناحية الأخرى ، قد يندرج فى اطار للزمن الماضى أو ينقلنا الى الماضى بواسطة الفلاش باك ، فانه ينسرد أمام أبصارنا ، مولدا احساسا قويا بالزمن الحاضر ، بتجربة « هنا والآن » · فالأحداث فى فيلم ليست أشياء حدثت ذات مرة ويجرى الآن تذكرها واسترجاعها ـ انها تحدث الآن مباشرة ونحن نشاهدها ، وقد استخدمت تكنيكيات متنوعة للتغلب على هذا التحديد المقيد · فاستعملت مرشحات خاصة لتخلق احساسا بالزمن الماضى كما حدث مع مؤثر رمبرانت Rembrandt effect فى « ترويض النمرة » ، أو صور « الذاكرة » الضبابية والباهتة تقريبا من « صيف عام ٤٢ » ، أو لقطات الصور الثابتة بلونها البنى الداكن فى بوتش كاسيدى وفتى رقصة الشمس Butch Cassidy and the Sundance واستخدم الصوت الطاغى على السرد الروائى فى « قتل طائر غرد » ليستحوذ على الزمن الماضى ، احساس تجربة يتم تذكرها · وقد أنجز هذا بصوت راوية ، من الجلى صوت شخص بالغ يتذكر تجارب طفولته ·

فرق آخر مهم هو الوقت الذى يبذل فى معاناة تجربة قصة مقابل ذلك الذى يبذل فى مشاهدة فيلم · فاذا كانت القصة طويلة ، ربما يمكث القراء فى عالمها أياما بل أسابيع · انهم يستطيعون ضبط سرعة القراءة

fb/mashro3pdf

ويمدون حبل التجربة وفق مشيئتهم ، ويستطيعون حتى أن يستعيدوا قراءة فقرات تثير انتباههم · كما يستطيع القراء أن يستقطعوا الوقت من عملية القراءة ، بوقف أو تجميد تدفق مجريات القصة للتأمل فى أفكار الكاتب عند نقطة معينة · أما فى الفيلم فان الوقع مقدر سلفا ، والتدفق المرئى ، تيار الصور المتلألىء ينساب قدما · لا يمكن استرجاع الصور الجميلة ولا الحقائق المهمة ذات الدلالة ولا سطور الحوار الرصينة · وهكذا تميز الفيلم عن القصة تلك السرعة بالذات التى ينساب بها فى رشاقة ـ خاصية تواصله السينمائى الدائب الذى لا ينقطع ·

عوامل اخرى تؤثر فى اعداد القصص :

وتلعب الاعتبارات التجارية أيضا دورا بالغ الاهمية فى تحديد ما اذا كانت قصة من القصص تحول الى فيلم أم لا · اذ توجد علاقة تداخل تجارية فريدة فى نوعها بين الفيلم والقصة · فالقصة التى تحرز رواجا واسعا قد تكفل بالفعل ربحا للمنتج الذى صنعها فيلما ، سواء أكانت القصة المذكورة ذات امكانية سينمائية حقيقية أم لا ، بسبب تعود الجمهور على القصة · والنسخة السينمائية التى تحقق نجاحا فى شباك التذاكر سوف تضاعف بدورها من مبيعات القصة بل ربما يجعل اعداد سينمائى من الدرجة الأولى لقصة مجهولة ـ أروج القصص بيعا فى السوق ·

وفى السنوات الأخيرة · ظهر اتجاه متزايد باطراد نحو القصة الملفقة Spin off novel وهى قصة كتبت على هدى السيناريو · قصص مثل « ٢٠٠١ : أوديسا الفضاء » و « التانجو الأخير فى باريس » و « قصة حب » كتبت بعد اتمام سيناريوهاتها · وهذه القصص الملفقة لا يروج بيعها فحسب لأنها قائمة على عاتق أفلام شعبية محبوبة بل تساعد أيضا اذا ما نشرت ابان عرض أفلامها على الشاشة فى تعزيز نجاح شباك التذاكر · وقد أجيز نشر واحدة من أفضل هذه القصص ، وهى قصة هرمان روتشر Herman Raucher « صيف ٤٢ » قبل عرض الفيلم وجاءت على قمة المبيعات وقتذاك ·

كذلك قد تؤثر شعبية قصة ما على المخرج فى مرحلة اعدادها للشاشة · واذا علم المخرجون أن نسبة مئوية كبيرة من جمهور روادهم سوف تألف القصة ، ففى مقدورهم اتخاذ قرارات مبتكرة مؤسسة على هذا الافتراض ··· ومن الوجهة المثالية ، ينبغى أن يكون الاعداد السينمائى لمثل هذه القصص أمينا بحق للقصة : التلاعب الخلاق بالحبكة الأساسية ينبغى أن يستبقى فى أدنى حد ممكن ، وأهم الشخصيات ينبغى أن تترك كما هى دون تغيير وموزعة على أدوارها بدقة وحرص ··· وربما الأهم

fb/mashro3pdf

من هذا كله : ينبغى على المخرج أن يحاول الظفر بروح القصة أو طابعها العاطفى الشامل · واذا ما اتخذت الخيارات الانتقائية الخلاقة بحرص وعناية فى ضوء فهم وتذوق صادقين للقصة ، أمكن للمخرج أن يذكر المتفرجين الذين قرءوا القصة بالمادة الفلسفية والعاطفية الدسمة الكامنة تحت السطح ويجعلهم يشعرون بوجودها · وأحيانا قد يكون فيلم متميز رائع مثل « العالم وفقا لنظرة جارب » قادرا على ايصال أو على الأقل الايحاء بالمعنى الكامن تحت السطح لأولئك الذين لم يقرءوا القصة ·

ويظهر من بعض المخرجين أنهم يفترضون العكس : أن فئة قليلة جدا من رواد السينما يعرفون القصة ـ هؤلاء المخرجون يتغاضون كلية عن الروح الأساسية أو جوهر القصة عند اعدادها للشاشة ، وبذلك يدمرون الفيلم تماما بالنسبة لأولئك الذين يألفون القصة · وفى مثل هذه الأحوال ، يتعين الحكم على الفيلم كعمل فنى متميز بنفسه تماما · وقد يكون هذا النمط من الفيلم ، باعداده المتسيب جدا ، أكثر ملاءمة بالفعل للمجال السينمائى من الاعداد الوثيق ، وقد يبدو فيلما أفضل لأولئك الذين لم يألفوا القصة · وهكذا ، قد تتسنى لمتفرج قرأ القصة قبل مشاهدة الفيلم ميزة فائقة عندما يعتمد الفيلم على معرفة المتفرج بالقصة · ولكن عندما يحيد المخرج عن جوهر القصة الى حد أن يخلق عملا مختلفا كل الاختلاف ، فان قراءة القصة قبل رؤية الفيلم تصبح مضرة حقيقية · اذ بغير معرفة القصة سوف يتمكن متفرج الفيلم من الحكم عليه دون أفكار أو مفاهيم مسبقة فى باله ـ ببساطة كفيلم ·

ومن المفيد كثيرا أن يشاهد الفيلم قبل قراءة القصة ، لأن الفيلم قد يزجى عظيم العون لتصورنا المرئى ، وعندئذ يمكننا قراءة القصة بأفكار جلية محدودة نسبيا عن الكيفية التى تتراءى بها الشخصيات وتنطق ·

اعـــداد المسرحيـــات :

نستطيع طبعا أن نتوقع تماثلا أكثر فى الاعداد السينمائى للمسرحية منه للفيلم · فابتداء ، تتضاءل مشاكل الطول ووجهة النظر الى أدنى حد · وقلما يزيد زمن العرض الفعلى لمسرحية (لا يدخل فيه الزمن المستغرق بين الفصول أو المتاظر) على ثلاث ساعات · ومع أنه يجرى عامة بعض الاقتطاع فى الطول ، ويتضح للعيان بعض الانتقائية والتغيير فان هذه التغييرات عادة غير جادة أو شديدة الأثر ·

والاختلاف فى وجهة النظر يتجلى أساســـا فى أن رواد المسرح ملتزمون بوجهة نظر منفردة لأنهم مضطرون الى البقاء فى مقاعدهم بينما

fb/mashro3pdf

تستطيع النسخة السينمائية المقتبسة أن تستخدم أيا من وجهات النظر السينمائية الأربع ، مطوحة بالناظرين للأمام والخلف ، هنا وهناك فى كل اتجاه حتى يتسنى لهم رؤية الحدث من وجهات نظر عديدة متنوعة • فمن خلال استعمال اللقطات المكبرة (كلوز أب) يستطيع المخرج أن يمنحنا احساسا بالقرب الطبيعى والعاطفى اللصيق ، وباندماجنا فى غمرة الحدث • وهذا الضرب من القرب يمكن تحقيقه أحيانا فى المسرح الصغير أو فى المسرح الخصوصى ، ولكن وجهة النظر والبعد الطبيعى بين المتفرج والممثلين يبقيان فى جوهرهما نفس الشىء طوال المسرحية •

وفى كلا المجالين التعبيريين يكون المخرج قادرا على التعليق على الحدث أو تفسيره للحاضرين ، ولكن المخرج السينمائى ربما يملك خيارات وتكنيكيات أكثر متاحة أمامه لشرح وجهات نظر تفسيرية ذاتية • ولابد لمخرجى المسرح أن يعتمدوا على الاضاءة أساسا لابراز هذه المؤثرات فى حين أن مخرجى السينما يمتلكون طوع أمرهم تكنيكيات اضافية مثل الحركة السريعة والحركة البطيئة • والعدسات المشوهة (بكسر الواو) والتغيير من العدسة الحادة الى العدسة الناعمة ، والموسيقى وغير ذلك • ورغم هذا ، يوجد شىء من التناقل بين المجالين لأن بعض الروايات التى قدمت على المسرح قد شرعت فى محاكاة مؤثرات سينمائية معينة • على سبيل المثال ، يعطى وميض الضوء المتواتر على الممثلين فى تحركاتهم تأثير الحركة السريعة المهتزة التى ميزت بواكير الأفلام الكوميدية الصامتة ، ومثل هذه الحيل يستخدمها مخرجو المسرح سعيا وراء هذا التأثير •

تقسيـــمات بنـــائية :

وتختلف الأفلام والمسرحيات ، مع ذلك ، فى حقيقة أن المسرحيات ذات تقسيمات بنائية تسمى فصولا أو مناظر التى تؤثر فى تحديد موقع ذرى القوة والتكثيف الدراميين • فنهاية فصل ، مثلا ، قد يتعالى بناؤها الى ذروة عاطفية صاخبة هادرة ، منشـــئة صـــدى دراميا قويا ينقلها الى الفصل التالى • ومع أن الأفلام ذات مشاهد ، والتى تناظر تقريبا الفصول فى المسرحية ، فان التدفق فى مشهد واحد مستمر ، ينساب بنعومة فيما يليه • وحتى هنا توجد أحيانا مشـــابهات ، لأن الكادر المجمد (تجميد الحركة) يعطى المشهد احساسا بالانتهاء شبيها جدا بما يعطيه ختام فصل من فصول المسرحية • كمـــا أن الوسيلة السينمائية تدانى التأثير القديم لـ « التابلوه tableau) حيث كان الممثلون يجمدون أنفسهم فى أوضاع درامية مدة ثوان معدودة قبيل رفع الستار لكى يطبعوا المنظر عميقا فى ذاكرة النظارة المتفرجين •

fb/mashro3pdf

ومثل هذه التقسيمات البنائية قد تفيد جيدا فى بعض الأحوال بكلا المجالين ، ولكن أحيانا قد تشيد نهاية فصل مسرحى ذروة سامقة لا يحتملها مشهد سينمائى ، حيث تبدو قوتها غير طبيعية أو فى غير محلها · ويستطيع ناقد لماح مثل رياتا آدلر Renata Adler أن يلحظ مثل هذه المشكلات ، تماما كما فعلت هى فى تعليقها النقدى لفيلم « الأسد فى الشتاء » حيث تقول : « الفيلم وفى جدا جدا لنص المسرحية · فهو ينقسم باتقان محكم الى فصول ، ويعتريه هبوط طويل فى المنتصف ، ويبلغ أدنى درجات ضعفه فى ذرى أحداثه » ·

احساس المكان :

ان التغيير الذى لابد أن يحدث فى اعداد مسرحية سينمائيا هو الانفلات من الأغلال والقيود الطبيعية المستحكمة التى يفرضها اطار المشهد المسرحى · نوع ما من الحركة فى المكان يمثل عنصرا لازما للفيلم تقريبا ، ولابقاء الصورة فى حركة دائبة يبسط المخرج عادة مدركات المكان المرئى المستخدم ··· فقد يجد مبررا ما ليجرى حدثه الدرامى فى الخلاء لحظات على الأقل ، أو يدخل قدر ما يمكنه من حركة الكاميرا ونقلات القطع التوليفية بين وجهات النظر المتباينة لكى يبقى الصورة حية نشطة · فى نسخة فيلم « من يخاف فيرجينيا وولف ؟ » على سبيل المثال ، دار المخرج مايك نيكولز بالكاميرا فيما حوله على الدوام ، متنقلا بعربتها « الدوللى » عبر الردهات وحول الأركان باحثا عن التأثير السينمائى · كذلك أفسح حيز المكان باضافة المنظر الجارى داخل نزل الطريق الريفى ، الذى تطلب ركوب سيارة بتهور للذهاب والاياب منه ، فى حين أن هذا المنظر فى المسرحية كان مقصورا على منظر حجرة الجلوس · وفى فيلم « رحلة يوم طويل فى جنح الليل » لم يتطرف بعيدا الى هذه الحدود ، وانما وظف حركة الكاميرا والتوليف توظيفا فعالا ليستبقى الصورة حية نشطة فيما كان بالضرورة منظرا ضيقا جدا ·

ومثل هذه التغييرات قد تبدل أثر المسرحية الشامل تبديلا مهما فى دلالته · فقد تخدم حقيقة أن الحركة فى المسرحية محصورة ومقيدة بشدة ـ نهاية قوية · اذ بابقاء الفعل والحركة الطبيعيين مستقرين ، وبتضييق الحدود الطبيعية التى تعمل فى نطاقها الشخصيات وبحصر المنظر الدرامى جيدا ، يتمكن المخرج غالبا من تكثيف الصراع · ويبدو التوتر الدرامى بين الشخصيات فى الصراع السيكولوجى أكثر تفجرا عندما يحصر حصرا طبيعيا · على سبيل المثال ، فى النسخة المسرحية الخاصة « بفيرجينيا وولف » نرى الضيفين نيك وهانى Nick and Honey سجينين فعلا فى بيت جورج ومارثا George Martha فالأماكن المحصورة الضيقة تجهد

fb/mashro3pdf

الشعور · وفى حين تضيف الرحلة الى النزل الريفى فى نسخة الفيلم خاصية سينمائية ، نراها أيضا تخفف الى حد ما من شدة هذا الجهد أو التوتر الناجم عن الانحصار · وهكذا ، يغدو غالبا التوتر الدرامى الذى تولده الصراعات السيكولوجية وتطوره خلال وسائل لفظية أشدة قوة تفجيرية كامنة حينما يكون مكانه الطبيعى ضيقا محصورا ·

الفيلم ببساطة أفضل وأكثر ملاءمة بطبيعته للحركة والعمل ، النوع الذى تشترطه الصراعات الطبيعية على مستوى ملحمى · فالحاجة الدائبة الملحة للحركة المتأصلة فى بنية المجال السينمائى تجعل من الصعب أن تقوى على التوتر الدرامى الساكن المحصور · فالفيلم يبنى توتره على خير وجه من خلال حدث طبيعى منتظم الايقاع وخصوصا بحركة طبيعية نحو حل الصراع · وفى فيلم « شين » Shane يوجد مثال نموذجى للتوتر السينمائى وتوكيده على الحركة · فالتوتر يتوطد قائما خلال صراع عنيف فى عراك ملاكمة ممتد بين شين (آلان لاد) وجو ستاريت (فان هفلين) Van Heflin لمعرفة من يسافر الى المدينة للاشتراك فى المواجهة الكبرى · وتزيد الحركة وايقاع سفر شين الى المدينة فوق ذلك من بناء التوتر سينمائيا ··· كذلك الفيلم أحسن تأهبا من المسرح لتصوير الصراع الطبيعى · زوايا الكاميرا والمؤثرات الصوتية والقدرة على جذب المتفرج فى سورة الانهماك العاطفى الحميم جميعا تجعل عراك الملاكمة أقرب واقعية بكثير مما لو أمكن يوما أن يظهر على المسرح ·

لغة الفيلم مقابل لغة المسرح :

ان السمات الخاصة التى تجعل الفيلم أداة تعبير فريدة تدعو الى تناول الحوار (الديالوج) الذى يعد أيضا فريد جنسه · ومن ثمة نستطيع أن نتوقع من الحوار السينمائى أن يختلف عن الحوار المسرحى · على وجه العموم ، الحوار السينمائى أبسط من نظيره المستخدم على المسرح · ولأن الصورة المرئية تحمل فى الفيلم وزنا أكثر بكثير منها على المسرح ، فالكثير مما قد يتطلب حوارا على المسرح يعرض بالصورة فى الفيلم · ويفضل المخرجون السينمائيون بوجه عام أن يبدءوا بعرض ما يحدث بدلا من تكليف شخص ما ـ شخصية كان أو راوية ـ بسرد ما يحدث · وبسبب العبء الاضافى الذى ينهض به العنصر المرئى ، قد يأتى الحوار أبسط · وأكثر عرضية ولا مبالاة بل وأقل شاعرية · والحوار الشعرى أصلح كثيرا للمسرح منه للفيلم ·

وربما تنتسب الاختلافات فى الحوار ، الى حد ما ، الى الاختلافات الأخرى فى المجال السينمائى · مثلا ، كلما اتسع المكان الطبيعى ، ازدادت

fb/mashro3pdf

هيمنة الحدث والحركة ، وتناقص حجم الحوار الشعرى الطبيعى ... تأمل ما قالته ريناتا آدلر عن فيلم زيفيريللى « روميو وجوليت » : « ... النشر يعانى قليلا ، يشبه فى جرسه فيلم « قصة الحى الغربى » ربما أكثر مما ينبغى . ففى الخطب الكلاسيكية ، يبدأ المرء فى معاناة الهم والقلق بشأن الأسلوب البيانى ويتمنى لو أن العالم الحديث ارتد الى الوراء وترك شكسبير يمثل من البداية الى النهاية » . الا أن مسز آدلر أخفقت فى أن تأخذ فى اعتبارها الفارق الأساسى بين لغة الفيلم ولغة المسرح . اذ أن لغة المسرح ـ وهى منمقة ، مصقولة ، مركبة ، شاعرية ـ تحمل العبء الرئيسى للتعبير فى الرواية الشكسبيرية . ولكن فى فيلم زيفيريللى « روميو وجوليت » (وكذلك « ترويض النمرة ») نرى شكسبير جديدا ، شكسبير أكثر سينمائية مما أخرج من قبل يوما من الأيام ، أبدعه مخرج يفهم أداة تعبيره جيدا بما يكفى ليدرك تقييداتها ويستفيد من مواطن قوتها دون أن يتبنى موقف التقديس المعتاد نحو لغة أداة تعبير أخرى . ففيلم زيفيريللى « روميو وجوليت » تجربة سينمائية مرئية أكثر منها تجربة لفظية و « درامية » ، يقتنص فيها المخرج روح وجوهر المسرحية الشكسبيرية دون استخدام النص الكامل . والنتيجة هى ما قصد اليه زيفيريللى : سينما جيدة لا شكسبير الخالص المحض .

وهكذا نجد اللغة التى تكون مصقولة جدا ، والرصينة جدا ، والشاعرية جدا ناشزة غير طبيعية فى الفيلم . واذا أراد الفيلم أن يتحدث بلغة الشعر ، وجب عليه أن يفعل ذلك لا بالكلمات وانما بعنصره الأولى الأصلى وهو الصورة .

تقاليد المسرح مقابل تقاليد السينما :

بعض التقاليد المستساغة تماما فى المسرح لا يمكن استخراجها سينمائيا . من بين تلك التقاليد نجد المناجاة الذاتية الشكسبيرية soliloquy فى نسخة فيلم « هملت » التى أعدها سير لورنس أوليفييه ـ مثلا ـ صورت مناجاة « أيها الخور ، ان اسمك هو المرأة » على النحو التالى : خلال بعض مقاطع الحديث ، صور وجه هاملت فى لقطات مكبرة محكمة دون حركة من شفتيه ، بينما ينطق صوت أوليفييه بأبيات الشعر على شريط الصوت كأنها منولوج داخلى . وأحيانا ، مع ذلك ، تتحرك شفتا هاملت ، ربما لتفصح عن شدة اعتمال فكره . وأيا كان المقصد ، فان المناجاة الشكسبيرية ، بتركيبها ولغتها المنمقة الشاعرية ، لا تترجم بفاعلية مؤثرة كمنولوج داخلى سينمائى ، وتبدو متكلفة مصطنعة بنفس القدر اذا أديت كما لو كانت على خشبة المسرح .

fb/mashro3pdf

تقليد مسرحى آخر لا يمكن دائما ترجمته بأسلوب سينمائى أو مرئى هو السرد الارتجاعى أى الذى يستعاد فيه سرد الأحداث الماضية فى الحوار المسرحى ـ تحت ظروف معينة تتلاءم مثل هذه المادة ملاءمة مثالية للفلاش باك السينمائية ، ولكن ليس فى كل الأحوال · على سبيل المثال ، نرى فى نسخة فيلم « الملك أوديب » الذى أنتجته يونيفرسال سنة ١٩٦٨ ، الحكاية « الرسمية » لمصرع الملك لايوس على يد عصابة من اللصوص ، تروى مصحوبة بفلاش باك يبين جريمة القتل كما وصفت · والمشكلة تخلص فى أننا نعلم أن أوديب نفسه قتل لايوس وحاشيته بيده وحده · ومعقد صعوبتنا مع لقطة الفلاش باك هو أنها تصور حادثة لم تقع فى الحقيقة ··وعندما نرى المنظر فى لقطة فلاش باك ، يرتبك فكرنا · لقد رأينا رواية زائفة للحادثة تجرى أمام أعيننا ، ولكن لها مظهر صدق لا يتسنى بالضرورة لرواية حادثة · ولهذا السبب ، لا يعمل الفلاش باك السينمائى جيدا مع أحداث ماضية لا تروى بصدق أو بدقة فى الحوار · وحقيقة أن ورود فلاش باك فيما بعد قد يظهر الحادثة كما وقعت بالفعل لا تفيد كثيرا فى التغلب على حقيقة أن الفلاش باك الزائف غير طبيعى بالنسبة للسينما ·

أيضا تسبب المعالجات السيريالية والتعبيرية للمنظر المسرحى صعوبات فى ترجمتها الى الفيلم · ويمكن الى حد ما تمثيلها أو الايحاء بها من خلال استخدام تكنيكيات خاصة للكاميرا ، على شاكلة وجهات النظر غير العادية والعدسات المشوهة (بكسر الواو) · ولكننا فى الأغلب الأعم نتوقع أن يكون المنظر والخلفية الطبيعيان فى الفيلم واقعيين ، مثلا ، ربما لا نتقبل اليوم نوعية المنظر المشوه فى فيلم « عيادة د· كاليجارى » الذى صنع فى سنة ١٩١٩ باعتبارها غير سينمائية · ولو أعيد صنع فيلم « كاليجارى » فلربما حقق مؤثراته الغريبة من خلال استخدام مرشحات خاصة وعدسات مشوهة (بكسر الواو) فقط · وفى حين يتوقع ويتقبل جمهور المسرح المنظر المسرحى أو جزءا منه لكى يوحى أو يمثل الواقع دون أن يكون حقيقيا ، تجد جمهور السينما مكيفين نفسيا على المناظر الواقعية ولن يقبلوا بديلا عنها ·

هذه التقاليد وكثير غيرها من تقاليد المسرح لا تتدرج فى شكل سينمائى ، أو على الأقل لا يمكن ابدالها بمكافىء سينمائى دقيق مضبوط ·

تغييرات أخرى :

هناك عدة نماذج أخرى من التغييرات يمكن توقعها فى اعداد مسرحية

fb/mashro3pdf

سينمائيا · وحتى لو كان الممثلون متواجدين ، قد لا تستخدم النسخة السينمائية نفس طاقم التمثيل فى المسرحية ، اما لأن بعض ممثلى المسرح لا يملكون قدرة الاقناع أمام الكاميرا أو لأن ثمة اسما ضخما يحتاجون اليه كعنصر اغراء وجذب لشباك التذاكر ·

فيما مضى ، كان يفترض أن رواد مسرح المدن الكبرى أرفع ثقافة من جمهور السينما المنتشرين فى أرجاء البلاد ، وأجريت التغييرات وهذا الاختلاف حاضر فى البال ··· كان يبذل الجهد عادة لتبسيط المسرحية فى نسخة الفيلم ، وكانت اللغة النابية تخضع الى حد ما للرقابة · حتى النهايات كانت تتغير لكى تتوافق مع توقعات جماهير المتفرجين العريضة · نرى مسرحية « البذرة الفاسدة » (١٩٥٦) على سبيل المثال ، تنتهى فى برودة مرجفة ، بالصغيرة الجميلة رودا Rhoda قاتلة الأطفال الشريرة التى أزهقت أرواح ثلاثة على الأقل ، وهى تفيض صحة وحيوية ، وما تزال تسحر لب أبيها الساذج البرىء · ولكنها فى نهاية النسخة السينمائية يصرعها البرق بناره ، فأرضيت بهذا حاجة الجماهير الضخمة للعدالة الشعرية (الخيالية) · ومثل هذه التغيرات ، طبعا ، أصبحت أقل اعتيادا منذ أن نفذ نظام تقدير الأفلام السينمائية منذ أواخر الستينات · وفى الواقع ، ربما تبقيها نسخة حديثة من الفيلم حية ترزق احتسابا لتكملة ممكنة فيما بعد ·

fb/mashro3pdf

الفصل الحادى عشر

اعادة الصياغة الفيلمية
النـوع ، والمـلاحق

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

الفيـــلم النـــوعى : The Genre Film

يشير اصطلاح « الفيلم النوعى » الى الحكايات الفيلمية التى تكررت مرة بعد أخرى بنفس الطريقة مع تنويعات طفيفة · فهى تتبـــع نفس « الوصفة » أو النموذج الأساسى ، وتشتمل على نفس المكونات الأساسية : المنظر والشخصيات والحبكة (الصراع وانحلال العقدة) والصور الأساسية والتكنيكيات السينمائية والتقاليد المرعية تتبادل مواضعها عمليا من فيلم الى آخر فى نفس النوع · (أشبه كثيرا بالأدوار المتعلقة بموديل T لهنرى فورد التى كانت تتبادل الأوضاع من سيارة الى أخرى) ·

ومن المهم أن نحدد تعريفنا اصطلاح النوع لتعنى فيلم الوصفة فقط - وتنشأ هذه المشكلة لأن اصطلاح « نوع » يستخدم غالبا بمعنى اجمالى لنشير الى الأفلام التى تعالج موضـــوعا عاما · على ســبيل المثـــال ، قال ركس ريد فى تعليقه النقدى بمجلة « هوليداى » على فيلمى « باتون » و « ماش » Mash and Patton ان هذين الفيلمين « يرقيان بالمستوى الفنى لنوع الفيلم الحربى » · وحيث ان هذين الفيلمين ليسا فيلمى وصفة على الاطـــلاق ، فقد عجزا عن مواءمة تعريفنا · وبناء على هذا ، عندما نستخدم اصطلاح « النوع » سوف نستخدمه فحسب كمرادف لتعبير « وصـــفة » ·

وفى الحقيقة ليس صعبا أن نفهم كيف جاءت الأفلام النوعية أو أفلام « الوصفة » هذه الى الوجود ، أو لماذا حظيت بمثل هذا النجاح الشائع بين الناس · لقد نشأ تكرار نفس « الوصفات » الأساسية نتيجة لتفاعل فريد فى نوعه بين نظام الاستديو وجماهير المتفرجين الشعبية الضخمة · ولأن الانتـــاج السينمائى ظل دائما عملية باهظة التكاليف ، اهتمت الاستديوهات بطبيعة الحال بانتاج أفلام تجتذب جمهورا عريضـــا من المتفرجين ، حتى تستطيع أن تحقق الربح الوفير · وهكذا أتاح رد فعل الجمهور العريض بالتكاليف على رؤية أفلام الوسترن وأفلام العصابات والأفلام البوليسية والكوميدية والموسيقية ، للاستديوهات أن تعرف ما كان يريده (ويتوقعه) المتفرجون ، واستجابت الاستديوهات لما صادفته تلك الأفلام من نجاح شعبى هائل بتكرار الوصفات ·

fb/mashro3pdf

القيـــم :

ينبغى أن نتذكر أن الجمهور الذى كانت تنتج له هذه الأفلام على منوال نظام التجميع فى المصانع ـ كان جمهورا « ضخما » بكل معنى الكلمة ، شاملا كل طبقات المجتمع وبالغا تعداده فى منتصف الأربعينات الى أواخرها قرابة تسعين مليون متفرج كل أسبوع • وهكذا تصوغ الأفلام النوعية الصادقة شـــكلا فنيا غير متحذلق تقريبا لعدد من أناس غير متحذلقين ، وكانت شعبية تلك الأفلام ترجع فى جزء منها على الأقل الى قدرتها على تعزيز المعتقدات والقيم والخرافات الأمريكية المتأصلة • وقد شجعت الأفلام الأمريكية جميعا على عكس وتدعيم نظم الطبقة المتوسـطة الأمريكية وقيمها وأخلاقياتها بمقتضى دستور انتاج الأفلام السينمائية الذى طبق منذ أوائل الثلاثينات حتى حوالى ١٩٦٠ • بيد أن صدق الأفلام النوعية يبدو دليلا فى الأغلب الأعم ، على أن رؤساء الاستديوهات والمخرجين كانوا على الأرجح يشاطرون فى تلك القيم •

ومن الجلى أن جمهور المتفرجين كان يحصل على متعة كبرى فى مشاهدة قيمهم تتهدد بالمخاطر ثم بعدئذ تنتصر ، لأن الانتصار كان يدعم ايمانهم بقوة وفعالية هاتيك القيم ويشعرهم بالأمن والطمأنينة فى « الحق والعدل والأسلوب الأمريكى فى الحياة » • وقد وفت هذه الأفلام تماما بتطلعاتهم المرتقبة بحلول سهلة كاملة مرضية كل الرضى

تنويعات وتنقيحات فى الوصفة :

فى حين كان نجاح الأفلام النوعية يوحى بتكرار الوصفات الأساسية باســتمرار ، كانت شــعبيتها تكافىء الاســتديوهات والمخرجين المعينين لاخراجها بتحد لطيف ممتع • فحتى لا يسأل الجمهور أو « يحترق تماما » كانوا مضطرين الى ادخال تنويعات وتنقيحات على تقاليد النوع العديدة ، مع الاحتفاظ فى آن واحد بالوصفة أو النموذج سليما بقدر كاف يكفل النجاح (أشبه كثيرا بنفس الطريقة التى أدخلت فولكس واجن بها تنويعات وتحسينات كل سنة أو سنتين فى سيارتها الشعبية « البيتل » دون تغيير جوهرى فى القيم الأساسية أو المظهر المألوف « للبقـة الأساسية المحبوبة) basic Bug •

مواطن قوة الفيلم النوعى :

بالنسبة للمخرج ، كانت هناك مزايا معينة تفيد عمله فى نطاق نوع معين ولأن الشخصيات وصيغة الحبكة والتقاليد المرعية توطد بنيانها من قبل ، فقد أمدت المخرج بنوع من الاختزال السينمائى الذى بســط مهمة سرد الحكاية تبسيطا كبيرا • ومادامت حكايات الصيغة الموصوفة

fb/mashro3pdf

كانت سهلة الفهم على المتفرجين · فقد كانت أيضا أسهل على المخرج فى صياغتها الى فيلم ·

ولكن المخرجين المجيدين لم يقلدوا التقاليد طبق الأصل ولم ينظموا سويا نموذجا يمكن التنبؤ به تماما من الصور والمواقف المختزنة · ومع تقبل التقييدات والنماذج الشكلية المقررة على سبيل التحدى ، قدم بعض المخرجين المتفوقين من أمثال جون فورد تنويعات وتحسينات وتركيبات ابداعية خلاقة دمغت كل فيلم أخرجوه بأسلوب شخصى خصب متميز ·

كذلك يبسط الفيلم النوعى مشاهدته على الشاشة · اذ لا يلزمنا ـ مثلا ـ أن « ندرس » الشخصيات فى فيلم وسترن · اذ بسبب تقاليد النوع بشأن المظهر والملبس والآداب الاجتماعية وقولبة الأنماط ، نجد البطل والبطلة والصديق الحميم والوغد اللئيم وهلم جرا ، وقد تم تجهيزهم وتوصيفهم مقدما ـ بحيث نميزهم عند رؤيتهم وندرك أنهم لن ينقضوا توقعاتنا المرتقبة لأدوارهم التقليدية المصطلح عليها · ولا تجعل ألفة تعودنا على النوع المشاهدة أسهل فحسب ، بل أكثر امتاعا فى بعض نواحيها أيضا · فمادمنا على دراية وألفة بكل تقاليد النوع ، فاننا نحظى بالمتعة من تعرفنا على كل شخصية ، وكل صورة وكل موقف مختزن · وكلما تكشفت أمامنا ، أشبعت توقعاتنا · كما أن حقيقة أن الصيغة الموصوفة والتقاليد قد ترسخت واستقرت وتـــكررت تكثف نوعا آخر من السرور والمتعة · اذ بكونه فى صيغة مألوفة مريحة ، مع اشباع توقعاتنا الأساسية، نصبح أيضا أخذق وعيا واستجابة للتنويعات والتحسينات والتركيبات الابداعية التى تجعل الفيلم يبدو أصيلا ناضرا ، وبتوسيع توقعاتنا يصبح كل تجديد أو ابتداع مفاجأة مثيرة ·

الصيغ الموصوفة (الوصفات) :

فى حين أن كل نوع من أنواع الفيلم له صيغته الخاصة به ، ربما يكون من الأيسر أن نميز فيلما نوعيا على أن نصف بدقة ووضوح جميع عناصر صيغته الموصوفة · وفى حين أن الصيغة الأساسية قد تبدو بسيطة عند النظر اليها على مبعدة من الذاكرة ، تبين الملاحظة أن التنويعات لا نهاية لها تقريبا · وأول مهمة ، بناء على ذلك ، هى تأليف صيغة أساسية من الذاكرة واختبارها على محك الملاحظة · ويمكن تجميع العناصر الأساسية لصيغة نوع من الأنواع تحت ستة عناوين واضحة متميزة : الشخصيات ، المنظر ، التقاليد ، الصراع ، الحل · والقيم المعاد توكيدها · والأمثلة التالية محاولات لبلورة عناصر الصيغة لفيلم الوسترن وفيلم العصابات ·

fb/mashro3pdf

وصـــفة الوســـترن :

المنظر : الغرب أو الجنوب الأمريكى ، غرب المسيسيبى ، عادة على حافة التخوم حيث تجور المدنية على ما وراءها من أرض برية طليقة غير مروضة · رقعة الزمن تمتد عادة فيما بين ١٨٦٥ و ١٩٠٠ ·

بطل الوسترن : وهو شـــخص فردى النزعة ، متجهم السحنة ، غليظ القلب ، رجل الحدود « الطبيعى » ، فى الغالب انعزالى غامض ··· متحفظ الى حد ما وحر نفسه كثيرا جدا ، يتصرف وفقا لمبادئه الشخصية ، لا وفقا لضغوط اجتماعية أو كسب ذاتى · (« الرجل عليه أن يفعل ما يجب على الرجل أن يفعله ») · ومبادئه الشخصية تؤكد الكرامة الانسانية ، الشجاعة ، العدل ، صدق المعاملة ، المساواة (حقوق المقهور) واحترام المرأة · ذكى واسع الحيلة ، وهو أيضا عطوف وأمين وحازم ومستقيم فى تعاملاته مع الآخرين ، اطلاقا غير مخاتل أو قاس أو حقير · ولكونه هادىء الطبع مسالما بالفطرة ، لا يبحث عن الحلول العنيفة · ولكنه يتجاوب مع التصرف العنيف عندما يقتضى الموقف ذلك · ومع سرعته وسداد تصويبه بالمسدس أو البندقية نراه أيضا ماهرا خبيرا فى ركوب الخيل وشجار الحانات ، واثقا من قدراته فى اطمئنان · يستطيع أن يتصرف بمفرده أو كقائد متمكن حسبما يتطلب الموقف · وهو كانعزالى يتباعد عن الجماعة ولكنه يؤمن بقيمها ويناضل من أجل الحفاظ عليها · ويمنحه افتقاره الى الصلات الاجتماعية (فهو عادة بغير عمل منتظم ، ولا مزرعة لتربية الخيول أو المواشى ولا ممتلكات ، ولا زوجة ولا أسرة) الحرية والمرونة للاتيان بأعمال بطولية طول الوقت · ولكن استقلاله يتضاءل اذا ما كان محاميا أو فارسا · السلام يقض مضجعه · وعند سيادة النظام ، يرحل بعيدا ليكتشف مجتمعا آخر تزعزعه القلاقل ·

البطلة : يلوح أن هناك أربعة أنماط أساســـية غالبة · النمطان الأولان هما بنات أصحاب المزارع ·

١ ــ اذا كانت المزرعة واسعة والأب ثريا ، قد تكون سيدة جنوبية من مدرسة « ذهب مع الريح » ·

٢ ــ اذا كانت المزرعة أصغر حجما والأب مكافحا ، قد تكون من نمط الفتاة الصخابة المســترجلة ، جميلة ولكنها صــلبة العود جريئة مســـتقلة ·

٣ ــ « بنت مدارس » وهى نتاج التهذيب الشرقى ، ذكية ولكنها لا حول لها ولا طول ·

fb/mashro3pdf

٤ ـ فتاة المراقص الناصحة العليمة بأحوال الدنيا ، مع مظهر قاس عنيد ولكن قلب من ذهب ٠

الوغد أو الشرير : يلوح أن هناك صنفين منه غالبين ، الأول يشمل البدائيين الهمجيين والخارجين على القانون (العناصر غير المتمدنة من سكان التخوم) الذين يستأسدون على الضعاف ويهددون ويرعبون بشكل عام العناصر الطيبة المحترمة فى مجتمع التخوم ، محاولين الاستيلاء على ما يريدون عنوة واغتصابا : سرقة الماشية ، السطو على البنوك أو محطات السفر بين المدن ، مهاجمة مركبات السفر العمومية وقطارات البضاعة والقلاع والمزارع ٠ أما الصنف الثانى فيعمل متنكرا بقنـــاع الوجاهة والمحترمية : رجال بنوك مخاتلون ، أصحاب صالونات ، عمد البلدان ملاك المزارع الأثرياء ، جميعا تحركهم شراهة المال أو شهوة السلطة ٠ ولانهم مداهنون ومراوغون منحرفون ذوو أســاليب تحتانية ماكرة ، فانهم قد يستأجرون أو يشغلون الأجلاف وطريدى العدالة لتحقيق مآربهم ٠

وقلما تتطور الدوافع الحقيقية لعداوة الهنود الحمر ٠ فالهنود ينظر اليهم لا كأفراد بل فى مجموعهم على أنهم متوحشون قساة بالسليقة ، مثل قطيع من الكلاب المسعورة ٠ وأحيانا يقودهم زعماء قبائل متهوسون يسعون للثأر ممن اقترفوا جرائم سابقة فى حق قبيلتهم ، أو يشغلهم بيض مارقون ليبسروا أمامهم أغراضهم الشريرة ٠

وفى بعض الأحوال ، يكون الوغد قد أضر البطل فى الماضى الى جانب جرائمه الحاضرة ، مما يؤدى الى رغبة أعمق فى النفس وأشد ضراوة للانتقـــام ٠

شخصيات مهمة أخرى : « الصديق الحميم » و « البطل المبتدىء » : اذا كان البطل لا يركب وحده ، فسوف يصحبه فى أغلب الأحيان صديق حميم أو بطل مبتدىء أو كلاهما ٠ والصـــديق الحميم عادة شخصية كوميدية تقـدم تزويقا دراميا للبطل الجاد الصارم المتجهم (أى تظهـر محاسن البطل بصفات مغايرة لصفاته) ٠ وفى حين يكون الصـــديق الحميم عادة أكبر سنا من البطل ، نجد البطل المبتدىء أصغر منه ٠ والبطل المبتدىء ، بملامحه المحددة المتميزة ووسامته وبعض سذاجته ـ أقرب شبها بالابن ، متلهف على بلوغ سن الرشد ٠ ولكنه لم يبلغها بعد ٠ وهو شجاع وفى يسعى الى الاقتداء بالبطل والالتزام بمبادئه فى حياته ٠

الصراع : المجتمع (مدينة أو مزارع متمدينة أو قطارات بضاعة أو مركبات سفر عمومية أو قلاع) مهدد من داخله بالفساد والجشع أو من خارجه بقوى غير متمدينة (بدائيين همج أو طريدى العدالة) ٠

fb/mashro3pdf

الحل أو الانفراج : يستأصل المواطنون المهذبون الكرام بقيادة البطل شأفة الأشرار المفسدين داخل المجتمع أو ينجحون فى مطاردة الخارجين على القانون أو الهمجيين الذين يهاجمون المجتمع من الخارج · ودون أن يلقى الأشرار مصارعهم فى معارك الرصاص ، يفرون مذعورين أو يرمون فى السجون · وبعد أن يستقر المجتمع فى أيد كريمة عادلة مقتدرة يصبح البطل حرا فى الانتقال الى مكان آخر ·

تعزيز القيم : لقد ساد العدل وانتصرت المدنية على الهمجية ، وانتصر الخير على الشر · استعيدت هيبة القانون والنظام العـــام أو توطدت دعائمهما · ويمكن استئناف التقدم نحو حياة أفضل على جبهة الحدود ·

التقاليد أو العادات المتبعة : ان تقاليد الفيلم الوسترن مألوفة جدا الى حد أنها لا تحتاج الى افاضة وصف · ابتداء ، هناك تحديد بسيط واضح لأنماط الشخصية بواسطة تقاليد الزى والهندمة · فالبطل يلبس قبعة بيضاء (أو فاتحة اللون) بينما يلبس الشرير قبعة سوداء · والأبطال ذوو ملامح قاطعة متميزة وذقون حليقة ناعمة · والشـــوارب محجوزة للأشرار · وقد يربى الأصدقاء الحميمون والأشرار لحاهم ، ولكن لحى الأصدقاء رمادية اللون بسيطة بينما لحى الأشرار سوداء مصقولة دون أدنى شائبة · ولا ضرورة لذكر الفوارق فى الملبس والمظهر بتفصيل · اذ نميز الأدوار الأساسية للممثلين عندما نراهم أول مرة ·

وبينما تكون جميع الأسلحة الأخرى بنادق من انتاج المصانع القياسية المرخص بها ، نرى بنادق البطل فريدة فى نوعها ، موصى عليها فى صنعها : مقابض من لؤلؤ ، مناظر مبرودة ، زناد شعرية (أى ينطلق بأدنى ضغط) وهلم جرا ·

والى جانب تقاليد الملبس والمظهر والأسلحة ، تتواجد تقاليد الأداء فى المعركة · فمعظم أفلام الوسترن ، مثلا ، سوف تحتوى على واحد أو أكثر مما يلى : تراشق بالرصاص على أشده بين البطل والشرير فى الشارع الوحيد بالبلدة أو وسط صخور الوادى الضيق ، منظر مطاردة ممتد على ظهر الحصان (مصحوبة عادة باطلاق الرصاص) ، شجار فى حانة يصرع فيه أحد الخصمين ويجر خارجها (مع جرسون مذعور يختبىء بين حين وآخر خلف البار) ثم ثلة فرسان تهرع الى مكان الحادث للنجـــدة ·

وفى حين قد تنمو علاقة حب بين البطل والبطلة ويتجلى التجاذب بينهما للعيان ، فانها لا تؤتى ثمارها أبدا ، ويرحل البطل فى النهاية · ولكى يبعث التوتر ويوجه اهتماما أكثر لعلاقة الحب ، تسىء البطلة فى

fb/mashro3pdf

الغالب فهم بواعث البطل أو تصرفاته حتى ذروة الحدث النهائية عندما يستعيد ثقتها واحترامها قبل أن تقال كلمات الوداع ٠

هناك تقليد واحد على الأقل يتعلق بمبنى الفيلم ٠ كثير من أفلام الوسترن تبدأ بالبطل يدخل المنظر على صهوة جواده من الجانب الأيسر للشاشة وتنتهى به وهو ينطلق بعيدا فى الاتجاه المقابل ، عادة فى وهج شمس غاربة ٠

وصفة فيلم العصـــابات :

المنظـر : تحدث مجريات فيلم العصابات عادة فى قلب « الأدغال الواقعية الملموسة » وسط الطرقات اللانهائية والمبانى المزدحمة فى أقدم جزء متهالك من المدينة العصرية ٠ ويجرى معظم الحدث الدرامى ليلا ، ويستخدم المطر كثيرا ليضفى جوا عليه ٠ وفيلم عصابات قطاع الطرق فى الريف ، وهو تنويعة على منواله ، اعتاد أن يجرى الحدث فى محيط ريفى ، مع مدن صغيرة كئيبة ، ودور النزل على الطرق الزراعية ومحطات البنزين ٠

بطل العصابة : هو نموذج الذئب المنعزل العدوانى المفترس ٠ وهو مغرور وطموح ، الرجل الذى صنع نفسه وشق طريقه صعدا من لا شىء وتخرج من مدرسة المحن القاسية ٠

الأتباع : عادة ما يكون أتباع رجل العصابات ـ الذين يستمدون شجاعتهم من ارتباطهم بسلطانه ـ جهلة لا ينطقون ٠ وهناك فى الغالب ثلاثة على الأقل : اختصاصى الاعترافات (« أقدر أخليه يتكلم ياريس ») وتابع يضمر ولاء أعمى مثل كلب العائلة ، وتابع ليس أعمى الولاء فحسب بل شديد الطموح نحو مصلحته الذاتية وحدها ٠

النساء : هن أدوات زينة جنســـية ، ورموز لمكانة البطل ٠٠٠ رخيصات ، سفيهات ، جشعات مفتونات تماما بقوة البطل وقسوته ٠ وأحيانا ترتبط بالبطل امرأة لطيفة ذكية فى بواكير الفيلم ولكنها سرعان ما تكتشف حقيقة نفسه وتهجره ٠وأم رجل العصابات وأخته من السيدات المتحضرات الاجتماعية ذوات القيـم المـوروثة ، والأم تحظى بالاحترام ، والأخت تحظى بالصون والحماية ٠

الخليلة : (بالعامية : رفيقة السلاح) وهى أذكى وأكثر استقلالية من « الزينات الجنسية » ، وتعامل معاملة الصاحب لا دمية يلعب بها ٠ وهى صعبة عصبية وساخرة بما يكفى لأن تعمل كشريك للبطل فى جرائمـه ٠

fb/mashro3pdf

الصراع : على أشد المستويات تجريدا عن الواقع يغدو الصراع الأساسى فوضى رجال العصابات ضد النظام الاجتماعى · وبما أن رجال البوليس يمثلون النظام الاجتماعى ، فالصراع أيضا يتضمن العساكر ضد اللصوص · وهناك عادة صراع اللصوص ضد اللصوص ، مع الاقتتال الذى يطوى زعامة العصابة أو حرب عصابات الحقوق الاقليمية ضد طغمة رعاع منافسين · كذلك يمكن نشوب صراع داخلى فى نفس البطل ، حيث تناضل نزعة الخير الكامنة فى أعماقه للتنفيس ضد طبيعته الأنانية الباطشة بحكم الضرورة ·

الحل أو الانفراج : يظفر البطل بالنجاح مؤقتا · ولكنه آخر الأمر يلقى نهايته المحتومة التى يستأهلها ··· ومع أنه قد يمنح فرصة التوبة والتكفير عن ذنوبه ، فان جانب الشر فى طبيعته قوى غلاب لا ينكر · وغالبا ما يموت فى حمأة الدرك الأسفل من الحياة بطريقة موصومة بالجبن والامتهان · ضاعت كرامته وجبروته ـ وتحطم كل شىء أعجبنا فيه · وسائر أفراد العصابة منهم من قتل ومنهم من سجن · واستعاد النظام الاجتماعى هيبته ·

تعزيز القيم : يسود العدل ، ينتصر الخير على الشر ، أو يدمر الشر نفسه · الجريمة لا تفيد ، عشب الجريمة يحمل ثمرا مرا · يتجدد تعزيز القيم المتحضرة لآداب السلوك الانسانى · والأمانة واحترام القانون والنظام العام ·

التقاليد المتعارف عليها : الملبس القياسى لرجل العصابات مطلوب · والبطل يبالغ فى ملبسه ، عادة فى أطقم ببذلات مزدوجة الصدر مرصعة بالدبابيس ، وسترات من وبر الجمل،وأرواب حمام مترفة وجاكيتات سموكن وهلم جرا ··· وعندما ينشغلون « فى العمل » يرتدى جميع رجال العصابات معاطف وقبعات عريضة الحواف ، مع ثنى حواف القبعة الأمامية الى أسفل ورفع ياقات البذلة الى أعلى · ويتحلى النساء بجواهر مبهرجة وماكياج رخيص المظهر وفساتين خفيضة القص وسترات غالية الثمن ·

والبنادق الآلية والمسدسات والقنابل أسلحة قياسية وكثيرا ما تحمل البنادق الآلية فى شنط آلات الكمان · ومطلوب على الأقل منظر مطاردة واحدة ، يتبادل فيه ركاب كل سيارة اطلاق النار ·

وضرورى لكل منظر داخلى زجاجات الويسكى ولفائف السيجار بمثابة اكسسوار ، وكذلك « الخمارات » أو الملاهى الليلية الأنيقة أماكن عامة لادارة العمل ·

fb/mashro3pdf

وتستخدم مشاهد المونتاج المتعاقبة للحدث العنيف ، فتبرز التوليف السريع وضغط الزمن ومؤثرات الأصوات المتفجرة (اطلاق نيران البنادق الآلية أو انفجارات القنابل) ٠

مط « الوصفات » وكسرها :

ظلت تلك الوصفات قابلة للتطبيق على مدى حقبة طويلة تماما من الزمن ، وأتاحت للمخرجين العاملين فى أفلام هذه النوعية مرونة وافية كافية لابتكار الكثير من التجديدات الشيقة ٠ بيد أن التغيرات فى القيم الاجتماعية ، ومقدم التليفزيون ثم تحول نوعية المتفرجين السينمائيين ، أحالت بعض نماذج الوصفات قيدا شديد الحصر جدا ٠ ولهذا شرعت أفلام وسترن مثل « شين » Shane و « عز الظهر » High Noon تدخل عناصر جديدة معقدة فى النوع ، وبدأ الفيلم الوسترن ينفصم بعيدا عن نير الوصفة التقليدية ٠

وفى الوصفة عنصران ربما يكونان أهم من سائر العناصر الأخرى فى ابقائها ـ أى الوصفة ـ قابلة للتطبيق :

القانون الشخصى للبطل والقيم التى يعاد توكيدها فى نهاية الفيلم ٠ فعندما يتبدل قانون البطل تبدلا مهما جليل المغزى ، ولم تعد القيم الاجتماعية الأساسية تؤكد من جديد ، تتلاشى الوصفة ٠ اذ تعتمد وصفات الفيلم الوسترن وفيلم العصابات على مبادىء انتصار الخير على الشر ، وهزيمة القانون والنظام للفوضى ، وتغلب التمدن على الهمجية وسيادة العدل ٠ وعندما توضع هاتيك المفاهيم موضع الريب والتساؤل ، وعندما تحل المساحات الرمادية أو ظلال اللون الرمادى محل الفوارق الجلية المميزة بين الأبيض والأسود ، وعندما تحل تعقيدات الحقيقة أو الواقع محل بساطة الأسطورة (والقيم الأسطورية للطريقة التى يفترض بها وجود الأشياء) تتحطم الوصفة ٠ وبالمثل ، اذا أصبح بطل الوسترن نقيض البطل ، قاسيا ، تافها ضيق التفكير مفرطا فى حقده وشهوة الانتقام ، فقد انتهت الوصفة لأن توقعاتنا المعقودة على البطل لن تشبع ٠

ومع ذلك ، اذا عكست هاتيك التغيرات تغيرات تجرى داخل المجتمع ومنظومة قيمه ، وتأسست قوانين بطولية جديدة ، فقد تنشأ وصفة جديدة من بين رماد القديمة البالية ، وسوف تتكرر هذه الوصفة الجديدة طالما سادت تلك القيم والقوانين « البطولية » الجديدة ٠ ولكنها ستكون ضربا مختلفا جدا من الوصفات ، جنسا أو نوعا مختلفا ٠ (مع أن فولكس واجن بيتل أدمجت تحسيناتها وتنويعاتها على مدى فترة طويلة من

fb/mashro3pdf

الزمان دون أن تبدل من مظهرها ومميزاتها الأساسية ، وعندما اقتضى التقدم أخيرا استحداث تغيرات أكثر أهمية وخطرا انهارت « وصفة البيتل » مفسحة المجال « لوصفة الأرنب » ، Rabbit وهى ضرب مختلف جدا من الوصفات) ٠

الصياغات المعادة والملاحق : Remakes and Sequels

ليست الصياغات السينمائية المعادة والملاحق جديدة حقا فى صناعة السينما ، كما يقول لنا تعليق على صـــورة فى كتاب كيفن براونلو Kevin Brownlow : « هوليوود : الرواد » :

أخمد مكتب هيس Hays Office حدة العنف ٠ ولكن هذا المنظر له سوابق قوية ٠ فقد وصمت فانى وارد Fannie ward قبله بالعار فى فيلم « الخديعة » (١٩١٥) وبولا نيجرى Pola Nagri فى صياغة معادة له سنة ١٩٢٢ وباربارا كاسيلتون Barbara Castleton فى فيلم « الميســـم » (أو « ختم الكى » ســـنة ١٩٢٠) والآن ايلين برينجل Aileen Pringle فى صياغته المعادة « روح وجسد » ٠

ورغم أن الصياغات المعادة والملاحق تتوالى على امتداد تاريخ السينما ، فان هناك فترات معينة بلغ هذا الانتاج فيها أوجه ٠ ومن أحدث ما تسلط على الصناعة من وسواس وهو الخاص باعادة العمل المجرب المضمون ـ بدأ يوما فى أوائل السبعينات وما يزال مستمرا الى اليوم ٠ وفى حين أنه يبدو غريبا أن تركن هوليوود الى الصياغات المعادة والملاحق فى وقت يتناقص فيه عدد الأفلام الروائية المرخص بعرضها كل عام تناقصا فظيعا ، نجد وراء ذلك عدة أسباب قوية وجيهة ٠

أولها يتعلق بالزيادات الهائلة فى نفقات انتاج الأفلام ٠ وكلما صارت الأفلام أكثر تكلفة فى صنعها ، صارت المقامرة بصنعها أعظم وأعظم ٠٠٠ بمعنى ، أن ادارة استديو سينمائى أشبه كثيرا بادارة مصنع للطائرات ، ولكن مع اختلافات مهمة ٠ تأمل كيف يمكن لصاحب مصنع طائرات أن يشتغل اذا اضطر باستمرار أن يبنى موديلات جديدة ، بتشكلات جديدة ، وأنظمة قوى وتحكم غير مختبرة وباستثمار من ١٠ ـ ٢٠ مليون دولار فى كل طائرة ٠ وحينما تتم صناعة طائرة ، تدرج على الممر وتكتسب تدريجيا سرعتها الهائلة وتحاول التحليق فوق الأرض ٠ عند هذه النقطة ، لن تكون ثمة رجعة للوراء ٠٠٠ اذا طارت طارت ولكن اذا ارتطمت وتهشمت ، ضيع معظم المال المستثمر ٠ سوف يكون تنفيذيو الطيران الذين يديرون مثل

fb/mashro3pdf

هذه الصناعة حريصين جدا على الطائرات التى يصممونها ، وسوف تنفذ كثرة كاثرة من الملاحق والصياغات المعادة ٠

غنى عن القول أن صناعة الطائرات لا تعمل حقيقة على هذا النحو ٠ فهناك فترات طويلة تنفق فى اختبار الموديلات الجديدة ، مع قليل جدا من المخاطرة ٠ ويمكن اختبار النماذج المصغرة فى نفق هوائى (= نفق صناعى ينفخ فيه الهواء بسرعات مختلفة الشدة لتقرير أثر ضغطه على جسم طائرة أو قذيفة موجهة ٠٠٠ الخ) ثم تطييرها بعدئذ فعليا قبل أن ينطلق النموذج الأصلى بحجمه الكامل فى الهواء ٠ وبعض الثوابت الموثوقة توفر أيضا الأمان : قوانين الفيزياء وديناميكية حركة الهواء والغازات لا تتغير ، فهى ثابتة ويمكن التنبؤ بها ٠ وما هذا بصحيح فى صناعة السينما ٠ اذ ليس هناك فى الواقع سبيل لاختبار نسخ فيلمية مصغرة فى أنفاق هوائية ، ولا ينبنى نجاح فيلم ما (أى قدرته على الطيران) على ثوابت قابلة للتنبؤ بها مثل قوانين الفيزياء وديناميكية حركة الهواء ، بل على قوانين الحب والكره البشرية ـ المتقلبة التى يتعذر التنبؤ بها ٠ وللصياغات المعادة والملاحق على الأقل قدر ما من قابلية التنبؤ فى مجال السوق ٠

وينظر بول شريدر Paul Schrader : مخرج الصياغة المعادة لفيلم « الناس القطط » Cat People عام ١٩٨٢ نظرة احتقار الى معظم الصياغات المعادة للأفلام :

من الجلى أن الاتجاه العام للصياغة المعادة دلالة على الجبن ٠ فالصياغات المعادة والملاحق والمحاكيات الساخرة هى ما أسميه : أفلام « متخلفة الولادة » ٠ فانها تخرج للدنيا شيئا آخر ٠ ومع فداحة تكلفة الأفلام بهذا الشكل ، يحاول كل شخص أن يحمى وظيفته ٠ وبالنسبة لأى مسئول تنفيذى يكون عمل « بيت الحيوان » أو « الفك المفترس » مرة أخرى أسلم قرار يتخذه دون ريب ٠

وربما كان الشىء المؤسف بشأن أغلب الصياغات المعادة والملاحق هو أنها صنعت من أفلام ـ ان لم تكن من كلاسيكيات السينما ـ قد أثبتت بشعبيتها المستمرة أنها فى حقيقة الأمر لا تحتاج اطلاقا الى اعادة صياغتها ، ولا تستجدى عادة تكملة تلحق بها ٠ وبناء على هذا ، تكفل الاستديوهات لنفسها ٠ فى نوعيات الأفلام التى تختارها لصياغة معادة تركيبة غريبة من النجاح والفشل ٠ فجماهير المتفرجين سوف تذهب لكى تشاهد صياغات معادة لأفلام تعرفها وتحبها ، بدافع الفضول لا غير ٠ انه حافز لا يقاوم تقريبا أن ترغب فى اصدار حكم نقدى على الصياغة المعادة لأى فيلم معروف عند الناس ، ولعله أحد القوانين المعدودة للسلوك البشرى التى يمكن

fb/mashro3pdf

للاستديوهات حقيقة أن تتكهن وتثق بها · اذ كلما كان الأصل أفضل وتزايدت شعبيته ، ازدادت أعداد الناس الذين يمكن الاعتداد بهم لرؤية الصياغة المعادة أو الملحق ، وهكذا يوجد نوع من الضمان للعائد المالى · ومع هذا ، فهو أيضا نوع من ضمان الفشل ، لأنه كلما كان الأصل أفضل ، ارتفعت توقعات المتفرجين المعقودة على الصياغة المعادة أو الملحق ، والذى يخفق على الدوام تقريبا فى تلبية تلك التوقعات · (قانون بشرى طبيعى يحكم استجابة الجمهـــور للصـــياغات المعادة والملاحق : كلما ارتفعت التوقعات ، كانت خيبة الأمل أعظم) · ورغم أن هناك استثناءات نادرة ، فان الصياغات المعادة والملاحق يعوزها بوجه عام طزاجة الأصل وديناميكيته الابداعية الخلاقة ، ولهذا تجد خيبة الأمل عادة ما يبررها · ومع تسليمنا جدلا بأن الحافز الأول على انتاج الصياغات المعادة والملاحق هو الربح وأرجحية المراهنة على كسب محقق ، ينبغى علينا أيضا أن نقر بوجـود أسباب صحيحة فعالة لانتاج الصياغات المعادة والملاحق ، ووجود تحد ابداعى منخرط فى ثناياها · وقد كان مخرجو هذه الصياغات صرحاء واضحين فى هذه النقطة : انهم يريدون أن يستحدثوا تغييرات ابداعية فى الترجمات الجديدة ــ انهم لا يسعون اطلاقا الى عمل نسخة زيروكس · (= آلة طبع المستندات المعروفة) وهذه التغييرات الابداعية تتخذ أشكالا مختلفة ولها ما يبررها بطرق مختلفة ·

الصـــياغات المعـــادة :

بما أن حقبة من الزمان طويلة فى حدود المعقول ــ تمضى عادة بين نسخ الترجمات المختلفة لنفس الفيلم ، فان أحد المبررات التى تستخدم كثيرا جدا لاعادة صياغة فيلم هى « تحديثه عصريا » · وللمخرجين أساليبهم الخاصة بهم لتفسير ما يستهدفونه فى تحديث فيلم : فى رأيهم أنهم يحسنون عادة هذه الأعمال باضفاء « سمة أكثر معاصرة » عليها أو بتقديم « احساس جديد لجموع المتفرجين المحدثين » ·

ويمكن تحديث فيلم ما تحديثا عصريا فعليا بمجموعة طرق متنوعة :

● **تغييرات مهمة فى الأسـلوب :**

تحديث عصرى ليعكس التغير الاجتماعى ، الأساليب السينمائية ، أو أساليب الحياة ، أو الأذواق الشائعة : « تستطيع السماء أن تنتظر » (١٩٨٠) ــ صياغة معادة لفيلم سنة ١٩٤١ « هنا يأتى مستر جوردان » : « مولد نجم » (١٥٩٤ / ١٩٧٦) ــ موسيقى ، أسلوب حياة جديد ، جو جديد كامل لحكاية قديمة ، « ساحرة أوز » (١٩٣٩) ــ « الساحرة » (١٩٧٨) ــ موسيقى حديثة ، طقم ممثلين سود ، نسخة مصورة سينمائيا لعرض برودواى ·

fb/mashro3pdf

● **تغييرات فى التكنولوجيا السينمائية :**

تحديث عصرى للاستفادة من امكانات جديدة فى الشكل الفنى : « مركبة السفر العمومية » (١٩٣٩/١٩٦٦) ـ اللون ، الشاشة العريضة ـ الصوت المجسم ، « بن هور » (١٩٢٦/١٩٥٩) ـ اللون ، الشاشة العريضة ، الصوت المجسم (نسخة ١٩٢٦ كانت صامتة) ، « كنج كونج » (١٩٣٣/١٩٧٦) ـ اللون ، الشاشة العريضة ، الصوت المجسم ، تكنيكيات تحريك معقدة ، « الشىء » (١٩٥١/١٩٨٢) ـ اللون الشاشة العريضة ، الصوت المجسم ، مؤثرات خاصة ·

● **تغييرات فى الرقابة :**

« البوسطجى دائما يدق مرتين » (١٩٤٦/١٩٨١) ـ معالجة صريحة لانفعالات فائرة جياشة ، « البحيرة الزرقاء » (١٩٤٩/١٩٨٠) ـ تركيز على الصحوة الجنسية عند زوجين شابين ·

● **انواع جديدة من البارانويا :**

« غزو سارقى الجثث » (١٩٥٦/١٩٧٨) ـ من المخاوف اللاشعورية من انقلاب شيوعى فى الفيلم الأصلى الى مخاوف انقلاب الموتى فى الصياغة المعادة ·

● **الترجمة الموسيقية :**

نمط من الصياغة المعادة يهيىء عادة تحديا أعظم وحرية ابداعية أعظم أمام المخرج هو « ترجمة » الفيلم الى نص موسيقى ، حيث يجب أن تقدم فيه الكلمات والموسيقى مندمجة فى الكيان الدرامى للعمل الأصلى ··· أمثلة على ذلك : « أوليفر تويست » (١٩٤٨) حولت الى « أوليفر ! » (١٩٦٨) ، « مولد نجم » (دراما سنة ١٩٣٧ الى فيلم موسيقى سنة ١٩٥٤) ، « حكاية فيلادلفيا » (١٩٤٠) الى « المجتمع الراقى » (١٩٥٦) ، « الأفق المفقود » (دراما سنة ١٩٣٧ الى فيلم موسيقى سنة ١٩٧٣) ، « أنا وملك سيام » (دراما سنة ١٩٤٥) الى « الملك وأنا » (فيلم موسيقى سنة ١٩٥٦) ، « بيجماليون » (دراما سنة ١٩٣٨) الى « سيدتى الجميلة » (فيلم موسيقى سنة ١٩٦٤) ·

● **تغيير فى الفورمة ـ الترجمة التليفزيونية :**

دخلت أفلام التليفزيون أيضا فى تجارة الصياغات المعادة بالاسهامات

fb/mashro3pdf

الآتية : « فئران ورجال » (١٩٣٩/١٩٨١) : « يوميات آن فرانك » ، « كل شيء هادىء على الجبهة الغربية » ، « من هنا الى الأبدية » ٠

● **الصياغات المعادة للأفلام الأجنبية :**

وقد جاء التحدى الابداعى أيضا فى عملية زرع فيلم من احدى الثقافات الى أخرى بنتائج سارة شيقة ٠ فقد أصبح فيلم « الساموراى السبعة » (اليابان سنة ١٩٥٤) « السبعة العظام » (الولايات المتحدة سنة ١٩٦٠) ، « وابتسامات ليلة صيف » (السويد سنة ١٩٥٥) أصبح أولا استعراضا ببرودواى ثم فيما بعد الفيلم «موسيقى ليلة قصيرة» (الولايات المتحدة سنة ١٩٧٨) ، ثم أحدثها فيلم « اللاهث » (فرنسا سنة ١٩٦١ الى الولايات المتحدة سنة ١٩٨٣) الذى ينقل موقع الأحداث من باريس الى لوس انجيليس ويقلب جنسيات الشخصيات الرئيسية ٠

الملاحق :

٠٠٠ ان المثال الوحيد فى التاريخ لملحق تساوت جودته مع جودة الأصل هو فيلم « دون كيشوت » ٠ وسوف أكون مخبولا لو حاولت صنع واحد لفيلم « حد الموسى » ٠ من أقوال سومرست موم عندما طلب منه المنتج داريل زانوك أن يكتب ملحقا للفيلم ٠

هناك اختلاف مهم فى التوقيت الملائم للصياغات المعادة ازاء الملاحق ٠ ففى حين تسمح الصياغات المعادة عموما للعمل الأصلى بأن يعمر حينا من الدهر (قد يطول فى بعض الأوقات الى جيل جديد كامل أو جيلين قادمين لا يعرفان شيئا عن الأصل) نرى الملاحق تواتيها أفضل فرص النجاح عندما تتوالى بسرعة ، حتى يمكنها أن تتوالى على اثر نجاح العمل الأصلى ٠ والحافز الذى يدفع المتفرجين الى مشاهدة الملاحق شبيه جدا بذلك الذى يدفعهم لرؤية الصياغات المعادة ٠ فاذا كانوا قد استمتعوا بالأصل ، فانهم يذهبون يبحثون عن مزيد من نفس الشىء ، ويحدوهم الفضول للتعرف على أى درجة من الجودة سوف يواجه الملحق أصله بجرأة ٠ والحافز على الملاحق شبيه أيضا بحافز الصياغة المعادة ـ أى الربح ٠ بيد أن التفكير مختلف قليلا ٠ ففى الصياغة المعادة هى مسألة « العبها ثانية ياسام ٠ لقد أحيوها ذات مرة ٠٠٠ دعنا نعملها ثانية » ٠ أما مع الملحق فهى مسألة : « ظفرنا بشىء جيد يدور ٠٠ هيا بنا نجنى منه كل ما نستطيع أن نقطعه من أميال » ٠

وهناك أسباب جيدة ـ قليلة نسبيا لصنع ملحق غير تحقيق الربح الممكن ٠ اذ توجد طبعا بعض الملاحق الطبيعية جدا ـ ملاحق صنعت

fb/mashro3pdf

ببساطة لأن هناك مزيدا من الحكاية لكى يحكى ـ وهذه الملاحق يمكن أن تضاهى الأصل فى الجودة اذا استكملت هذه الحكاية · وقد صنعت ملاحق من الدرجة الأولى · مثلا ، من فيلم « الأب الروحى » (« الأب الروحى ، الجزء الثانى ») وفيلم « العلاقة الفرنسية » · (« العلاقة الفرنسية ٢ ») ومعظم الملاحق رغم ذلك تفتقد الرباط الطبيعى بأصولها ، ذلك الرباط الذى يعقده الاثنان معا ·

ولأن الملاحق لا تحاول أن تروى نفس الحكاية ، وانما تستطيع أن تبنى فوق الشخصيات التى تأسست من قبل فى العمل الأصلى ، فانها تتيح للمخرجين مجالا أرحب كثيرا للحرية الابداعية · وطالما أن الملاحق تلتقط بعض الشخصيات من الأصل ، وتحتفظ بدرجة معينة من التماسك والرصانة فى معالجة تلك الشخصيات ، وتدخر شيئا من أسلوب الأصل ، فانها يمكن أن تطير محلقة فوق أى اتجاه تقصده تقريبا ·· مثال طيب لقابلية المرونة فى الملاحق يمكن مشاهدته فى الملاحق التى توالت على عمل جيمس هويل James Whale الأصلى « فرانكنشتاين » (١٩٣١) الذى تبعه « عروس فرانكنشتاين » (١٩٣٥) حيث أدخل هويل عناصر باروكية شاذة غريبة وفكاهة سوداء ، وفاصلا موسيقيا صغيرا ، ثم « فرانكنشتاين يقابل الرجل الذئب » (١٩٤٣) ، والملحق التهكمى « فرانكنشتاين الصغير » (١٩٧٤) يمزج فى ثناياه عناصر من كلا فيلمى فرانكنشتاين الأصليين ، وينجح الى حد بعيد لأنه يسترد عن حب واعزاز أسلوب العملين الأصيلين ·

وأهم كثيرا من الامكانية الكامنة فى الحكاية الأصلية لعمل ملحق يوجد الشغف الذى تولده شخصيات العمل الأصلى فى نفوس مشاهديها ··· فاذا تبين أن جمهورا سينمائيا عريضا مفتون بطاقم ممثلى العمل الأصلى ويود من قلبه أن يراهم معا مرة أخرى ، أمكننا أن نستفيد بعقولنا أن ملحقا سوف يكون على الفور قيد التنفيذ · وفى أى فيلم تبدو فيه امكانية الكسب جيدة بقدر كاف لأن يلهم بفكرة ملحق ، نجد عقود الاستديو مع الممثلين سوف تلزمهم بعمل الملحق أيضا · فالاستمرارية التى يوفرها الاحتفاظ بممثلى العمل الأصلى فى الملحق مهمة بدرجة هائلة لجاذبية شباك التذاكر · وقد أفاد روى شيدر ولورين جارى ومارای هاملتون على سبيل المثال ، كحلقات وصل مهمة بين فيلمى « الفك المفترس » و « الفك المفترس ٢ » ·

الا أن « الفك المفترس ٢ » يقدم أيضا مثالا لمدى أهمية الناس العاملين خلف الكاميرا فى صنع ملحق ناجح · اذ عندما لا يشترك الكتاب والمخرجون وفنيو المونتاج الذين اشتركوا فى صنع العمل الأصلى ـ فى

fb/mashro3pdf

الملحق (أو الملاحق) الذى تليه ، من الممكن أن يعانى الفيلم الى حد بعيد من افتقاده غالبا روح العمل وأسلوبه ووقعه فى النفس ... ولهذا ، تنتج أنجح الملاحق (أو سلسلة الملاحق) حينما يبقى « الفريق الفائز » بأجمعه (من ممثلين ، مخرج ، كتاب ، مونتير ، منتجين ... الخ) متماسكا تماما طوال مدة العمل . ولعل النجاح الهائل لمسلسل « روكى » Rocky راجع الى المشاركة المتواصلة من جانب معظم فريق « روكى » الأصلى ، ولكن حتى هذا النجاح يحتمل ألا يدوم أطول من ذلك . (ومع أن فريق « روكى » قد أعلن أن « روكى ٤ » موجود بالمعامل . فقد بدا سوبرمان شبحا شاحبا مرهقا من ذاته السابقة فى « سوبرمان ٣ » Superman III ومن المأمول أنه سوف يحظى براحة مستحقة بجدارة) .

وشبيه فى بعض النواحى بملحقى « روكى » و « سوبرمان » وان كان جد مختلف فى أمور كثيرة عن الملحق الفادى المألوف « استغلال خبطة فنية باهرة النجاح » exploitation-of-a smash-hit « sequel » ـ يوجد « سلسلة الشخصيات » Character Series. وتستطيع سلسلة الشخصيات أن تتطور من سلسلة قصص تبرز نفس الشخصية أو الشخصيات (طرزان وجيمس بوند وشرلوك هولمز) أو قد تتطور السلسلة حول شخصية تظهر فى فيلم منفرد .

واذا كان لتلك الشخصية أو تلك الزمرة المؤتلفة من الشخصيات جاذبية هائلة للجمهور ، فقد تكون عاقبة ذلك سلسلة من الأفلام المبنية حول الشخصية أو زمرة الشخصيات : آبوت وكوستللو ، كروسبى وهوب (مسلسل « الطريق ») بيتر سيلرز فى دور المفتش كلاوزو Clouseau (فى مسلسل « الفهد القرنفلى ») وبيرسى كيلبرايد Percy Kilbride ومارجورى مين Marjorie Main فى دورى ما وبا كيتل Ma & Pa Kettle وربما تكون « غزاة الفلك المفقود » و « انديانا جونز » و « معبد المصير المحتوم » بداية سلسلة شخصيات جديدة .

وفى سلسلة الشخصيات ، يصبح استمرار الممثلين من فيلم الى التالى له أمرا لازما . ولكن مثله الكتابة الجيدة المسبوكة حول تماسك الشخصية المكين ، وأسلوب السلسلة الشامل ينبغى أن يكون رصينا . بهذه الطريقة تشيع توقعات المتفرجين ، ضامنة عودتهم لمشاهدة الفيلم التالى فى السلسلة . وحاجة الجمهور هذه الى ما يقبل التنبؤ به ، والى رؤية وجوه مألوفة فى نوعيات مألوفة من « فورمات » الحكاية ، قد أشبعت الى التمام تقريبا بالمسلسلات الدرامية وكوميديات المواقف التى تعرض على شاشة التليفزيون كل أسبوع .

fb/mashro3pdf

وفى حالات نادرة ، تصمم سلسلة أفلام لتكون أجزاء من كل أكبر سبق تصوره · ورغم أن كل فيلم يمكن أن يقف على قدميه كعمل متحد قائم بذاته ، الا أن كلا منها موصول برباط الشخصيات والمنظر والأحداث الى كل أكبر حجما · وقد صممت أفلام « حروب النجوم » Star Wars (١٩٧٧) و « الامبراطورية ترد الضربة » (١٩٨٠) و « عودة جيدى » — The Empire Strikes Pieck , — the Return of the Jedi (١٩٨٣) على أنها ثلاثية · وتوحى عناوينها بأن « توم اديسون الصغير » (١٩٤٠) Young Tom Edison و « اديسون ، الرجل » (١٩٤٠) Edison,The Man كانا قد صمما لتعشيق سيرة كاملة لاديسون · ومع أن حافز الربح قد يتداخل أيضا فى مثل هذه الخطط ، فان الكتابة والقوة الدرامية ينبغى أن يكونا أسمى من نوعية خاطرة البال اللاحقة : هيى ! لقد نجح ذلك العمل ! هيا بنا نبادر الى عمل ملحق له !

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

الفصل الثانى عشر

تجـارب سـينمائية
خاصـة أخـرى

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

شب معظمنا كبيرا مع الصور المتحركة ، سـواء فى دار العرض السينمائى أو على شاشة التليفزيون · وجمعتنا الألفة الحميمة بأجناس الأفلام والصياغات المستجدة والملاحق حتى صرنا نجربها فى يسر كأنما نجتذب نفسا من الهواء ··· فهى جزء من بيئتنا الطبيعية المحيطة · بيد أن معظمنا لا يحس نفس الراحة مع الأفلام الصامتة والأجنبية · كما يمكن لانتاجات الثقافات الأخرى ، وأساليب حياة الآخرين ، والأجيال الأخرى ، أن تطرح بغرابتها عقبات كأداء فى سبيل التذوق والفهم · على أية حال ، اذا بذلنا جهدا واعيا للتغلب على تلك العقبات ، فسوف نجازى خير جزاء بدنيا التجارب التى تنتظرنا فى هذه الأفلام « الخاصة » ·

فيـلم اللغـة الأجنبية :

ان أصعب مشكلة فى تحليل الفيلم الأجنبى اللغة طبعا هى حاجز اللغة ذاته · وبالرغم من حقيقة أن الصورة تنهض بالعبء الرئيسى للاتصال فى الفيلم ، فان الكلمة المنطوقة ماتزال تلعب دورا مهما ـ ولهذا السبب ، وجب أن تستخدم طريقة ما لكى تعيننا على فهم الحوار · وهناك طريقتان أساسيتان لترجمة الحوار فى الأفلام الناطقة بلغات أجنبية : دبلجة الصوت البشرى واستعمال العناوين الفرعية المطبوعة ·

دبلجـة الصـوت :

فى حالة الفيلم الفرنسى الذى يعرض أيضا فى أمريكا ، تجرى عملية دبلجة الأصوات كما يلى : يتحدث الممثل بعبارات الحوار بلغته القومية (الفرنسية) ويسجل هذا الحوار ويصبح جزءا من شريط الصوت للنسخة الفرنسية · ولكن بالنسبة للسوق الأمريكية ، يبدل شريط صوت الحوار الفرنسى بشريط صوت انجليزى ، حيث سجلت أصوات بالانجليزية لكى تناظر حركات الفم والشفتين للممثلين الفرنسيين · ولمواءمة الصوت مع شريط الصوت ، يتخير المترجم بحرص بالغ الألفاظ الانجليزية التى تقارب فى نظام الأصوات الكلامية ـ الألفاظ الفرنسية التى تنطق ، حتى تبدو صورة الممثل الفرنسى والكلمات المنطوقة بالانجليزية متزامنتين · ولعل أجلى ميزة فى دبلجة الصوت هى أنها تمكننا من مشاهدة الفيلم بالطريقة المعتادة ، ولأن الممثلين يلوحون كأنهم يتحدثون بالانجليزية ، لا يبـدو الفيلم أجنبيا الى هذا الحد ·

fb/mashro3pdf

غير أن مساوىء وتقييدات عملية دبلجة الأصوات عديدة · أولى مثالب الدبلجة هى الأثر الذى ينجم من فصم الممثلين عن أصواتهم ، اذ فى الغالب يجعل التمثيل يبدو جامدا متبلدا ··· تصرح ريناتا آدلر التى تعارض بقوة دبلجة الأصوات ، قائلة : « العملية لا أمل فيها ، فهى تحطم أى ايهام بالحياة ، وتترك الممثل فى موضع ما بين سمكة تبقبق بفمها ومسخة ينتحب فى قوله » ·

مشكلة أخرى هى أن تزامن الشفتين بالاتقان الدقيق المضبوط أمر غير ممكن اطلاقا فى الواقع · مثال على ذلك ، مع أن العبارة الفرنسية « يا حبيبتى Mon Amour » قد تقارب جدا حركات الشفتين لترجمة مثل my dearest فان الكلمة الفرنسية Oui لا تنطبق جيدا على حركات الشفتين للكلمة الانجليزية (Yes) · وحتى لو كان ممكنا تزامن الشفتين المضبوط ، سوف تبقى عقبة أخرى رهيبة جدا : كل لغة لها طابعها الانفعالى ، ونماذجهـــا الايقاعية ، وايماءاتها وتعبيراتها الوجهية المصـــاحبة ، وكلهـــا تبـدو غير طبيعية عنـدما تولج فيهـا لغة أخرى · فالتعبيرات الوجهية الفرنسية مثلا ، لا تنسجم ببســـاطة مع الكلمات الانجليزية · ومدارس التمثيل متأثرة بكل تأكيد بطبيعة اللغة التى ينطقون بها · وخصوصا بطابعها الانفعالى العام ··· تأمل على سبيل المثال الفرق بين أسلوب التمثيل الايطالى ، بتوكيده على التفصيل المتقن والايماءات العريضة ، والأسلوب السويدى ، الذى يتسم بانضباط وتحكم أشـد بكثير · وهكذا ، وبسبب استحالة التزامن المضبوط والفوارق فى الأمزجة الانفعالية الوطنية التى تنعكس فى أساليب التمثيل ، لا يمكن للدبلجة اطلاقا فى حقيقة الأمر أن تظفر بايهام الواقع · وغالبا ما تتخلل الفيلم كله سمة متكلفة لابد منها ، تصبح مثار غيظ وازعاج منغص للرائى ·

وعلاوة على ذلك ، تمحو عملية دبلجة الصوت كلا من القوة الطبيعية ، والطابع ، والسمة الانفعالية الفريدة للغة الأصلية ، التى يمكن لجرسها ذاته ــ سواء مفهوم أو غير مفهوم ــ أن يكون جوهريا لا غنى عنه لروح الفيلم · ويعود حس الواقع الذى افتقد فى عملية دبلجة الصوت عندما يتم التحدث باللغة الأصلية ، لأن الفيلم الأجنبى فى لغته الأصيلة الخاصـة به ذو رنين وأصالة يستحيل تحقيقهما خلال الدبلجة ·

وعندما لا تنتقى الأصوات المدبلجة بدقة وحرص لتوائم الممثلين ونغمة الفيلم العامة ، يتضرر الايهام بالواقع أكثر تماما · على سبيل المثال ، فى فيلم « الحرب والســـلام » الروسى تجعل الدبلجة أهل موســكو يبدون ــ كمـــا تقول ريناتا آدلر Renata Adler كأنهم وافدون من

fb/mashro3pdf

نكساس · وفى مثل هذه المواقف ، قد يتيسر الابقاء على درجة معينة من الأصالة بجعل الأصوات المدبلجة تنطق الانجليزية بلهجة روسية ·

وفى كافة الأحوال تقريبا ترجع سمة التكلف فى الفيلم الأجنبى المدبلج لا الى تغير اللغة أو توزيع الأصوات وانما لرداءة نوعية تكنيكيات الدبلجة · وأحيانا يبدو أن هناك افتقارا عاما الى الاهتمام بالأداء الدرامى للأصوات المدبلجة · فالسطور المدبلجة ذات نبرة درامية واهية ، فهى لا تملك أية تنويعات طبيعية فى طبقة الصوت ولا نبر الكلام ، والايقاعات جميعا خاطئة ··· والسطور غالبا تقرأ برتابة لا حياة فيها ، لا تكاد تقدم أكثر من « المعلومة » الأساسية للعبارة دون دقائق التعبير الصـــوتى المرهفـة ·

وفيلم « الزوجة الخليلة » (وهو فيلم ايطالى أخرجه عام ١٩٧٩ ماركو فيكاريو ، بطولة مارشيلو ماسترويانى ولورا أنتونيللى) دراســة كلاسيكية فى الكيفية التى يمكن بها تدمير فيلم جيد الى حد معقـــول بتكنيكيات رديئة للدبلجة · من الناحية الايجابية ، واضح أن الممثلين ينطقون بأفواههم كلمات انجليزية ، لأن تزامن الشفاه أجيدت مواءمته الى مدى بعيد · وهنا ينتهى أى احساس بالمصداقية (أو امكانية التصديق) · فالحوار المدبلج كما يتجلى مقصور على ميكروفون فى استديو مع الممثلين الناطقين بالانجليزية على مقربة لصيقة جدا بالميكروفون ،الى حد أنهم يضطرون الى التكلم بهدوء رفيق ليتلافوا تشويه أصواتهم وهى تسجل · وهكذا يعطى كل قول انطباعا بأنه شىء يهمس به فى أسماعنا ·

وليس ثمة محاولة ما لتحقيق أى احساس بالعمق : كل صوت سجل على نفس مستوى جهارته دون اعتبار لبعد الممثل عن الكاميرا · كما لا يوجد صوت يكتنف المكان أثناء الأحاديث الدائرة ، حتى عندما يتحادث الممثلون فى حجرة خاصة بأناس آخرين · وفى بعض الحالات ، تقدم الموسيقى بافراط فى محاولة للقضاء على بعض هذا السكون الرهيب · وفى حين أن الأصوات المدبلجة موزعة جيدا (كان ماسترويانى يتحدث بنفسه) يبدو تمثيلهم مثل القراءة ، الحوار مسطح ، فاتر وتنقصه الهزة الدرامية الآسرة ·

وعلى نقيض تام من مشاكل فيلم « الزوجة الخليلة Wife mistress نجد انجاز الدبلجة الممتاز فى فيلم Das Boot · فالايقاعات الطبيعية ، والترنيم وطبقة الأصوات البشرية وهى تخاطب بعضها البعض تضفى على الحوار حياة ديناميكية حتى بدون تزامن محكم تماما مع حركة الشفاه ، ويمنحنا الصوت المكثف بأبعاده الثلاثة « معلومات » مثـيرة كافية لأن تجعلنا ننسى أن الفيلم رغم هذا مدبلج ·

fb/mashro3pdf

العنـــاوين الفرعيـــة :

عندما لا تستخدم دبلجة الأصوات ، يستفيد الفيلم الأجنبى اللغة من العناوين الفرعية المطبوعة على شريطه · وهنا تظهر ترجمة انجليزية موجزة للحوار في شكل مطبوع أسفل الشاشة بينما التحاور يجرى مجراه · وبقراءة هذه الترجمة تتسنى لنا فكرة واضحة تقريبا لما يقال على لسان الممثلين وهم يتحدثون بلغتهم الوطنية ·

ويمتاز استخدام العناوين الفرعية على استخدام دبلجة الأصوات بمزايا متعددة · لعل أشدها أهمية أنها لا تتداخل فى الايهام بالواقع بقدر ما تفعل الدبلجة · ولو أن ظهور الكتابة فى قرار الشاشة ليس من طبيعة المجال السينمائى تماما · ولأن الممثلين غير معزولين عن أصواتهم ، تبدو حركاتهم التمثيلية أكثر واقعية وانسانية ، وأيضا أكثر فعالية · علاوة على ذلك ، يحتفظ الفيلم ذو العناوين الفرعية المطبوعة ـ من وراء انطاق الممثلين بلغتهم الوطنية ـ بقوة الثقـــافة التى أنتجته وبطابعها وخاصيتها الانفعالية الفريدة · ولا يمكن المغالاة فى تقدير أهمية هذه النقطة الأخيرة · ولنستشهد مرة أخرى برأى ريناتا آدلر فى الموضوع :

« ··· وتتجلى احدى قوى السينما الجوهرية وجمالياتها فى أنها عالمية بحق ، فى أنها تجعل اللغة ميســـورة سهلة المنال بطريقة بالغة الخصوصية ـ فى السينما وحدها يستطيع المرء أن يستمع الى لغات أجنبية تنطق وأن يشارك ـ بالكلمة المكتوبة فى العناوين الفرعية ـ مشاركة وثيقة بقدر ما يشاء يوما فى ثقافة لولاها لظلت منغلقة عليه » ·

وهكذا ··· تتدخل العناوين الفرعية بدرجة أقل فى تجربة المتفرج الجمالية الشاملة للفيلم ، وفى اكتماله الثقافى ، ومن ثم فى حقيقته الجوهرية · ومادام معظم حقيقة الفيلم تأتينا من خلاله بالبداهة حتى فى لغة لا نستطيع فهمها ، فالأهم أن تظل حلقة الصورة / الصوت سليمة لا تمس · من أن نفهم جيدا كل كلمة من كلمات الحوار ·

ولا يعنى هذا القول بأن استخدام العناوين الفرعية ليس له هو أيضا مساوئه ·· فمن أظهرها للعيان أن انتباهنا يتوزع بين مشاهدة الصورة وقراءة العناوين الفرعية · اذا قرأنا ببطء أو اذا كان التوليف سريع الوقع ، فقد تفوتنا أجزاء مهمة من الصورة المرئية ونفقد الاحساس بتتابع الفيلم · أكثر من ذلك ، أن معظم العناوين الفرعية موجزة جدا بحيث تكون مفرطة التبسيط وغير تامة · فهى مصممة لتنقل فحســب أدنى مستوى أساسى للمعنى فى الحوار ، ولا تحاول حتى اقتناص نكهة الحوار وقيمته الكاملتين فى اللغة الأصلية ·

fb/mashro3pdf

مشكلة أخرى تنشأ غالبا من حقيقة أن العناوين الفرعية تطبع باللون الأبيض · فالحروف البيضاء تبدو عند أسفل الشاشة ، واذا كانت الصورة وراء العناوين الفرعية بيضاء أو فاتحة اللون ، عدت العناوين الفرعية مطموسة لا تقرأ · كان هذا هو الحال فى فيلم « تورا ، تورا ، تورا » Tora, Tora, Tora ، حيث كانت العناوين الفرعية البيضاء تظهر فى معظم الأحيان على اليوتيفورمات البيضاء التى يرتديها ضباط البحرية اليابانية · ومع أنه يبدو أمرا سهلا نسبيا أن يغير لون حروف العناوين الفرعية حتى تبرز واضحة على الخلفية الا أن هذا لا يحدث أبدا ·

ورغم تلك المساوىء ، مايزال استخدام العناوين الفرعية ربما أيسر حل لتخطي حاجز اللغة ، وبخاصة فى الفيلم بطىء الايقاع الذى تم توليفه بطريقة يمكن معها أن يقرأ الحوار قبل أن تتغير الصورة · أما فى الفيلم سريع الايقاع حيث تقتضى نقلات القطع التوليفية المتواترة بسرعة بالغة ـ انتباها تاما للصورة ، فربما تكون دبلجة الصورة هى الحل الوحيد ·

ضروب اخرى من « السمة الأجنبية » Foreignness

ليست مشكلة اللغة هى العقبة الوحيدة فى سبيل فهم الأفلام الأجنبية وتذوقها · فالى جانب حاجز اللغة توجد أيضا فوارق ثقافية مهمة أخرى قد تحدد أو تشتت استجابتنا لها · وهناك حكاية تروى عن محاولة روسية لاستخدام فيلم «عناقيد الغضب» The Grapes of Warth كأداة دعائية ضد الولايات المتحدة ـ توضح أن الفوارق الثقافيةلها اثر عميق فى الكيفية التى يستقبل بها فيلم من الأفلام · فقد اكتشف المسئولون الروس فيلم « عناقيد الغضب » ورأوا فيه مثالا لفظاعة استغلال ملاك المزارع الضخمة الرأسماليين لجهد العمال المهاجرين · وشرع المسئولون يعرضون الفيلم على الروس لكى يوضحوا لهم مدى فظاعة الحياة فى أمريكا ويقنعوهم بشرور الرأسمالية · وجاءت الفكرة بعكس ما كانوا يرجون حينما استجاب الفلاحون لا باحتقار الرأسماليين وانما بحسد آل جودز الذين يملكون جرارا ويتمتعون بحرية الانتقال فى أرجاء البلاد ·

وعند النظر فى مشكلة الفرجة على أفلام من بلد أجنبى ، ربما نفكر فى المشاكل التى قد يصادفها أجنبى غير متعود على الولايات المتحدة ـ فى تفهم دقائق الأمور فى أفلام من قبيل « راكب سهل » (ثقافة الهيبيز/ المخدرات فى الستينات) أو « بوب Bob ، كارول Carol ، تيد Ted واليس « Alice » (الثورة الجنسية فى الستينات) أو « مسلسل » (شطط الأخذ ببدعة أسلوب حياة مقاطعة مارين بشمال كاليفورنيا) ·

fb/mashro3pdf

وفيلم لينا فيرتمولر Lina Wertmuller « اكتساح » Swept Away على سبيل المثال ، حكاية رمزية تجرى على عدة مستويات مختلفة ... فهى ، على مستوى أساسى جدا ، قصة رمزية عن المعركة التى لا تنتهى أبدا بين الجنسين . فالممثلان الرئيسيان جيانكارلو جيانينى Giancarlo Giannini فى دور نوتى عادى فى يخت ، وماريانجلو ميلاتو Mariangelo Melato كزوجة مالك اليخت ، يتحطم بهما اليخت على ساحل جزيرة . وكلا الاثنين على النقيض فى نواح عديدة . فهو أسود البشرة ، أسود الشعر ، وهى شقراء رخصة البدن . وهو ايطالى جنوبى من طبقة دنيا ، وهى ايطالية شمالية من طبقة عالية . ومن الناحية السياسية ، هى رأسمالية ، وهو ديمقراطى اجتماعى . وبينما أعلنت حرب الذكر / الأنثى . أعلن معها أيضا صراع طبقى سياسى « ايطالى » جدا ، مع مستويات من المعنى تتجاوز ادراك المتفرج الأمريكى العادى . ورغم أننا نستطيع أن نفهم الخطوط العامة لهاتيك المستويات الرمزية ، فان ظلال الفوارق الدقيقة الرقيقة تغيب عنا . وليس معنى هذا أننا لا نستطيع التمتع بالفيلم ، بل يجب علينا أن نواجه حقيقة أننا فى الحقيقة لا نشاهد تماما نفس الفيلم الذى يشاهده مواطن ايطالى . فمعركة الجنسين ، وحكاية الحب التى تتطور اليها ، أمور عامة ومفهومة بوضوح . أما صراع الشمال / الجنوب ، والصراع الطبقى / السياسى فهى أقل وضوحا بكثير فى نظر الأمريكى ، بنفس الطريقة التى لن يستطيع بها ايطالى أن يفهم خرافاتنا الجوهرية عن اختلافات الشمال / الجنوب أو الأحزاب السياسية أو المشاكل الاجتماعية للبيض / السـود أو مفهومنا الأمريكى الخاص للمكانة الاجتماعية أو الديمقراطية الأمريكية .

وربما كانت الكثرة الكاثرة من الاختلافات الثقافية الأخرى ذات تأثيرات مهمة وتجعلنا نخطىء فهم الفيلم بسبب أجنبيته . فاذا عجزنا عن فهم العادات المهمة أو المواقف الأخلاقية أو قواعـد السلوك المعهودة فى الحضارة التى تنتج الفيلم ، فمن المؤكد أننا سوف نفقد شيئا . وأحيانا يكون فهم السياسة أو الاقتصاد عنصرا جوهريا لازما للفهم الكامل ، وأحيانا قد تلعب معرفة تاريخ البلد دورا . قد تكون هناك تمايزات طبقية دقيقة أو قيم دينية ينبغى علينا أن نتفهمها أولا .

أضف الى ذلك أنه يجب علينا أن نتنبه جيدا للرموز الحضارية التى قد تتكشف فى ملابس غريبة ، أو تسريحة شعر أو جزئية ما أخرى تجعل شخصية تبدو مختلفة عن سائر الشخصيات الأخرى . ففى « الزوجة الخليلة » مثلا ، تبرز امرأة شابة معجبة بقصة شعرها القصيرة جدا ... وتتزوج بشاب ساذج يتوقع من زوجته أن تكون بكرا ، وينتحر عندما

fb/mashro3pdf

يكتشف العكس ... فهل تعين قصة الشعر هويتها بأسلوب حياة معينة ، أى كامرأة مودرن متحررة جنسيا ؟ (الفيلم صورت مناظره فى عصر ما قبل الأوتومبيل بايطاليا ، ربما فى أواخر القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين) . كثير من مثل هذه القرائن الدالة على الشخصية قد تفوتنا لأننا نعجز عن فهم الأهمية الرمزية لمثل هذه الاختلافات التى تبدو فى ظاهرها تافهة ضئيلة الشأن .

وفى حين أن الكثير جدا من تلك المشكلات يمكن التغلب عليه بالرؤية اليقظة المتبصرة ، سوف يبقى الكثير أيضا فوق ادراكنا بدون دراسة متعمقة للحضارة المختصة .

عامل آخر يؤثر فى استجاباتنا هو ايقاعات التوليف بالأفلام الأجنبية ، التى تختلف سرعة وقعها عنها فى الأفلام الأمريكية . وسواء أكانت هذه الاختلافات الفيلمية تعكس وقع الحياة المختلف فى البلدان الأخرى أم لا ، فمن المؤكد أنها سوف تشكل دراسة ممتعة .. ولكن مهما يكن السبب فهناك اختلافات ... الأفلام الايطالية على سبيل المثال ، تمضى بمعدل خمس عشرة ثانية تقريبا لكل لقطة راكضة ، بينما تمضى الأفلام الأمريكية بمعدل خمس ثوان تقريبا للقطة المذكورة . وهذا الاختلاف لا يجعل الأفلام الايطالية تبدو غريبة فى عين المتفرجين الأمريكيين فقط ، بل يوجد أيضا الخطر من أن يسأم المتفرج من الفيلم حتى دون أن يدرك السبب ، كما تبدو النصوص الموسيقية فى أفلام أجنبية عديدة ، وبخاصة فى الايطالية والفرنسية ، مبالغة فى اعدادها ، نوعا من المهارة الموسيقية المفرطة ، وتبدو الموسيقى فى الغالب قديمة العهد كأنها موسيقى أمريكية لحقبة تاريخية مبكرة . وتبدو الأفلام الدنماركية والسويدية مقلة فى استخدام الموسيقى أو لا تستخدمها اطلاقا الأمر الذى يقتضى أيضا بعض التعود عليه . وفى بعض الأحوال ، قد توجد الموسيقى لكى تقدح زناد الاستجابات الخاصة المتفردة لتلك الحضارة ، التى ببساطة لم تتكيف من قبل للاستجابة لها .

التحيز الثقـــافى :

« اذا ظننت هذا الفيلم عديم الجودة ، سوف أرتدى لحية وأقول انه صنع فى المانيا . عندئذ سوف تسميه فنا » . هذا ما جاء بعنوان فرعى من فيلم ويل روجرز « الأحمق روبين » الذى صنع سنة ١٩٢٢ . وتعكس العبارة مشكلة أخرى فى تحليل فيلم اللغة الأجنبية . اذ بسبب احساس أمريكى مستديم بالدونية الثقافية ، نحن ميالون جـدا جـدا لأن ننحنى خاشعين أمام أى شىء أوربى تقريبا . وهكذا ، امتدح النقاد وعشاق الأفلام الأمريكيون باسراف بالغ على مدى الخمسينات ـ عديد الأفلام الأوربية

fb/mashro3pdf

التى لم تكن ترقى فوق مستوى أفلام الدرجة ب الأمريكية ـ لا لشىء الا أنها صنعت فى فرنسا أو ألمانيا أو ايطاليا · وليس معنى هذا القول بأنه لم تكن ثمة أفلام عظيمة أنتجتها هذه البلاد ابان تلك الفترة ، ولكن قامت نزعة لامتداحها جميعا · وفى نفس الوقت ، كان رواد السينما الأمريكان ينظرون بعين ساخطة نوعا الى الأفلام المنتجة فى بلدهم · وبالتالى كان أى فيلم مصنوع فى أوربا يعد أوتوماتيكيا عملا رفيعا فى فنيته وجديته ، فى حين كان الفيلم الأمريكى بوجه عام موضع تجاهل أو رفض باعتباره هراء تجاريا مبتذلا ·

وأيضا تناسب فردة الحذاء القـــدم الأخرى ، لأن الأوربيين كثيرا ما يقدرون نواحى معينة فى الأفلام الأمريكية لا يستطيع الأمريكيون أن يروها أو يقدروها ـ على سبيل المثال ، كان النقاد الفرنسيون أسخى جدا فى امتداح فيلم « بونى وكلايد » من النقاد الأمريكيين · كما يحظى جيرى لويس Jerry Lewis بتقدير الفرنسيين أكثر من الأمريكيين · ولا يمكن لنا تفسير هذه الظاهرة بسهولة ، ولكنها ربما ترجع الى عدة عوامل · أولها ، أن حاجز اللغة قد يدفع المشاهدين الى قراءة أشياء بين سطور العناوين الفرعية لا وجود لها · على أية حال ، المطلوب هو رؤية أكثر ذاتية وابداعية عندما يوحى بالمعانى بدلا من ايضـــاحها بالقول الصريح ، قد يكون للأسلوب السينمائى عنه مخرج أجنبى قوة وخلابة أعظم بسبب غرابته على المشاهدين الذين لا يتأثرون على نفس الحال بشتى المنوعات التى تربت بينهم وتعودوا عليها ·

ومادام الفيلم يهيىء لنا صورة منعكسة للحضارة والمجتمع اللذين أنتجاها ، فان رد الفعل الايجابى بأكثر مما يتبقى لفيلم أجنبى قد يسببه فعلا نوع الرغبة ذاته الذى يجعلنا نريد الترحال · ففى الغالب نريد ببساطة تغيير المنظر ، مهربا قصير الأمد مما هو معتاد ومألوف ، أو يحدونا حب الاستطلاع حول الناس الآخرين فى المواطن البعيدة ، حول أوجه تماثلهم معنا واختلافهم عنا · وأحيانا يسبينا ببساطة اختلاف طعم أو جوهر أو روح بلد آخر ، أسلوب حياته السائد · وكل هذه العوامل تلعب دورا فى استجابتنا للفيلم الأجنبى اللغة ، وتفيد فى أن تجعل تحليلنا وتقييمنا أكثر ذاتية ·

الفيـــلم الصـــامت :

يوافينا الفيلم الصـامت أيضـا بعدة مشـــكلات تتعلق بالتحليل السينمائى · أولها جميعا ، أننا قلما تسنح أمامنا الفرصة لرؤية فيلم صامت على نحو ما كان يقصد من عرضه ، بدلا من ذلك ، نرى نسخا لتلك

fb/mashro3pdf

الأفلام التى اندثرت وتآكلت وفسدت ، وضاع منها الى الأبد كثير من أصالة بريقها وتأثيرها فى النفس ٠

وفوق هذا ، تعرض معظم الأفلام الصامتة اليوم دون الموسيقى المصاحبة التى كانت تقدم عادة لجماهير متفرجى العصر الصامت ٠ وأحيانا كانت توزع قطعة موسيقية بصحبة الفيلم يعزفها أوركسترا كامل ، على نحو ما جرى الحال مع فيلم « مولد أمة » Birth of a Nation عادة ، كان عازف بيانو أو أرغن منفرد يرتجل ببساطة عزفه أثناء عرض الفيلم ٠ وكانت مثل هذه الموسيقى تملأ فراغا محددا ، بدونها ينتاب الفيلم الصامت نوع رهيب من النقصان ٠ ومن ثم فقد الكثير من أروع لحظات الفيلم الصامت وقعه فى النفوس لأن خصائصها الايقاعية وأحوالها الانفعالية لا يتم توكيدها وفق ما كان يقصد منها ٠

بل أهم من هذا وذاك حقيقة أننا لم « نتناغم » مع الأفلام الصامتة كوسيلة فذة للتعبير ٠ اذ بتعودنا على مستويات الاتصال التى ينقلها الفيلم الصوتى (الناطق) وتكيفنا على مشاهدة كل شىء على شاشة التليفزيون الحاضر دائما « نصف مشاهدة » ، قد فقدنا قدرتنا على التركيز على العناصر المرئية الصرف ٠ واذا أريد لنا أن نقدر الفيلم الصامت حق قدره ، تحتم علينا أن نتقن تطبيق مجموعة جديدة من مهارات المشاهدة أو الفرجة ، ولأن نصبح أكثر حساسية واستجابة للغة الفيلم الصامت ، خاصة أشد وسائله تعبيرا : وجه الانسان وبدنه ٠

وفى السنوات الأخيرة من حياة الفيلم الصامت تطورت السمات التعبيرية للوجه والبدن البشريين الى فن معقد مصقول الروعة ، تستطيع فيه أو هى حركة جسمانية أو ايماءة أو تعبير وجهى أن يفصح عن أعمق المشاعر أو مأساة روح انسانية ٠ وبالتالى كان ممثلو الأفلام الصامتة الأخيرة قادرين على التكلم الى جمهورهم بوضوح وجلاء لا من خلال صوتهم وانما من خلال بانتومايم العيون والأيدى والفم وحركة الجسم ٠ وبهذا الفن المطور بدرجة عالية ــ فن البانتومايم ــ تملك الفيلم الصامت أداة تعبيرية ذات اكتفاء ذاتى وقادرة على نقل قصة من خلال أداة تصويرية بأقل حد ممكن من العناوين الفرعية ٠

وقد تعلم الجمهور الضخم من رواد العصر الصامت فن قراءة الوجوه والارشادات وحركات الجسم من خلال التكيف الدائم ٠ ولكن يجب علينا أن نجتهد أكثر قليلا لكى نحذق فهم هذا الفن ٠ اننا معرضون له فى الفيلم الحديث خلال لقطات « استجابة » ، لكنها عموما قصيرة البقاء على الشاشة ويعوزها غالبا ما فى خيرة الأفلام الصامتة من رهافة وروعة ٠ وفى أفضل

fb/mashro3pdf

حالاتها كانت لغة الفيلم الصامت تستطيع أن تعبر عن أشياء لا تستطيع الكلمات التعبير عنها ، كما يوضح بيلا بالاز Béla Balazs بحرارة :
« ... ان اشارات الرجل المرئى لا يقصد منها أن توصل المفاهيم التى يمكن شرحها فى كلمات ، بل تلك التجربة الداخلية وتلك العواطف اللامعقولة التى كانت ستبقى دون تعبير حينما قيل كل شىء يمكن أن يقال • مثل هذه العـــواطف تكمن فى أعمق درجات الروح ولا يمكن مقاربتها بالكلمات التى ليست سوى انعكاسات للمفاهيم : تماما مثلما لا يمكن التعبير عن تجاربنا الموسيقية بمفاهيم ممنطقة فان ما يظهر على الوجه وفى التعبير الوجهى تجربة روحية تنقلب مرئية فى الحال دون وساطة الكلمات » •

فاذا كان لنا أن نستجيب بالضبط للأفلام الصامتة ، وجب علينا أن ننتبه جيدا لرهافة وقوة لغة الفيلم الصامت ـ فهى لغة قادرة على كل من مناجاة النفس الصامتة (وجه منفرد « يتحدث » بأرق وأدق ظلال المعنى) والديالوج الأبكم (حيث تدور محادثة بين شخصين من خلال ايماءات وتعبيرات وجهية) • تستطيع لغة الفيلم الصامت أن تبوح من خلال اللقطة المكبرة لا بما هو مكتوب مرئيا على الوجه بل أيضا بشىء ما بين السطور ، وهى أحيانا قادرة تماما على اقتناص التعبيرات المتناقضة فى ان واحد وعلى نفس الوجه •

ومع هذا لا تتقيد لغة الفيلم الصامت بالوجه لأن يدى الممثل وذراعيه ورجليه وجذع جسمه تغدو جميعا هى الأخرى أدوات قوية فعالة للتعبير • ولغة الجسم والوجه المعبرين قد تكون أكثر فردية وذاتية من لغة الكلمات وفى حين أن كل ممثل فى الفيلم الناطق ذو خواص صوتية متميزة ينفرد بها دون غيره فى وسيلة تعبيره اللفظى ، كان لكل ممثل فى الفيلم الصامت أسلوب شخصى فى التعبير الوجهى والبدنى عن العاطفة •

ومن أقوى وسائل التعبير التى تحتوى الجسم كله مشية الممثل • وفى الفيلم الصامت ، لأنه فى العادة تعبير طبيعى لا شعورى عن العاطفة ، أصبحت المشية مظهرا مهما لأسلوب كل ممثل أو شخصيته السينمائية الفريدة الخاصة به • وعند استعمالها بوعى للتعبير ، كان يمكن تغييرها لتعبر عن عواطف متنوعة مثل الكرامة أو التصميم القوى أو الوعى بالذات أو التواضع أو الخجل •

وينبغى علينا أيضا أن نعترف بأن الفيلم الصامت نتاج عصر آخر ويلزم الحكم عليه ، الى حد ما على الأقل ، باعتباره انعكاسا لصورة مجتمع وحضارة ذلك العصر • ومع أن هاتيك الأفلام تجسد عقلية عصرها على

fb/mashro3pdf

نحو كاف فان أى شيء عتيق الطراز يصدمنا عادة كعنصر كوميدى مضحك بادىء الأمر ، الى أن نتعود على الطراز أو الأسلوب الأقدم · وبعدئذ تتراجع الغرابة الى الخلفية ، متيحة لنا أن نرى أكثر العناصر شمولية أو عالمية ·

وكثيرا ما يعيق من تذوق بواكير الفيلم الصامت تذوقا تاما هاتان الطلاقة والمغالاة فى التكشير والايماء من جانب الممثلين الذين كانوا مايزالون يستخدمون الأساليب الميلودرامية للتمثيل المسرحى حينذاك · وتبدو هذه الايماءات والتعبيرات المغتصبة غير الطبيعية سخيفة مضحكة عندما ترى فى لقطة مكبرة ميكروسكوبية - ولما ارتقى فن التمثيل السينمائى ، أدرك الممثلون ضرورة الانضباط فى الايماءة ورقة التعبير ، ولكن ماتزال كثرة عظيمة من أفلام مرموقة لغير ذلك يعوقها جديا أسلوب التمثيل الأقدم عهـــدا ·

وأى امرىء يظن أن الفيلم الصامت كان شكلا بدائيا فجا من الفن اذا ما قورن بالفيلم الناطق الحديث ـ يحتاج فحسب الى دراسة اثنين من روائع العهد الصامت المتأخر هما : « شروق الشمس » تلك الميلودراما الآسرة بجمالهـــا التى أخرجهـــا ف·و· مورناو F. W. Murnou و « نابليون » الملحمة العظيمة للمخرج الفرنسى آبيل جانس Abel Gance (حددت حديثا وتعرض فى نسخ من أربع ساعات وخمس ساعات و ١٣ دقيقة) · وقد صنع الفيلمان عام ١٩٢٧ ولكنهما يبدوان حديثين من كل النواحى · وكلاهما يتمتعان بأسلوبين مرئيين مصقولين ديناميكيين ، بارعين فى توصيل أدق فوارق المعنى بغير عناوين · وكلاهما على مستوى رفيع جدا من الحذق فى أســـاليب التمثيل ، والتوليف ، والتكوين والاضاءة ، واستعمال طرق المونتاج ، وخلق الايهام بثلاثية البعد · وحركة الكاميرا ، والصور المتراكبة الطبع والمؤثرات الخاصة · وفى الحقيقة ، ان الفرجة على أفلام صامتة من هذا الوزن تجعل الانسان تقريبا يتساءل هل كان ينبغى على السينما أن تتعلم النطق يوما أم لا ؟؟

وتقديرا لهذا كله ، فان الفيلم الصامت يملك الكثير الذى يقدمه الينا اذا شئنا أن نتعلم لغته الخاصة ونتفهم حرفيته المحنكة التى يتفرد بها · يمكننا أن نلاحظ نوعا مختلفا من مهارة التمثيل ، ونرى ارتقاءه من المبالغة المنفوخة بافراط الى الانضباط والرقة واللباقة لفن مصقول مهذب · يمكننا أن نتعلم تذوق فعالية القصص وهو يحكى بوضوح وسرعة خلال وسيلة تصويرية خالصة أو مع أدنى قدر ممكن من العناوين الفرعية · ويمكن أن تجعلنا غيبة الحوار أكثر حساسية لخصائص الفيلم الايقاعية المنظورة · وأخيرا ، يمكننا أن نتعلم تذوق شكل فنى تسامى فوق الحواجز

fb/mashro3pdf

الرهيبة للفوارق اللغوية ، لأن قوة الفيلم الصامت العظمى تتجلى فى أنه يتحدث بلغة عالمية ٠

الفيلم ذو الأهمية التاريخية :

مشكلة أخرى خطيرة تواجه المتفرج الحديث هى تحليل وتقييم الفيلم ذى الأهمية التاريخية ٠ هذا النمط من الأفلام ، الذى يثبت جليل شأنه فيما يتوالى من سنين بعد الترخيص بعرضه بسبب الابتكارات المتجددة التى يدخلها فى التكنيك أو الأسلوب السينمائى ، لا يجب تناوله بنفس التوقعات التى تخالجنا ازاء الفيلم الحديث ٠٠٠ وفى حالات كثيرة ، لا يكون الفيلم ذو الأهمية التاريخية مؤثرا من الناحية الجمالية ، ولا كتجربة حسية مباشرة ٠ مثل هذا الفيلم ينبغى أن يرى وأن يتم تقييمه بطريقة متخصصة جدا ، فى ضوء محيطه التاريخى ٠

ولكى نضع مثل هذا الفيلم فى منظوره الصحيح ، يجب علينا أن ندرسه من وجهتى نظر مختلفتين على الأقل : أولاهما يجب أن تعتاد الأفلام التى أنتجت قبل الفيلم المقرر معاينته ، حتى نستطيع رؤيته بالنسبة لما أنجز قبله ٠

وبهذه الطريقة سوف نكون قادرين على استيعاب الابتكارات التى أدخلها الفيلم فى الأسلوب أو التكنيك السينمائى ، وفهم أهمية اسهام الفيلم فى تطوير المجال السينمائى ٠ وثانيتهما ، يجب علينا أن نتفحصه فى ضوء الفيلم الحديث ، لكى نحدد أيا من تلك الابتكارات استوعبها وتمثلها صناع الفيلم المعاصرون ٠ ان أشد ما يعانيه الفيلم ذو الأهمية التاريخية يكمن فى مقارنته بالفيلم الحديث ، لأنه على ما يحتمل يبدو عتيقا أبلاه الدهر ، وزاخرا أيضا بالكليشيهات السينمائية ٠ ومن دواعى السخرية ، أنه فى أغلب الأحايين كلما بدا فيلم من هذا النمط أكثر قدما وبلى ، زاد أهمية من الناحية التاريخية ، لأن تأثيرا من هذا القبيل يعنى عموما أن تجديدات الفيلم كانت ذات أثر قوى على المخرجين من بعده بحيث صارت عادة قياسية ٠ وتكمن الصعوبة فى تذوق مثل هذه الأفلام فى حقيقة أن قوة التجديدات المبتكرة وجدتها وأصالتها كثيرا ما تضيع بين الوقت الذى طبقت فيه والوقت الذى نشاهد فيه الفيلم ، لا لأن التجديدات غير فعالة الأثر بل لأنها أصبحت عادية مألوفة ٠

وبعض الأفلام المهمة تاريخيا ، حتى تلك التى تحاكى مرارا وتكرارا تحتفظ على نحو ما بقوتها وجدتها الأصيلتين ٠ وعندما تثبت مثل هذه الأفلام عظمتها فى حد ذاتها ، وتستهوى على السواء أفئدة المتفرجين فى

fb/mashro3pdf

أية فترة من الزمان ، فانها تعرف لا كفتوحات أو علامات طريق تاريخية فحسب ، ولكن أيضا كأعمال كلاسيكية ، لا يستطيع أى كم من المحاكاة حقيقة أن يدمر سلطانها ٠

ومع ذلك قد نلتقى أحيانا بفيلم يمكن أن نسميه بـ « كلاسيكي زائف » يحتفظ بجاذبيته عبر فترة من الزمان طويلة نوعا ثم بعدئذ يفقدها فجأة لأن أعمالا أخرى فى الوسط تبزه فجأة وتتفوق عليه ٠ وعلى حد قول دوايت ماكدونالد هذا ما حدث لفيلم كوكتو Cacteau « دماء شـــاعر » Blood of a Poet : « فجأة أسفر عن شيخوخته ، اذ بدا متكلفا أكثر منه مؤسلبا ، وأكثر تأثرا منه تأثيرا ، هزيل بفظاعة فى المحتوى ، بطىء بفظاعة فى الحركة » ٠

ويمكن أن نرى نمطا مختلفا فى قيمته التاريخية فى الأفلام المتفردة التى لا يمكن تقليد ابتكاراتها أو تمثلها عامة فى هذا الوسط ٠ ونضرب مثلا على ذلك فيلم « عيادة د٠ كاليجارى » الذى يقول عنه وايت ماكدونالد : « انه فيلم فريد فى نوعه مناقض لكل ما هو معهود فى السينما ٠ يقترب من الكمال بتحطيم كل القواعد ٠ وربما يكون من الشيق دراسة هذا الفيلم لما يتميز به من تفرد وروح متمردة ٠ غير أن قيمته باعتباره جزءا من أى دراسة تطورية لهذا الوسط محدودة جدا ـ لأنه فى الواقع لا يعبر بنا الى مكان ما » ٠

فيلم المشـــكلة الاجتماعية :

لعل فيلم المشكلة الاجتماعية أصعب بحق فى تقييمه من فيلم الأهمية التاريخية ٠ ومع ذلك : فالمشكلة التى يقدمها كلاهما واحدة فى جوهرها ـ أى صيرورته عتيقا أو باليا عفا عليه الزمن ٠ غير أنه مع فيلم المشكلة الاجتماعية يمكن أن تتطرق اليه عملية الشيخوخة بسرعة شـــديدة ، اذ يمكن للفيلم لا أن يصبح عتيقا فحسب ، بل منبت الصلة تمـاما فى ظرف سنوات قلائل لا أكثر ٠ وهذا يحدث فى أى وقت يتم فيه ازالة أو معالجة المشكلة الاجتماعية التى يتصدى لها الفيلم ٠٠٠ وهكذا ، يستطيع فيلم المشكلة الاجتماعية فى معنى ما أن يستمتع بحياة سعيدة مديدة باخفاقه فقط عن الوفاء بغرضه ، لأن وقعه يضيع عامة بمجرد أن تنتهى المشكلة المعروضة من الوجود ٠ ويصدق هذا بصفة خاصة على الفيلم الذى يعالج مشكلة موضعية ضيقة ومعاصرة جدا ، ومن ناحية

fb/mashro3pdf

أخرى ، كلما ازدادت شمولية المشكلة ، انتشرت آثارها على نطاق أوسع ، وكلما تمنعت ـ أى المشكلة ـ على الاصلاح استطالت رقعة حياة الفيلم الذى أخرج لمواجهتها · وطالما بقيت المشكلة الاجتماعية قائمة فسوف يظل الفيلم على علاقة وثيقة بها · ونادرا جدا ، اذا أنجز فيلم المشكلة الاجتماعية انجازا فنيا ، فانه يغدو أكثر من مجرد وسيلة لتشجيع الاصلاح الاجتماعى ويمكنه أيضا أن يعمر بعد المشكلة التى يتصدى لها · وسوف تمنح الشخصيات القوية المرموقة والحكاية الجيدة فيلم المشكلة الاجتماعية طول البقاء حتى بعد ما لم تعد للمشكلة الاجتماعية المعالجة علاقة به ·

fb/mashro3pdf

الفصل الثالث عشر

الرقابة والقوى الأخرى التى تشـــكل الفيلم الأمريكى

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

هل يشكل الفيلم القيم الأمريكية أم يعكسها ؟

منذ عام ١٩٢٢ لم يتحرر الفيلم الأمريكى يوما من ربقة شكل ما من أشكال الرقابة أو التوجيه · ولهذا ، يتطلب فهم الكثير من الأفلام الأمريكية فهما تاما ـ اجراء تحليل للضغوط الاجتماعية والاقتصادية المتشابكة التى أثرت فى النواتج النهائية كما نشاهدها على الشاشة البيضاء ·

لا يوجد قط شكل فنى يحيا فى فراغ · وكلما زادت شعبية فن من الفنون ، واتسعت جاذبيته الى كل قطاعات الشعب ، زادت وثاقة ارتباطه بقيم جمهوره وأعرافهم وأنظمتهم الاجتماعية · وطبيعى أن يتحتم على الفيلم الأمريكى بوصفه مجالا بالغ الشعبية وصناعة تنطوى على المجازفة المالية والربح الممكن معا ، أن يستجيب بقوة للضغوط الاجتماعية والاقتصادية ·

ليس الفيلم لذلك كينونة مستقلة قائمة بذاتها ، بل جزء متوحد فى نسيج البنية الاجتماعية ، لأن صميم بقائه على قيد الحياة يعتمد على كفالة شعبيته واستدامتها · ولتحقيق شعبية أصيلة ، يجب على الفيلم أولا أن يكون قابلا للتصديق · ويجب أن تنهض مصداقيته ، على الأقل فى جزء منها ، على نوع ما من البيئة الواقعية التى تقع فيها مجريات حدثه، وعلى « حقائق » عامة معينة من المجتمع الذى ينتجه · ولا يعنى هذا القول بأن الفيلم يجب أن يعكس فحسب « الواقع » على النحو الذى تكون عليه الأشياء فعلا داخل المجتمع · فالحقيقة التى يطرحها قد تعكس صـــورة « مشهد أحلام » : الآمال ، الأحلام ، المخاوف ، حاجات الناس الداخلية ··· وعندما لا يفى الواقع داخل المجتمع بهاتيك الحاجات يتأهب النـــاس للاستجابة لأى تعبير فنى عنها بالشكل السينمائى · وبعبارة أخرى ، لا يخلق الفيلم حقائق جديدة للمجتمع ، ولا يستطيع اعادة تشكيل مجتمع غير متأهب أو راغب فى التغيير ·

لكن حقيقة أن الفيلم لا يخلق تيارات جديدة من الفكر لا تعنى أنه ليس أداة قوية فعالة للتغيير الاجتماعى · وقدرة السينما كقوة اجتماعية تأتى من براعتها على التقاط وتجسيم ونشر التيارات التى توجد بالفعل فى قطاعات من الشعب الى سائر المجتمع جملة · كما يفيد الفيلم فى التعجيل بتقبل الجماهير الشعبية للتغير الاجتماعى · اذ أن قوة العرض الدرامية لطرائق جديدة فى التفكير والسلوك على شاشات ترتفع عشرين

fb/mashro3pdf

قدما بآلاف الدور السينمائية فى أرجاء البلاد تدمغ تلك « الطرائق الجديدة ، بختم موافقة مهم جليل المغزى ·

ولعله بسبب امكانية الفيلم الكامنة لتشريع معايير جديدة للسلوك ـ وللايحاء بمحاكاة ذاك السلوك وبخاصة بين أفراد النشء من جمهوره ـ أن نشأت غالبية نظم الرقابة أو التوجيه والضبط · والحقيقة أن الطريقة التى تسلكها نظم الرقابة عادة ما تتبع نموذجا يجرى على نحو أشبه بهذا : تقع حادثة فاجعة تقطع استقرار البنية الاجتماعية (بعض الأمثلة الماضية : الحرب العالمية الأولى ، حقبة الكساد الاقتصادى العالمى ، الحرب العالمية الثانية ، حرب فيتنام ، حركة النساء ، الثورة الجنسية ، ثورة المخدرات ، فجوة الأجيال فى الستينات ، حركة الحقوق المدنية) · هذه الحادثة تسبب تغيرا مهما خطيرا فى القيم الأخلاقية وقواعد السلوك داخل قطاعات معينة من المجتمع · وتخلق مثل هذه التغيرات الحاحا ضاغطا فى طلب المزيد من الحرية فى وسائل التسلية لتعكس « حقيقة » تلك المواقف ومعايير السلوك الأكثر تحررا · بيد أن عنصرا محافظا فى نطاق المجتمع يقاوم هذه التغيرات بقوة عنيفة ويطالب برقابة الأفلام أو توجيهها لمنع انتشار السلوك « الفظيع » أو لكى تعكس الأفلام حقائق المجتمع كما يعتقد العنصر المحافظ أنها ينبغى أن تكون · ويتألف معظم عمل الرقابة فى نطاق صناعة السينما من نوع من التسوية الصعبة القلقة بين هاتين القوتين المتصارعتين ·

مكتب هايس : ١٩٢٢ ـ ١٩٣٤ The Hays Office

فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، بدأت أفلام هوليوود تعكس تغيرا فى المعايير الأخلاقية : الجنس والاغواء والطلاق وشرب الخمر وتعاطى المخدرات ـ وهى رموز جديدة للحياة « المعقدة » ـ أصبحت جميعا طعام الفيلم القياسى · وفى عام ١٩١٩ حاولت وكالتان رسميتان أن تقدم مجموعة ارشادات تهتدى بها الرقابة · سن المجلس القومى لمراجعة الأفلام السينمائية والاتحاد الوطنى لصناعة الأفلام السينمائية (الاتحاد التجارى لصناعة الأفلام) لائحة « النقاط الثلاث عشرة » وهى قائمة تصف أنواع المناظر أو الموضوعات التى ينبغى تحريمها · غير أن كلتا الوكالتين كانت تعوزهما المساندة الأدبية والمالية اللازمة من جانب الصناعة · ونتيجة لهذا لم تكن لقراراتهما أثر فعال · وقد بلغ الغضب العام على تهاون هوليوود وانحطاطها ذروته فى ١٩٢٢ بعد أن هزت عاصمة السينما سلسلة من الفضائح الشنيعة المقرفة التى تورط فيها أهل السينما ·

وايمانا بأن شكلا ما من الرقابة الذاتية والانضباط كان يفضل

fb/mashro3pdf

الرقابة الوطنية التى بدا مؤكدا أنها على وشك المجىء ، أسست صناعة السينما المذعورة نقابة منتجى وموزعى الأفلام السينمائية بأمريكا ... وكانت أول خطوة تتخذها هى استخدام المدير العام للبريد (وشيخ الكنيسة البريسبيتارية) ويل هـ. هايس ليرأس المنظمة مقدرين أن شهرة « عمود المجتمع » هذا ومكانته الأدبية المرموقة سوف تفيد كحاجز ضد جماعات المواطنين المحنقين الحانقين .

وقد عمل مكتب هايس (كما حدث أن عرف) جاهدا ليقنع جماعات المدنيين بأن السينما قد أصبحت بحق أكثر طهرا وفضيلة أخلاقية . ومع ذلك ، لم تقتنع دائما مجالس الرقابة الحكومية والمحلية ـ فكانت تستقطع المشاهد الجارحة للمشاعر من أفلام كثيرة وتحظر عرض القلة منها حظرا تاما .

وقد تجاوب هايس وهيئة مكتبه مع الرقابة الحكومية والمحلية بتصنيف أكثر الاعتراضات تواترا على مضمون الفيلم ، وبنصح الشركات الأعضاء فيما يلزم تحاشيه . وقد نشر هذا التصنيف فى عام ١٩٢٧ بوصفه « دستور الطهارة » ، ولكنه عقب تسميته على سبيل التندر بال « لا تفعلوا واحذروا » ـ أدرج فى قائمته سبعة موضوعات يتعين تجنبها تماما وستة وعشرين يتعين معالجتها بعناية خاصة . ولا غرو ، كانت القائمة مماثلة جدا للائحة « النقاط الثلاث عشرة » سنة ١٩١٩ .

وعلى غرار « النقاط الثلاث عشرة » لم تفد تصنيفة « لا تفعلوا واحذروا » كثيرا فى تقليص الانتقاد الشعبى المتزايد . بعد فترة وجيزة من اتباع نصيحة مكتب هايس ، تجرأ المنتجون السينمائيون مرة أخرى كلما خفتت أصوات الاحتجاج . ولكنهم تحرزوا فعلا ضد أية اعتراضات أخرى بانتهاج مبدأ « القيم الأخلاقية المعوضة » Compensating values اذ بتفسير المبدأ تفسيرا رخوا فضفاضا استطاع منتجو الفيلم أن يعرضوا من مناظر الفسق والخطيئة قدر ما يشتهون ، مادامت الفضيلة تنتصر فى النهاية ، وما دام المذنبون يدفعون ثمن خطاياهم . وهكذا لم تكن الفضيلة التى فرضها مكتب هايس على الفيلم السينمائى سطحية فحسب بل كانت أيضا رياء كاذبا . ولم يطل الوقت على قدوم موجة أخرى من ردود الفعل العاصفة .

دستور انتاج الأفلام السينمائية : ١٩٣٠ ـ ١٩٦٠

فى ١٩٣٠ تبدلت تصنيفة « لا تفعلوا واحذروا » بدستور انتاج الأفلام السينمائية . وقد كتب الدستور ذاته الأب دانييل أ. لورد . وهو

fb/mashro3pdf

قس من الجيزويت عمل مستشارا فنيا فى فيلم « ملك الملوك » · ولقى الأب لورد التشـــجيع والمشـــورة فى هذا المشروع من مارتن كوبجلى M. Quigley وهو محرر كاثوليكى شهير ــ وصف تأليف الدستور فى صحيفته الخاصة « اكزيبيتور هيرالدز وورلد » قائلا :

« تمت صياغة « الدستور » بعد دراسة مستفيضة من أعضاء الصناعة وطبقا لما ارتآه ويل هـ· هايس ــ من قادة الكنيسة والثقات فى حقل تربية الطفل ، وممثلى النوادى النسائية ورجال التربية والعلماء النفسيين وكتاب الدراما الى جانب آخرين من دارسى المشكلات الأسرية والاجتماعية والأخلاقية » ·

ومع أنه ربما كان يحاول أن يطمس روح التأليف الكاثوليكية فى الدستور ، فقد كان ثمة صدق فى بيان كويجلى ، لأن الدستور تضمن « النقاط الثلاث عشرة » لعام ١٩١٩ وجميع بنود « لا تفعلوا واحذروا » لعام ١٩٢٧ · وكلتا هاتين القائمتين قد تأسستا على المحذوفات التى أجرتها مجالس الرقابة الرسمية والاعتراضات التى أثارتها الجماعات الدينية والمدنية المختلفة ·

غير أن دستور ١٩٣٠ اختلف عن القائمتين فى ناحيتين مهمتين : أولاهما ، أنه كان وثيقة كاملة لا مجرد قائمة ، وقدم أساسا فلسفيا و/أو أخلاقيا لكل نقطة عرضـــها · وثانيتهما ، أنه عالج غموض القائمتين السابقتين برسم حدود واضحة ودقيقة بين ما هو مقبول وما هو مثار اعتراض · ومع ذلك ، شارك دستور ١٩٣٠ ما سلفه فى نقيصة خطيرة قاضية : أنه لم يطبق بحزم صارم ·

نتيجة لذلك ، استمرت صيحة الاحتجاج العام تتصاعد · وفى نهاية سنة ١٩٣٢ أقرت حوالى أربعين جماعة دينية وتربوية وطنية قرارات تدعو الى تنظيم فيدرالى لصناعة السينما ، وتلقى البيت الأبيض فى غضون سنة ١٩٣٣ تسعة آلاف خطاب تحتج على « السوقية والجلافة » بالأفلام الســينمائية ·

وقد جاءت أهم الاحتجاجات خطرا من زعماء الكاثوليك الذين أصيبوا بخيبة أمل عنيفة لاخفاق « دستور الانتاج » فى تحسين نوعية الأفلام التى يرخص بعرضها ··· وأنشبوا فى ثنايا احتجاجهم فى نوفمبر سنة ١٩٣٣ سنانا حقيقية مسنونة بتكوين فيلق الاحتشام Decency ، وهو جماعة شكلت لاثارة المقاطعة الاقتصادية ضد الأفلام التى تخرق قواعد الدستور · وقد أخذ ما بين سبعة الى تسعة ملايين كاثوليكى عهدا على أنفسهم بالابتعاد تماما عن الأفلام التى تؤذى المشاعر ، وأيدت الخطة أربعة وخمســين تنظيما دينيا آخر ·

fb/mashro3pdf

ضربت مقاطعة المستهلك هذه ـ صناعة السينما ضربة قاصمة فى أوقات الأزمة الاقتصادية العصيبة ، وهاجمت أوهى نقاط مناعتها وهى شباك التذاكر · وأثبتت الاستراتيجية أنها أقوى فاعلية بكثير من تهديد قانون الحكومة ، وأثبتت أيضا أنها منهج كفء حازم فى تطبيق أحكام « الدستور » · وكلف جوزيف أ· برين Breen ، وهو صحفى كاثوليكى شاب ، بمسئولية تنفيذ « الدستور » ، وانتزع ممثلو مكتب هايس فى هوليوود سلطة الرقابة من يد المنتجين · ووافقت الشركات الأعضاء على عدم توزيع أو عرض فيلم دون شهادة بالموافقة · اضافة الى ذلك ، ألزموا بتقديم نسخ من جميع الاسكريبتات المطلوب انتاجها ، وتقديم كل فيلم منجز الى هيئة الرقابة لمعاينته قبل ارساله الى المعمل للطبع · واستحثت غرامة ٢٥ ألف دولار عقوبة لانتاج أو توزيع أو عرض أى فيلم دون ختم التصديق عليه ـ الشركات الأعضاء على الاستجابة التامة لمقتضى الاتفاق · وهكذا ، من خلال الاذعان الطوعى ، أفاد هذا النظام الذى فرضته الصناعة فى ضبط المعايير الأخلاقية للفيلم الأمريكى على مدى الثلاثين سنة التالية ·

فهم الدستور :

ولو أن « الدستور » كان يرتبط بوشائج متينة مع الكنيسة الكاثوليكية ، فان أحكامه العملية لم تعكس أية نظرية لاهوتية منفردة · وبترجمته فى أبسط تعبير ، قصد للدستور وأحكامه أن يلزم الأفلام السينمائية بأن تعكس وأن تحترم وأن تنهض بالنظم والقيم الأخلاقية لطبقة المتوسطة الأمريكية (انظر العريضة رقم ١) ·

كان جليا فى سياق العريضة ثقة عميقة فى التأثير القوى الذى يمكن أن تمارسه السينما على المعايير الأخلاقية لجمهورها · ولكن ، فى حين أن معظم بنود « الدستور » تناولت أخطار الفيلم كمؤثر مفسد للأخلاق ، فقد أظهرت الفيلم أيضا على أنه ذو طاقة هائلة دافعة نحو الخير :

اذا كانت الأفلام السينمائية تبرز للاعجاب نماذج سامية للشخصيات وتعرض حكايات تؤثر فى النفوس نحو الأفضل · فانها تستطيع أن تصبح أقوى الدوافع الطبيعية نحو الارتقاء بالجنس البشرى ·

كان الافتراض المسلم بصحته هو أنه اذا وجهت طاقات الفيلم الابداعية الخلاقة الى قنواتها السليمة (من خلال الالتزام بالدستور) فسوف يصبح مجال التعبير الأسمى ـ « يناضل فى سبيل الحق والعدل والنهج الأمريكى » ·

fb/mashro3pdf

وحقيقة أن الفيلم كان مجالا جماهيريا متاحا للأطفال والكبار على حـــد ســواء ـ كانت الشاغل الرئيسى الأول فى التفكير الرابض وراء الدستور · وفى الحقيقة ، يمكن فهم الوثيقة خير فهم بربطها بانشغال الصناعة بـ « عقل الاثنى عشر عاما من العمر » · فقد كان هذا الجيل الناشىء ذو الحساسية البالغة وهو فى طور تكوين قيمه وحسه الأخلاقى وانتفاء قدراته التى يحتذى بها فى حياته ـ هو ما استهدف عزم الدستور أن يحميه ·

والطرق التى فسرت ونفذت بها الوثيقة ذات أهمية قصوى فى فهم تأثيرها على الأفلام الأمريكية المنتجة منذ عام ١٩٣٤ الى عام ١٩٦٠ · وتبسيطا للأمر · كان الدستور يفسر حرفيا بمعرفة رجل الادارة المسئول جوزيف أ· برين ، وكان نظامه الأخلاقى يطبق بحزم وصرامة · كما أن مبدأ « القيم الأخلاقية المعوضة » Compensating Values الذى كان يطبق برياء مصطنع خلال سنى العشرينات ـ نفذه المسئول برين باخلاص عظيم كما يتضح من النبذة التالية المقتبسة من خطابه الى منتج سينمائى عضو بشأن قصة قدمت للرقابة كأساس لفيلم :

« يرتكب البطل ج ··· الفحشاء بشكل علنى فاضح · ويقول الدستور انه ينبغى تجنب فعل الزنا كموضـــوع · وعندما يكون الزنا ضروريا ضرورة مطلقة للحبكة الدرامية ، فلابد أن توجد قيم أخلاقية معوضة وافية ، فى طبيعة صوت بشرى قوى ينادى بالاحتشام ، معاناة حادة ، عقاب فعلى للمذنب ··· ونحن نعجز عن العثور على هاتيك الأشياء فى القصة التى قرأناها » ·

ويمكننا أن نرى مرة أخرى صرامة برين Breen فى منهجه لتنفيذ الدستور ـ فى تفسيره لما أسماه « مبدأ رئيسى أصيل للدستور » (ولكنه ليس جزءا من الدستور كما نشر) : « الغلط ينبغى أن يصور على أنه غلط وليس شيئا آخر · والخطيئة ليست خطأ وانما هى اثم مخز فاضح · والجريمة ليست زلة ضعف وانما هى خرق للقانون · والغلط ليس متعة سارة بل ألم موجع ، ليس بطوليا بل جبن ، ليس مربحا بل ضار ، ليس مقبولا بل جدير بالشجب والادانة » ·

كان توكيد برين جليا واضحا : لكى يعد مرضيا عند ادارته لدستور الانتاج وجب على الفيلم السينمائى أن يميز بجلاء بين الحق والباطل ، ولا يمكن أن توجد بينهما مساحات رمادية للبس أو الغموض ·

ولقد أجبر اصرار ادارة دستور الانتاج على أخلاقية الأبيض والأسود ، واصرارها أيضا على تفسير حرفى للدســـتور ـ أجبر بعض المنتجين

fb/mashro3pdf

والمخرجين على تقبل تسويات قاسية · ويمكن أن نرى مثالا واضحا على الأثر الضار للدستور فى نسخة فيلم روبرت روسين المعدة عن قصة روبرت بن وارين « كل رجال الملك » · اذ انقلب الزعيم الغوغائى عند وارين ، ويللى ستارك بعقده النفسية الصارخة وغموضه الأخلاقى ، الى وغـــد شرير مجنون بالسلطة ، واختزلت من القصة النظرية المكيافيلية المعقدة للحياد الأخلاقى للتاريخ الى فرضية لورد أكتون البسيطة أن « القوة تفضى الى الفساد ، والقوة المطلقة تفضى الى الفساد المطلق » · وتلخص نادرة يرويها وارين حول نهاية الفيلم المعد عن قصته ــ أثر رقابة الدستور · أثناء عملية توليف الفيلم طلب روسين من وارين أن يشهد النهايات الأربع أو الخمس المختلفة التى صورت للفيلم ، وأن ينتقى النهاية الأكثر هوى فى نفسه · وكما يحكى وارين : « عندما أخبرته عن النهاية التى أحببتها ضحك بوب فحسب وقال : لقد صنعنا تلك الواحدة على سبيل النكتة · والواحدة التى انتقيتها نهاية تهكمية ساخرة وليس عندنا فى السينما نهايات تهكمية ·· فى السينما كله عسكر وحرامية » ·

٨

وفى حين أنه قد يكون عسيرا على دارس السينما المعاصرة أن يأخذ الدستور مأخذ الجد ، فسوف تبين الدراسة المتعمقة لأية قصة واقعية أو طبيعية معقدة لهذه الحقبة والفيلم المؤسس على تلك القصة ــ الأثر الذى طبعه الدستور على مثل هذه النصوص المحورة · ويمكن أن نرى التأثير العميق للدستور على النتاج السينمائى الأمريكى بدراسة عدد قليل نسبيا من الأفلام الأمريكية المنتجة فيما بين ١٩٣٤ و ١٩٦٦ · فقد تقلصت سلطة ادارة الدستور فى رقابة الوسط السينمائى ببطء بدءا من عام ١٩٥٢ ، حينما أجاز أوتو بريمنجر Otto Preminger فيلم « القمر أزرق » دون خاتم موافقة (ولكن مع نجاح شباك التذاكر) حتى عام ١٩٦٦ ، عندما عين جاك فالينتى Jack Valenti رئيسا للوكالة الأم لادارة الدستور : اتحاد الفيلم السينمائى بأمريكا · فى ذلك الحين ، دارت عجلة الجهاز لتطوير أسلوب جديد للرقابة ، لتنتهى بنظام التصنيف عام ١٩٦٨ ·

العريضة رقم ١ مقتطفات من دستور انتاج الأفلام السينمائية

حيثيات ديباجة الدســـتور :

١ ــ الأفلام المتحركة المسرحية ··· ينبغى أن ينظر اليها أولا وقبل كل شىء على أنها تسلية ···

والأهمية الأخلاقية للتسلية شىء معترف بها على الصعيد العالمى · فهى تدخل فى صميم حياة الناس رجالا ونساء وتؤثر فيهم بصدق ، وهى

fb/mashro3pdf

تشغل عقولهم ومشاعرهم خلال ساعات الفراغ ، وتمس جماع حياتهم فى النهاية · ويمكن الحكم على امرئ من الناس بمستوى تسليته ، بنفس السهولة التى يحكم بها عليه بمستوى عمله ··· **التسلية الصحيحة** ترقى بالمستوى العام للأمة ··· والتسلية الخاطئة تحط بأحوال المعيشة والمثل الأخلاقية جميعا عند جنس من الشعوب ·

لاحظ على سبيل المثال ، الاستجابات الصحية للألعاب الرياضية المفيدة للصحة مثل البيسبول والجولف ، والاستجابات غير الصحية لرياضات مثل عراك الديكة ، مصارعة الثيران ، مطاردة الدببة ··· الخ · لاحظ ، أيضا ، تأثير منازلات المصارعين ، والتمثيليات الفاحشة أيام الرومان · على الأمم القديمة ··· الخ ·

٢ ـ الأفلام السينمائية مهمة جدا بوصفها فنا ·

ومع أنه فن جديد ، وربما فن مركب ، فهو يتضمن نفس الهدف الذى تتضمنه الفنون الأخرى : عرض الفكر والعاطفة والتجربة الانسانية ، فى صيغة مناشدة الى الروح من خلال الحواس ·

هنا ، كما فى التسلية ، ينفذ الفن عميقا الى صميم حياة الكائنات البشرية ·

والفن يمكن أن يكون خيرا من الناحية الأخلاقية ، يرفع الناس الى مستويات أعلى · وقد تحقق هذا من خلال الموسيقى الجيدة ، والتصوير الزيتى العظيم والرواية الأصيلة والشعر والدراما ··· كثيرا ما احتجوا بأن الفن فى ذاته لا أخلاقى ، لا هو خير ولا هو شر · وربما يصدق هذا على الشىء الذى هو موسيقى ، تصوير زيتى ، شعر ··· الخ · ولكن الشىء نتاج عقل شخص ما ، وقصد ذلك العقل كان اما خيرا أو شرا ··· علاوة على ذلك ، للشىء أثره على أولئك الذين يتصلون به ··· وفى حالة الأفلام السينمائية ، قد يكون هذا الأثر مؤكدا عليه بالذات لأنه لا يوجد فن له مثل هذه الجاذبية السريعة والواسعة الانتشار للجماهير ·

٣ ـ الأفلام السينمائية عليها التزامات أخلاقية خاصة :

(أ) معظم الفنون تخاطب الراشدين · وهذا الفن يخاطب فى الحال كل طبقة ·

(ب) بسبب تحركية الفيلم وسهولة توزيعه ··· هذا الفن يصل الى أماكن لا تخترقها أشكال الفن الأخرى ·

(جـ) وبسبب هاتين الحقيقتين ، يتعذر انتاج أفلام مقصودة لطبقات

fb/mashro3pdf

معينة من الناس فقط ... فالأفلام ، على عكس الكتب والموسيقى ، يمكن بصعوبة قصرها على جماعات مختارة معينة ·

(د) النطاق المتاح لمادة الفيلم لا يمكن أن يكون بوسع النطاق المتاح لمادة الكتب ...

أولا : الكتاب يصف ، الفيلم يعرض بحيوية · أحدهما يعرض على صفحة باردة ، والآخر يعرض بواسطة أناس يعيشون كما يبدو ·

ثانيا : الكتاب يصل العقل من خلال كلمات فحسب ، الفيلم يصل العيون والآذان من خلال استنساخ أحداث فعلية ·

ثالثا : استجابة القارىء لكتاب ما ترتكز كثيرا على توقد خيال القارىء ، الاستجابة للفيلم ترتكز على حيوية العرض ...

(هـ) كل شيء ممكن فى المسرحية يغدو غير ممكن فى الفيلم :

أولا : بسبب الجمهور الأضخم للفيلم ، وشخصيته المختلطة الناشئة عن ذلك · ومن الوجهة السيكولوجية ، كلما كبر حجم الجمهور ، قلت مقاومة الجمهور المعنوية للايحاء ·

ثانيا : بسبب أنه من خلال الضوء وتكبير الشخصية والعرض والتوكيد التصويرى ، تقرب الحكاية السينمائية الى المتفرجين أكثر ...

ثالثا : الحماس أو التعصب للممثلين والممثلات ، وقد تجاوز تطوره أى شيء من نوعه فى التاريخ ، يجعل المتفرجين متعاطفين الى حد كبير نحو الشخصيات التى يمثلونها والحكايات التى يبرزون فيها · ومن ثم يغدو الجمهور أكثر استعدادا للخلط بين الممثل والممثلة وبين الشخصيات التى يمثلونها ...

تطبيقات خاصة : الجرائم ضد القانون

يجب أن يعرض تكنيك القتل بطريقة لا توحى بالمحاكاة ...
الثأر فى العصور الحديثة لن يبرر ...

لا ينبغى أن تعرض وسائل الجريمة على نحو واضح صريح ...

لا يجب تصوير تجارة المخدرات المحرمة بطريقة تستثير الفضول فيما يتعلق بتعاطى مثل هذه المخدرات أو التجارة فيها ، كما لن يصدق على المناظر التى تبين استعمال المخدرات المحرمة أو آثارها ...

استعمال الخمر ... عندما لا تتطلبها الحبكة الدرامية سوف لا تعرض ...

fb/mashro3pdf

ويجب ألا يتم فى أى وقت عرض البنادق الآلية أو المدافع الرشاشة او الأسلحة الأخرى المصنفة بوجه عام كأسلحة غير قانونية فى أيدى عصابات قطاع الطرق ... كما لن يسمح بأصوات تسمع بعيدا عن الأنظار لتراشقات هذه المدافع . ولا يجب عرض أية طرق جديدة أو فريدة أو خادعة لاخفاء المدافع ...

ولن يوافق على الأفلام التى تتناول الأنشطة الاجرامية ، التى يشارك فيها القاصرون أو التى يرتبط بها القاصرون اذا كانت تحرض على المحاكاة المفسدة للأخلاق .

تطبيقات خاصة : الجنس والزى والرقص

الجنس :

لابد من تعزيز قدسية نظام الزواج والبيت . ولا يصح أن تشير الأفلام الى أن الأشكال الوضيعة من علاقات الجنس هى المقبولة أو الشائعة ... واعتبارا لقدسية الزواج والبيت ، يتطلب المثلث الغرامى ، أى حب طرف ثالث لطرف متزوج فعلا ، معالجة حريصة .. يجب ألا تطرح المعالجة احساسا بالتعاطف ضد الزواج كنظام مشروع ...

سوف لا يسمح بعرض التقبيل الشهوانى المفرط ، ولا العناق الشهوانى ولا الايماءات والأوضاع غير المحتشمة ... ينبغى أن تعالج الرغبة الجنسية على نحو لا يستثير أدنى وأحط الانفعالات .

ولا يمكن عرض الكثير من المناظر دون اثارة الانفعالات الخطرة من جانب الأغرار غير الناضجين أو النشء الصغار أو الطبقات الاجرامية .

الزى :

حقيقة أن الجسم العارى أو شبه العارى قد يكون جميلا لا تثبت جدواها فى أخلاقيات الأفلام ، اذ بجانب جماله ، يجب أن يؤخذ فى الاعتبار تأثير الجسم العارى أو شبه العارى على الشخص العادى .

العرى أو شبه العرى المستخدم ببساطة لوضع « لذعة حريفة » فى فيلم ترد تحت عنوان أفعال لا أخلاقية فالعرى لا يمكن اطلاقا اجازته باعتباره ضروريا للحبكة ...

والواد الشفافة أو نصف الشفافة والصور الظلية « السيلويت » كثيرا ما تكون أكثر ايحائية مثيرة من الكشف الفعلى للعيان .

fb/mashro3pdf

الرقـــص :

الرقص معترف به عموما كفن وكشكل جميل للتعبير عن الانفعالات الانسانية ... ولكن الرقصات التى توحى أو تمثل الأفعال الجنسية ، سواء أديت أداء فرديا أو مع اثنين أو أكثر ، الرقصات التى يقصد بها أن تثير الاستجابة الانفعالية من المتفرجين ، الرقصات بحركات النهدين وحركة الجسم المفرطة بينما تبقى القدمان ثابتتين ، فانها تنتهك وتكون خاطئة .

تطبيقات خاصة : التدنيس Profanity

لن تعطى ادارة دســـتور الانتاج أية موافقة على استعمال ألفاظ وعبارات ... تتضمن ، ولكن دون حصر ، ما يلى :

قطة الحوارى (تكنية عن امرأة) ، الخفاش (تكنية عن امرأة) ، المرة (بلهجتها العامية) ، الشخر (الصوت) ، حتة الشيكولاتة Chippie القحبة Coctte ، الله ، المولى ، يسوع ، المسيح (الا اذا استعملت باجـــلال) fanny cripes الجنية (بمعنى ســـوقى) ، الصـــباع ، النار ، crieo of ، الوزة (بمعنى ســـوقى) ، الكلبة (تكنية عن امرأة) ، القط (تكنية عن رجل) قفشات المراحيض ، العاهرة ، اللعنة ، الجحيم (الا عندما يكون استعمالهما لازما ومطلوبا فى محيط تاريخى صحيح لتصوير أى منظر أو حوار مبنى على حقيقة تاريخية أو فولكلور ، أو لتقديم اقتباس من الانجيل أو أى كتاب مقدس آخر فى جو أدبى ملائم ، أو اقتباس من عمل أدبى على شريطة أن مثل هذا الاستعمال لن يسمح به اذا كان فى جوهره مثار اعتراض أو يسىء الى الذوق والحس) ...

تطبيقات خاصة : متفرقات

الدين : لا يمكن لفيلم أو حدث من أحداثه أن يلمز بالسخرية أية عقيدة دينية .

الأماكن : تناول غرف النوم يجب أن يحكمه الذوق السليم ...
المشـــاعر الوطنية : استخدام العلم يكون على الدوام متســـما بالاحترام ...

ملحوظة المحرر : لتسهيل مهمة القارىء ، أعيد ترتيب بعض أجزاء الدستور حتى تظهر كل المواد المتعلقة بموضوع معين مع بعضها البعض . وكما قدم فى الأصل ، كان الدستور يتألف من جزءين . بدأ الجزء الأول منه بقسم « الديباجة » الذى أعقبه على التوالى قسما « مبادىء عامة » و « تطبيقات خاصة » . وتألف الجزء الثانى « أسباب مؤيدة » أو « أسباب

fb/mashro3pdf

تأسيسية » لكل من « التطبيقات الخاصة » · وهنا ، أعيد ترتيب الأقسام حتى تظهر الأسانيد أو الأسباب تحت التطبيق الخاص الذى ينتمى اليه كل منها ·

الرقابة فى مرحلة انتقال : ١٩٤٨ ـ ١٩٦٨

واصلت ادارة دستور الانتاج مراقبة الانتاج السينمائى الأمريكى بيد من حديد حتى عام ١٩٤٨ ، حينما قضى قرار مهم من المحكمة العليا الاحتكارية (وكانت الولايات المتحدة ضد شركة أفلام بارامونت) بأن شركات الانتاج الكبرى لم يعد فى مقدورها تملك سلاسل ضخمة من دور العرض السينمائى · ومع آلاف من دور السينما فى أرجاء البلاد لم تعد ملزمة بعد ذلك بعرض أى فيلم ـ بغض النظر عن جودته ـ لالشىء الا لأن الشركة الأم أنتجته ، فقدت كبرى الاستديوهات السينمائية سيطرتها على جمهور ضخم من الرواد رهن مشيئتها · كما أنه فتح الباب للأفلام المنتجة بأموال مستقلة لكى توزع دون تصديق بخاتم الدستور ·

وفى قرار قضية بارامونت ، تساءل القاضى وليم ا · دوجلاس أيضا عن شرعية الرقابة السينمائية · اذ بينما اعتبر حكم قضائى سابق عام ١٩١٥ الأفلام المتحركة « عملا تجاريا محضا بسيطا » ، اقترح دوجلاس أن « الأفلام السينمائية » مثل الصحف والراديو ، تندرج فى الصحافة التى يكفل التعديل الدستورى الأول حريتها · وقد أيد هذا الرأى قضية بيرستين ضد ولسون ـ التى تعد علامة طريق فى عام ١٩٥٢ ، والتى ألغت قرار مجلس رقابة ولاية نيويورك بمنع عرض فيلم ايطالى يدعى « المعجزة » بوصفه تدنيسا للمقدسات · وقد قوض هذا القرار ، رغم الأغراض العملية جميعا ، سلطة مجالس الرقابة الحكومية والمحلية ، وأرخت ادارة دستور الانتاج ـ وقد أريحت من ضغط التحرز من الاجراء الرقابى على يد مثل هذه المجالس ـ من قبضة تحكماتها فى مضمون الفيلم ·

وفى وقت مبكر يرجع الى سنة ١٩٤٩ ، اعترف صمويل جولدوين Goldwyn بأن الصناعة سوف تتلقى على يديها كفاحا مهما بارزا « لكى تبقى على مناصرة الناس لدورنا السينمائية تفضيلا لها على الجلوس بالبيت ومشاهدة برنامج تسلية على شاشة التليفزيون » · وبقدوم عام ١٩٥٤ تهاوت نسبة ارتياد السينما الى نصف ما كانت عليه عام ١٩٤٦ · وعندما استمر هبوط النسبة هذا رغم ابتكارات الصناعة التكنيكية مثل السينما سكوب والسينراما و ٣ · د (والصوت المجسم (الاستريوفونى)) اعترف صناع الأفلام بأن عليهم أيضا أن يعالجوا موضوعات أكثر نضجا واكتمالا مما يجرى معالجته على شاشة التليفزيون اذا ما أملوا فى اغواء روادهم للعودة الى دور السينما ·

fb/mashro3pdf

وأجريت تغييرات فى « الدستور » ليسمح بمرونة أكبر : فى عام ١٩٥٦ ، عدل الدستور ليسمح بموضوعات تزاوج الأجناس والدعارة وادمان المخدرات ، وفى عام ١٩٦١ أجيزت المعالجات المتحفظة اللبقة لشهوة اللوطية وغيرها من الانحرافات الجنسية الأخرى ٠

ربما تحققت هذه التغييرات فى « الدستور » بفعل روح تمرد أو عصيان فى نطاق الصناعة مثل أى شىء آخر ٠ وفى عام ١٩٥٣ مولت شركة « الفنـــانون المتحدون » (اليونايتد آرتستس) فيلم أوتو بريمنجر « القمر أزرق » ، وبعد أن رفضت اجازة عرضه ، أذن بالعرض واستقال من « الاتحاد السينمائى بأمريكا » ٠ وقد دفع النجاح المكين الذى لاقاه الفيلم فى شباك التذاكر أصحاب الدور السينمائية الى أن يناقشوا بجدية ضرورة موافقة « الدستور » ٠ وبعد أن تحدى بريمنجر حكم الدستور بنجاح مرة أخرى فى عام ١٩٥٦ بفيلم « الرجل ذو الـــذراع الذهبية » (وكان فى ذاك الوقت قصة مروعة عن ادمان المخدرات) ، ثم فى نفس العام تصديق « الدستور » على فيلم اليا كازان « الدمية الصغيرة » الذى كان مثار الجدل ٠

وقد أثار الترخيص بعرض « الدمية الصغيرة » ، بتركيزه على التوتر الجنسى الناضح بالعرق ، احتجاجا فوريا من جانب الكاثوليك ٠ وقد دعا فرانسيس كاردينال سبلمان Spellman الفيلم « فرصة للخطيئة ٠ ومنعت الرعية الكاثوليك من مشـــاهدته ٠ وأخفقت المقاطعة والدعاية الواسعة التى تولدت عنها فى منع (بل ربما ساعدت) نجـاح الفيلم ، وأصبح جليا أمام عين الصناعة أن المناخ الأخلاقى لأمريكا فى منتصف الخمسينات قد اعترته تغيرات مهمة خطيرة الشأن ٠

وفى سنى الخمسينات وأوائل الستينات ، كان أيضا لعدد من الأفلام الأجنبية القوية التى عرضت بالمدن الكبرى أثرها الجليل على جماهير الرواد الأمريكيين ٠ اذ جعلت مشـــاهدة أفـــلام قوية مثيرة من قبيل « هيروشيما ، حبيبى » و « الختم السابع » ، و « البئر العذراء » و « العشاق » و « لذة الحياة » ــ جعلت الأفلام الأمريكية المصدق عليها من الدستور تبدو دمثة معقمة ، بل حتى ثقيلة متبلدة عند المقارنة ، وأوحت الى صناع الأفلام الأمريكيين أن ينتهزوا بعض الفرص ويكافحوا فى سبيل حرية فنية أكثر ٠

وتحققت هذه الحرية أساسا من خلال الأفلام التى أنتجت مستقلة أو مولت ووزعت من خلال شركات فرعية مساعدة كونها اتحاد السينما الأمريكى لكى تتحاشى نقض عهدها بألا تجيز فيلما دون ختم التصديق ٠

fb/mashro3pdf

وفيما بين عامى ١٩٦٣ ـ ١٩٦٦ وزعت الشركات المساعدة التابعة للاتحاد تسعة وثلاثين فيلما غير موافق عليها ٠

وعند منتصف الستينات كانت الصناعة قد بدأت بوضوح تقبل فكرة أنه ربما لا ينبغى أن تصنع الأفلام جميعا لجمهور واحد من المتفرجين ٠٠٠ صدق على فيلم « لوليتا » Lolita (١٩٦٢) رغم موضوعه عن رجل فى منتصف العمر يستحوذ عليه غرامه القاهر بمراهق ، وصدق على فيلم « المراهن The Pawnbroker (١٩٦٥) بالرغم من وجود منظرين عاريين به ، وفيلم « من يخاف فيرجينيا وولف Who's Afraid of Virginia Woolf (١٩٦٦) ظفر بالموافقة رغم انتهاكاته الصريحة الواضحة فى الموضوع واللغة ، وفيلم « آلفى » Alfie (١٩٦٦) أجيز عرضه برغم معالجته الصريحة للجنس ٠ وبموافقة ادارة دستور الانتاج على الفيلمين الأخيرين ، تقدمت خطوة مهمة نحو نظام التقدير الحالى rating system : وافقت شركة « اخوان وارنر » Warner Brothers على قصر حضور فيلم « من يخاف فيرجينيا وولف ؟ » على البالغين ثمانية عشر عاما فأكثر ، ووافقت شركة بارامونت على الاعلان عن فيلم « آلفى » بوصفه « موصى به للمتفرجين البالغين » ٠

وفى عام ١٩٦٦ جرى تبسيط « الدستور » الى حد كبير ، وقسمت ادارة الدستور الأفلام الموافق عليها الى فئتين : شملت الأولى ببساطة تلك الأفلام التى لم تقدم أية مشاكل لجماهير الرواد العريضة ، ولزم تمييز الثانية بعبارة « يسمح به للبالغين » ٠ وكانت هذه العبارة استشارية فحسب ، ولم تكن ثمة تقييدات منفذة بقوة القانون ٠

وفى أبريل سنة ١٩٦٨ أجبر قراران مهمان من المحكمة صناعة السينما على تدبير نظام أوضح وأجلى للتصنيف ، قضى قرار « جنسبرج ضد نيويورك » Ginsburg V. New York بأن المادة التى يحميها الدستور للبالغين يمكن مع ذلك اعتبارها داعرة للصغار ٠ وأبطل قرار « ما بين الولايات ضد دالاس » Interstate V. Dallas قانونا بلديا للتصنيف لأن معاييره للتصنيف مبهمة ولكنه أشار الى أنه يمكن الحكم بأن معايير التصنيف التى صيغت باحكام أكثر تدخل ضمن الحقوق الدستورية ٠٠٠ ولكى تمنع مجالس التصنيف المحلية والبلدية من أن تنهض استجابة لهذا الحكم ، أحكمت الصناعة السينمائية على عجل وثاق نظام تصنيفها وأعلنت على الملأ نظام « اتحاد السينما بأمريكا » لتقدير الأفلام ٠٠ بعد قرار قضية دالاس بستة أشهر ٠ ومايزال نظام التقدير هذا ـ مع تعديل بسيط ـ معمولا به حتى اليوم ٠

fb/mashro3pdf

نظام اتحاد السينما الأمريكى للتقدير :

أعلن نظام التقدير الجديد على الجمهور فى السابع من أكتوبر سنة ١٩٦٨ · ونفذ منذ أول نوفمبر التالى · ومثل دستور انتاج الأفلام السينمائية ، الذى كان القصد أن يحل محله ، يعد نظام تقدير الأفلام شكلا للتنظيم الذاتى ، وضع موضع التنفيذ حماية من السيطرة الحكومية والاقليمية والمحلية · كان جليا مع عام ١٩٦٦ أن المجتمع الأمريكى قد شب عن طوق المعايير الأخلاقية التى حكمت دستور ١٩٣٠ ، وأن الأفلام الواقعية الصادقة لم يعد يمكن انتاجها وفقا لما يحظره ، من أجل هذا ، جاء تصور النظام الجديد على أنه نظام تصنيف أكثر منه رقابة ، وأن كل فيلم قدره المجلس كان (وما يزال) مصنفا فى ضوء ملاءمته للعرض على الأطفال ·

ولا يحظر مجلس نظام التقدير أو يمنع انتاج أو توزيع أى فيلم سينمائى · وعلى هذا تقتصر مسئوليته على تصنيف الأفلام ، وعلى توصيف كل فيلم بوضوح حتى يستطيع مديرو دور السينما أن يحكموا رواد كل فيلم طبقا لتصنيفه ·

وما يزال الكتيب الذى نشر عند اعلان نظام التقدير يشير اليه ك : « دستور » ويصفه على النحو التالى :

« ··· صمم هذا الدستور لكى يبقى على وفاق وثيق مع العرف والثقافة والحس الأخلاقى والتغير الجارى في مجتمعنا وأهداف الدستور هى :

١ ـ تشجيع التعبير الفنى بافساح الحرية الابداعية الخلاقة ·

٢ ـ توكيد أن الحرية التى تشجع الفنان تظل مسئولة ومرهفة الحس لمعايير المجتمع الأكبر » ·

ويستطرد الكتيب ليصف الرقابة بأنها « عمل بغيض » مناف « لتقليد الحرية الأمريكى » وبخاصة حرية الاختيار · وربما يكون أهم حماية أدمجت فى كيان النظام الجديد هى أنها تلقى بجلاء بمسئولية تعود المشاهدة عند الأطفال على آبائهم :

« ··· الآباء فى مجتمعنا هم حكام السلوك فى الأسرة · والآباء عليهم المسئولية الأولى فى ارشاد أبنائهم فى نمط الحياة التى يحبونها ، والشخصية التى يبنونها ، والكتب التى يطالعونها ، والأفلام وغيرها من وسائل التسلية التى يتعرضون لها ·

fb/mashro3pdf

وتقع على عاتق مبدعى الأفلام السينمائية مسئولية تيسير المعلومات الوثيقة عن أفلامهم بحيث تعين الآباء على النهوض بمسئولياتهم كاملة » ٠

ثم يستطرد الكتيب ليقرر أنه يستهدف فى المقام الأول « اهتماما حساسا بالأطفال » ٠

ومنذ عام ١٩٦٨ حمل فعلا كل فيلم سينمائى عرض بالولايات المتحدة درجة تقدير ٠ وأجريت تعديلات طفيفة فى الألفاظ والرموز لتوضيح النقاط غير المفهومة ، ولكن نظام التقدير المطبق اليوم هو فى جوهره ذات النظام الذى قدم فى عام ١٩٦٨ ٠ وكما هو شأنه الآن ، يصنف نظام اتحاد السينما الأمريكى لتقدير الأفلام ـ نوعية الأفلام على النحو المبين بالعريضة رقم ٢ ٠

العريضة رقم ٢ نظام تقدير الأفلام :

ماذا تعنى التقديرات : تعنى التقديرات أساسا ما يلى :

G : « General Audiances عامة جماهير الرواد ـ يسمح فيه لكافة الأعمـــار » ٠

★ وهذا فيلم لا يتضمن شيئا ما فى الفكرة ، أو اللغة ، أو العرى والجنس ، أو العنف ـ مما يكون فى نظر مجلس التقدير مؤذيا لمشاعر الآباء الذين يشاهد أبناؤهم الصغار الفيلم ٠ وليس تقدير G « شهادة تصديق » على الفيلم ولا دلالة على أنه فيلم أطفال ٠ وبعض الأفلام ذات المغزى العميق قدرت G (على ســـبيل المثـــال) « رجـل لـــكل الفصـــول » A Man for All Seasons .

قد يتجاوز بعض نتف اللغة حدود الحديث المهذب ولكنها تعبيرات يومية شائعة ٠ لا توجد قط فى أفلام تقدير G ألفاظ ذات مضامين جنسية ٠ والعنف يوجد بأدنى حد ٠ مناظر العرى والجنس لا توجد ٠

PG : Parental Guidance « يقترح توجيه الآباء ، اذ قد لا يكون بعض المادة صالحا للأطفال » ٠

★ وهذا فيلم يتطلب جليا أن يفحص أو يستعلم عنه بمعرفة الآباء قبل السماح لصغارهم بحضوره ٠ وتوصيف PG يقرر بصراحة أن الآباء قد يعتبرون بعض مادته غير صالح لأطفالهم ، الا أن الآباء يجب عليهم أن يصدروا هذا القرار ٠ ويحذر الآباء من ارسال أطفالهم ، خفية دون تحقيق الى أفلام تقدير PG .

قد تتضمن هذه الأفلام تدنيسا ولكن الألفاظ المشتقة بمعنى جنسى أشنع سوف تطيح بتقدير PG الى فئة المحظور R ٠ وقد يوجد عنف

fb/mashro3pdf

ولكنه لا يحسب شديدا جدا بحيث يقتضى حظره على أقل من ١٧ عاما الا بصحبة أحد الأبوين · كما لا يوجد رعب أو عنف بتراكم صعدا بحيث يودى بفيلم الى فئة المحظور · ولا يوجد جنس صريح مكشـــوف على الشاشة ، رغم أنه قد توجد اشارة ما الى الانغماس فى الشهوانية · وقد تبدو مناظر عرى موجزة فى أفلام التقدير PG · ولكن أى شىء يتجاوز ذلك يزج بالفيلم فى فئة المحظور · وهكذا يصبح تقدير PG ، باقتراحه التوجيه الأبوى ، انذارا قويا يدعو الآباء الى فحص الفيلم فحصا خاصا قبل أن يتفقوا على مشاهدة أطفالهم له ·

ومن الجلى أنه يصعب رسم خط فاصل والفيلم المقدر PG هو الصنف الأكثر قابلية للنقد · وفى مجتمعنا المتنوعة أجناسه لا يسهل اصدار أحكام ذاتية دون استجلاب خلاف ما فى الرأى · وطالما أن الآباء يعرفون أنه يجب عليهم أن يمارسوا مسئوليتهم الأبوية ، فان تقدير PG يفيدهم كمرشد هادف وكانذار ·

R : « محظور والأقل من ١٧ سنة يلزم مصاحبة أحد أبويه أو ولى أمره » ·

وهذا فيلم مكتمل رشيد فى بعض نواحيه ومعالجته بقدر ما يهتم باللغة أو العنف أو العرى أو الاثارة الجنسية أو أى محتوى آخر · ويخطر الأب مقدما بأن الفيلم يحتوى مواد رشيدة للبالغين فيصحب أبناءه مع هذا الرأى الاستشارى واضحا فى ذهنه ·

وقد تكون اللغة فظة · وقد يكون العنف قاسيا ، وفى حين أن الجنس قد لا يوجد فى الأفلام المقدر حظرها ، فقد يندرج العرى وممارسة الحب فى ثناياها ·

ولهذا ، يكون تقدير « محظور » قويا فى نصحه المسبق للآباء فيما يختص بالمحتوى الرشيد البالغ للفيلم ·

X : « لا يسمح بدخول من هم أقل من ١٧ عاما » ·

واضح للعيان أن هذا فيلم رشيد للبالغين ولا يســـمح للأطفال بحضوره · وينبغى مع ذلك أن يلاحظ أن تقدير X **لا يعنى بالضرورة أنه فاحش أو اباحى بلغة الجنس أو العنف** · فقد تقدر أفلام جادة من صنع مخرجين مهرة يثنى عليهم بتقدير X ··· ولا يحاول مجلس التقدير أن يميز الأفلام بوصف فاحش أو اباحى ، فهذا متروك للمحاكم لكى تقرره قانونا · والسبب فى عدم السماح للأطفال بدخول الأفلام المقدرة X يمكن أن ينسب الى تراكم لغة همجية أو مترابطة جنسيا ، أو جنس فاضـــح أو عنف سادى مفرط ·

fb/mashro3pdf

فى أى تقييم ما يكون « كثيرا جدا » يصبح قضية مثيرة للجدل · فما مقدار العنف « الكثير جدا » ؟ وهل أفلام الحرب الكلاسيكية عنيفة جدا ، الرماة البحريون وهم يجتاحون شواطىء ايو جيما Iwo Jima منكلين بالعدو قتلا وتجريحا · هل هذا كثير جدا ؟ وهل مبارزة شارع القذارة بين سارق الماشية وعمدة الناحية عنيفة جدا ، أو هل تقتضى سفك الدماء لكى تنتزع تقديرا أشد صرامة ؟ كيف يتناول المرء عراك ملاكمة على الشاشة ، أين هو الخط الفاصل بين « هذا حسن » و « كثير جدا » من أجل تصنيف معين بالذات ؟

وتحدث نفس الشكوك المزعجة المربكة فى مناظر الجنس أو تلك التى ترتفع فيها اللغة على مقياس ريختر · والنتيجة جدال · لابد منه ، قاس لا يرحم ، وهذا ما يتحتم على نظام التقدير أن يحتمله ·

ويحاول المقدرون أن يخمنوا ما يظنه معظم الآباء الأمريكيين حول ملاءمة مضمون الفيلم حتى يحذر الآباء على الأقل ليفكروا جديا فى أى الأفلام يرغبون أن يشاهدها أطفالهم ·

المصدر : « نظام تقدير الأفلام » ·البيان الرسمى بيد جاك فالنتى Jack Valenti رئيس اتحاد السينما بأمريكا ، ٧ مايو سنة ١٩٨٢ ·

فهـم نظـــام تقدير الأفـــلام :

لعل أبسط تفسير لنظام التقدير (وهو تفسير صحيح تماما) نجده فى نكتة حديثة العهد شرحت عملية التقدير وفقا لألوان القبعات : « فى فيلم مقدر G أو PG يظفر الجدع ذو القبعة البيضاء بالفتاة · وفى فيلم مقدر R يظفر الجدع ذو القبعة السوداء بالفتاة · وفى فيلم مقدر X يظفر كل فرد بالفتاة » ·

ومع أن الكتيب الذى نشر عند تقديم نظام التقدير فى عام ١٩٦٨ اشتمل على قائمة بأحد عشر « معيارا للانتاج » ، فان تلك القائمة لا تقدم العون أيا كان فى تحديد الكيفية التى تصنف بها الأفلام بالفعل ·

ولا ريب فى أن اللغة عامل فعال فى كثير من قرارات التقدير · ولكن الارشادات السارية الآن غامضة جدا على عكس تلك التى اشترطها « دستور الانتاج » لعام ١٩٣٠ · وحتى نوع المعلومات التفصيلية لأعمال المجلس الداخلية التى أوردها العضو السابق ستيفن فاربر S. Farber

fb/mashro3pdf

فى كتابه « لعبة تقدير الأفلام » لا تفيد بشىء يذكر مادام أعضاء المجلس يتغيرون على مر السنين ، ومع تلك التغييرات فى الأشخاص تأتى تعليمات فى التفسير والتأويل · ومن ثم ، فان الطريقة الحقيقية الوحيدة لتحديد ما تعنيه التقديرات هى دراسة سلسلة من الأفلام المنتجة فى غضون سنة معينة ، تمثل جميع التقديرات ، وباستخدام أية ارشادات عامة توجد ، نحاول أن نخمن من جديد رأى المجلس فى الأسباب التى حكمت قراره ·

ولم يقبل نظام التقدير الحديث كحل نهائى لدى بعض قطاعات المجتمع · ففى مايو سنة ١٩٧١ ، سحبت لجنة السينما بالمجلس القومى للكنائس والمكتب الكاثوليكى للأفلام السينمائية ـ رسميا تأييدهما للنظام الجديد لأنهم وجدوا أن التقديرات « لا يعول عليها » · وقد أصدرت الطائفتان بيانا مشتركا يلخص اعتراضاتهما :

« لا نستطيع بعد الآن أن نزكى هذه الخطة عند الجمهور · وفى الحقيقة ، اننا نرى أن ثقة الجمهور فى الخطة قد تآكلت الآن بشكل جدى ، وأن ثقته لن تسترد حتى تصبح التقديرات أكثر موثوقية ، وينفذ مزيد من دور السينما المحلية التقديرات بجدية ، وتعكس وسائل الاعلان اهتماما أكبر باعلام الجمهور ، واهتماما أقل باستغلال الجنس والعنف » ·

بيد أن صناعة الفيلم كانت بجلاء تحاول مستميتة أن تتشبث بما قد أصبح نسبيا جمهورا متضائلا من الرواد · فى أواخر الأربعينات كانت السينما أحد الشئون العائلية ، وكان يتردد عليها ما يزيد على تسعين مليون نسمة كل أسبوع ··· فى عام ١٩٧١ هبطت نسبة حضورها بمقدار ٧٥٪ ، بجمهور يناهز خمسة عشر مليونا · وقد تغير تركيب ذلك الجمهور تغيرا شنيعا · لم تعد السينما عادة عائلية · وفى بواكير السبعينات ، كان ما يقرب من خمسين فى المائة من رواد السينما تتراوح أعمارهم فيما بين السادسة عشرة والرابعة والعشرين ، وثلثاهم على الأقل تحت الثلاثين · ويبدو أن هذا الجمهور الأصغر سنا لا يعانى أية مشاكل مع نظام التقدير الحـــالى ·

كانت أضخم مشكلة هى الارتباك الذى سببه لآباء الأطفال فى سن السادسة عشرة أو ما أقل ، وانحصر معظم الارتباك فى أفلام فئة PG ، تلك الأفلام التى يمكن لأى امرىء أن يراها مع « اقتراح التوجيه الأبوى » · (رغم أن التليفزيون قد جعل الطفل العصرى دون ريب مشاهدا أكثرا دراية وحذلقة من نظيره فيما قبل التليفزيون ، وهناك فارق كبير بين نضج طفل فى الثامنه من عمره وآخر فى السادسة عشرة) · واحتار كثير من الآباء فيما يمكن توقعه حقا فى فيلم PG ، وفيما اذا كان يصح أن يسمح

fb/mashro3pdf

لابن الثامنة أو الثانية عشرة بالذهاب وحده الى حفلة ما بعد ظهر يوم السبت أم لا ٠

وبذلت أول محاولة لحل هذه المشكلة فى عام ١٩٧٢ ، عندما أضافت صناعة السينما هذا التحذير الى تقدير PG : قد يكون بعض المادة غير مناسب لمن هم دون سن المراهقة ٠ ومع أنه استعمل قدر من الضغط لحث اتحاد السينما بأمريكا على الاقتداء بنهج النظم الأوربية ، التى تميز بين الأطفال (حتى الثانية عشرة) وبين المراهقين (من الثالثة عشرة حتى السادسة عشرة) ولـــكن لم تتخذ أية خطوة لتنفيذ ذلك حتى صيف عام ١٩٨٤ ٠

حينما ظهر الفيلمان « انديانا جونز ومعبد المصير المحتوم » و « عفاريت الفضاء » Indiana Jones and the Gremlins and Temple of Doom فى يونيو سنة ١٩٨٤ استقبلهما النقاد والآباء على السواء برد فعل سلبى مباشر ازاء كمية وشدة العنف المصور فى كلا الفيلمين ٠ واستن تقدير تحذيرى جديد يدعى PG-13 (ليغطى المساحة الرمادية المحصورة بين تقديرى R و PG) اعتبارا من أول يوليو سنة ١٩٨٤ ، بقصد تحذير الآباء بالحرص الزائد فى السماح لصغارهم بحضور مثل هذه الأفلام

ولأن أصحاب دور العرض لا يبتغون تنفيذ تقدير ثان مقيد لهم ، يلقى بند PG-13 عبء الرقابة بانصاف على كاهل الآباء ، وهى فلسفة تنسجم كثيرا جدا مع السياسات المقررة لاتحاد السينما الأمريكى منذ عام ١٩٦٨ ٠ وحتى مع الارتباك الناجم حول تقدير PG ، دلت تقارير الاستقصاء على النطاق القومى قبل ١٩٨٠ على أن الجمهور العام راض جيدا وبدرجة معقولة عن نظام التقدير حيث وافق ثلاثة من خمسة آباء على النظام الحالى والزمن وحده فقط سوف ينبئنا ان كان تقدير PG-13 الجديد سيحل مشكلة « المساحة الرمادية » أم لا ٠

ومن خلف الكواليس ، ما تزال السلطة التى يمارسها المجلس على صناعة السينما تتضمن شكلا من أشكال الرقابة ، لأنهم يواصلون تدخلهم فى العملية الابداعية ٠ وتحديد التصنيف يحتفظ بتأثير هائل على امكانية الفيلم المحتملة للنجاح التجارى : تقدير X ينقص فرصة الحضور الممكنة لفيلم بنسبة ٥٠٪ ، وتقدير R يستبعد اوتوماتيكيا ٢٠٪ وللوقاية من مثل هذا الاستبعاد « الأوتوماتيكى » من فرصة الحضور الممكنة ، أرست عقود الاستديوهات المبرمة مع المنتجين والمخرجين عرفا شائعا بالنص على ضرورة تجنب تقدير X ، أو منح الفيلم تقدير G أو PG قبل أن « يعتبر أنه تم تسليمه » ٠ وبمقتضى مثل هذه العقود ، يلتزم المنتج بأن يجرى أيما

fb/mashro3pdf

تغييرات يراها ضرورية للحصول على تقدير مرغوب فيه · فاذا عجز المنتج عن ضمان تقدير مقبول ، تبقى لدى الاستديو خياران : يستطيع أن يرفض قبول استلام الفيلم (ويرفض على الأرجح سداد أجر المنتج أو المخرج على جهوده) أو قد يقبل الفيلم مع الاحتفاظ بحق اجراء « مثل هذه التغييرات أو التبديلات أو المشطوبات ··· حسبما يكون ضروريا أو مرغوبا » لنيل تقدير مقبول · وهكذا يفقد المنتج و/أو المخرج هيمنته الابداعية على هذه التغييرات ان لم تضمن التقدير المنصوص عليه قبل أن يسلم الفيلم الى الاستديو ·

ولكى يتلافى المنتجون والمخرجون فقدان هيمنتهم الابداعية فى تلك المرحلة المتأخرة من مراحل الانتاج ، غالبا ما يقدمون « السيناريوهات » الى المجلس لنيل موافقته مسبقا ـ حتى يتسنى حل مشكلات التقدير قبل أن تبدأ عملية التصوير المكلفة · وهكذا تتدخل ادارة الدستور والتقدير ، بما توصى من تغييرات يلزم اجراؤها ـ فى عملية صنع الأفلام ذاتها ، بتوليف أحداث السيناريوهات والأفلام المنجزة معا ··· ورغم أن الضغوط التى تجلب هذه الرقابة اقتصادية أكثر منها اجتماعية ، فانها مع ذلك حقيقية جدا وتشكل صورة من صور الرقابة لا تختلف كلية عن تلك التى كانت لدستور ١٩٣٠ ·

وللمخرج الذى لم يضمن تقديرا مرضيا حق التظلم من قرار المجلس· ويجتمع مجلس تظلمات الدستور والتقدير فى نيويورك · وهو منفصل عن ادارة الدستور والتقدير · وعندما يتظلم من تقدير فيلم ، يشاهد مجلس التظلمات الفيلم على الشاشة ويستمع الى حجج كل من الشركة المعترضة على التقدير وادارة التقدير قبل التصويت · ونادرا ما تنعكس التقديرات · ففى خلال السنوات الثلاث الأولى من عمر نظام التقدير لم تنجح سوى عشرة تظلمات فقط من واحد وثلاثين تظلما · وفيما بين عامى ١٩٧٤و١٩٨٠ ثم تقدير ما يقرب من ٢٥٠٠ فيلم · لم ينجح من تظلماتها سوى سبعة فقـــط ·

ولعل أنجح تظلم استمع اليه المجلس حتى الآن هو ما خص فيلم مترو جولدوين ماير « ابنة رايان » · Ryan's Daughter اذ عندما تلقى الفيلم تقدير R هدد الاستديو بالانسحاب من اتحاد السينما الأمريكى وزعم أن تقدير R سوف يقيد حضور هذا الفيلم الباهظ التكلفة (عشرة ملايين دولار) بحيث تصبح حياة الاستديو ذاتها فى خطر ··· وتحت هذا الضغط الجسيم من مؤسسة سينمائية عظيمة عريقة ، عدل المجلس تقديره للفيلم الى PG حتى لا يثقل زوال استديو رئيسى كبير على ضمائرهم فيما بعد · ووقعت شركة بارامونت أيضا فى ضيق مالى خطير عندما

fb/mashro3pdf

تقدمت بتظلم مماثل بشأن فيلم « ادهن عربتك » Paint Your Wagon ولكن المجلس رفض التماسها لتقدير G مرتين ·

وهناك أفلام مهمة أخرى أعيد تقديرها · فيلم « راعى بقر منتصف الليل » Midnight Cowboy المقدر X عندما ظهر فى عام ١٩٦٩ عدل تقديره الى R دون تغيير فى الفيلم ·· فيلم « برتقالة آلية » A Clockwork Orange المقدر أصلا X أصبح تقديره بعد حذف ثوان قلائل من أعمال العنف من سياقه · فيلم « حمى ليلة السبت Saturday Night Fever الذى عرض أصلا بتقدير R ثم أعيد توزيعه بتقدير PG ليستفيد من تظلمه للعرض على جمهور « أقل من السابعة عشرة » وللعرض على شاشة التليفزيون · وفيلم « التانجو الأخير فى باريس » Last Tango in Paris الذى رخص بعرضه بتقدير X ـ استؤصل بعضه وأعيد ترخيصه للبث التليفزيونى بتقدير R ولكن دون أن يحقق وقع الفيلم الأصلى ·

ومنذ زمن أقرب ، تمت الموافقة على التماس ستيفن سبيلبرج تغيير تقدير فيلمه « الروح الصاخبة » Poltergeist من R الى PG ، وتلقى فيلم «الذئب الوحيد ماكويد» Lone Wolf McQuade الذى نال تقدير R بسبب العنف ، تقدير PG من المجلس بعد أن تظلم الممثل تشاك نوريس Chuck Norris بأن العنف فى « ماكويد » ذو طبيعة منمطة مماثلة لتلك الموجودة فى أفلام وسترن جون واين ··· وكافح برايان دى بالما Brian de Palma كفاحا مريرا وطويلا وحذف بعض مناظر العنف لكى يحول دون حصول فيلمه « وجه الندبة » Scarface على تقدير X ·

وفى مسعاه للتكيف مع المواقف الأبوية المتغيرة فى مجتمعنا ، أصبح مجلس التقدير فى السنوات الأخيرة « أقسى » على العنف و « أرق » على العرى والحسية الشهوانية · وعلى حد تعبير ريتشارد د· هفنر Richard D. Heffner رئيس ادارة التصنيف والتقدير منذ عام ١٩٧٤ ·

« ··· ولحظة العرى التى انتزعت تقدير R منذ سنوات خلت قد تصير PG اليوم ، فى حين أن العنف يقدر R فى الغالب حيث لم يقيد من قبل · وهذا نتيجة لما نلحظه من مواقف متغيرة للآباء تجاه هذه الموضوعات » ·

وطالما أن مجلس التقدير ما يزال سريع الاستجابة لمثل هذه التحولات فى مواقف الآباء ، فسوف يستمر فى النهوض بوظيفته بوصفه الأداة الفعالة التى أريد لها أن تراقب صناعة السينما ·

fb/mashro3pdf

صيغ متغيرة لمعالجة الجنس والعنف واللغة :

على النقيض من الاعتقاد الشائع ، لم يبتدع الفيلم ظاهرة العنف أو الجنس أو حتى اللغة الخشنة النابية · اذ نستغل أيضا أشكال الفن الأخرى كالرواية والدراما مثل هذه المواد · وينفرد كل شكل فنى ، حتى بدون دستور رسمى للرقابة ، بمعاييره الخاصة لما هو مقبول ولما هو غير مقبول فى أية حقبة زمنية معينة · وليس أمرا هينا لما يستطيع شكل فنى معين أن ينجـو بفعله سالما ·· بل بما يمكن أن يسمى يفلت به سالما ، « موضة العصر » · والنتيجـــة هى ما يمكن أن نسميه «« صيغا لمذهب الواقعية » · وتحدد هاتيك الصيغ الى حد كبير بالطريقة التى يحدد بها الطول المضبوط لكفاف الثوب ـ بما يفعله كل انسان آخر · وهكذا ، والى حد ما على الأقل ، تكون غلبة العنف والجنس واللغة الفجة على الشاشة اليوم أكثر من مجرد استغلال المادة المريعة التى تصدم المشاعر ··· انها الموضة · وان لم تكن لأغاظنا ما نرى وامتنعنا تماما عن ارتياد السينما ·

وتحدث التغيرات فعلا فى هذه الصيغ ، ويتبقى علينا أن نكون على وعى ما بالكيفية التى تحدث بها هذه التغيرات · فالتغيرات الجارية فى الصيغ عادة ما تعقب التغيرات الاجتماعية مباشرة · وفى الفيلم ، ترتبط تغيرات الموضة عادة بالنجاح الشعبى ، ولن تحظى الأفلام بمثل هذا النجاح الشعبى الا اذا عزفت على أوتار حساسة سريعة التأثر فى قطاعات من الشعب كبيرة · ولذلك ، عندما يصيب فيلم جرىء « مقتحم » نجاحا شعبيا ، فانه ينشىء موضات جديدة ، لأن المقلدين يبدءون فى معاملته كمثال يقاس عليه ·

تأمل ، مثلا ، كيف تطورت صيغة الواقعية فى معالجة الموت برصاص البنادق ، وهو ما قد نسميه بـ « رقصة الموت » · ففى فيلم « مولد أمة » كان الرجال من صرعى الرصاص أثناء معارك الحرب الأهلية يلقون كما عهدنا بأسلحتهم صوب السماء ويسقطون جانبا على الأرض · وفى سنى لأربعينات ، أطبق ببساطة راعى بقر مصاب بالرصاص فى فيلم وسترن من المستوى ـ بيد واحدة على صدره (حيث كان رعاة البقر يصابون عادة) وسقط يتلوى الى الأمام · أما موضة رقصة الموت فى الخمسينات فقد أرساها فيلم « شين » Shane حيث أردت صدمة الرصاصة المنطلقة من بندقية الشرير جـــاك بالانس Jack Palance ضـــحيته الى الوراء عشرة أقدام فى بركة وحل ·

وفى الستينات ، أدخل فيلم « بونى وكلايد » Bonnie and Clyde

fb/mashro3pdf

موضة جديدة هى رقصة الموت بطيئة الحركة ، برصاصات تفجر ثقوبا فى رقعة الملابس · وعندما يقدم مؤثر جديد مثير للمشاعر للمرة الأولى فى فيلم معلم على الطريق مثل « بونى وكلايد » ، يشعر المتفرجون بأنهم خدعوا اذا لم يبلغوا نفس الاحساس بالواقع المكثف المتفاقم فى سائر الأفلام التى يشاهدونها بعده · ويمكننا أن نقفو أثر نماذج مماثلة فى الطريقة التى توحى بعلاقات جنسية محرمة ، بدءا من فيلم « طرزان القرود » (١٩٣٢) حتى فيلم « التانجو الأخير فى باريس » (١٩٧١) وفى الطريقة التى تعالج بها اللغة الفجة النابية ، بدءا من فيلم « ذهب مع الريح » (١٩٣٩) حتى فيلم « وجه الندبة » (١٩٨٣) ·

الفيلم : صناعة وشـــكل فنى :

الفيلم ، كما رأينا ، شكل فنى معقد يمثل ما هو أيضا تجارة ملايين الدولارات المتعددة · وكما رأينا أيضا كثيرا ما يحدد هذا العنصر التجارى ، أى الحاح الحاجة الى الأفلام لتكوين الثروة ، نوع الأفلام التى تنتج · والاستثمار المبدئى المطلوب لانتاج فيلم فى هذه الأيام ضخم هائل · وفى محاولة جاهدة منها لضمان تلك المبالغ الضخمة من المال ، أى تحقيق استثمار مأمون الى أقصى حد ممكن ، تنزع صناعة السينما الى تكرار النجاحات السابقة أحرى منه بالمجازفة بمنتجات جديدة غير مؤكدة ، ومن ثم جاء الاستخدام النقيض للملاحق والصياغات المجددة والأعمال المهيأة وأفلام النوعيات · ويمكن لهذه العادة المتبعة أن تتعارض طبعا مع الرؤية الفنية للمخرج ــ ولو أن الحال ليست كذلك دائما ·

ومع ذلك ، فان هذا التأثير التجارى عامل قوى فى تشكيل الأفلام · وحتى الأفلام « الصغيرة » فى أيامنا الحاضرة تمثل استثمارات متعددة الملايين من الدولارات · ويمكن أن تتراوح ميزانيات الأفلام الفردية الخاصة من ستة ملايين دولار لفيلم مرخص صغير نسبيا مثل فيلم « طائرة » الهزلى الساذج عام ١٩٨٠ الى ما يزيد على ثلاثين مليونا من الدولارات لفيلم مثقل بالمؤثرات الخاصة مثل فيلم « عودة الجيدى » Return of the Jedi بالاضافة الى ذلك ، توجد الميزانية التشجيعية ، بأفلام تفتتح فى وقت واحد فى الآلاف ــ بمعنى الكلمة ــ من دور العرض على نطاق البلاد ، ويمكن أن تكون ميزانيات الدعاية والاعلان من هذا القبيل ضخمة · فقد أنفق حـــوالى عشرة ملايين دولار فى الدعاية لفيلم « الحمر » Reds عام ١٩٨١ ·

ولأن هذه التكاليف تحدد أنواع الأفلام التى تصنع ، تعتبر قابلية الفيلم للرواج التجارى أهم غالبا من مزيته الفنية الموصولة به ، كما أثبتت

fb/mashro3pdf

هوجة أفلام الرعب المتبذلة ذات الجودة المتدنية والربح العالى التى ظهرت فى أواخر السبعينات · والنجاح التجارى رغم ذلك شىء يصعب التنبؤ به ، وقليل من الأفلام فى الحقيقة مأمون · فأفلام النوعيات تبلى · والملاحق مخيبة للآمال غالبا ، والصياغات المستجدة تعجز عن مجاراة الجاذبية الفريدة عند أسلافها ـ ولا تكون ثروة ·

حتى تسجيل رقم قياسى من الخبطات الفنية البارعة من جانب مخرج أو نجم ناجح لا يضمن خبطة مستقبلية ، رغم أن الصناعة سوف تبرر غالبا أى استثمار ضخم بالاستشهاد بالرقم القياسى فى مضمارها · حقق وارين بيتى Warren Beaty باسمه سلسلة من الأفلام الناجحة (« بونى وكلايد » كمنتج ونجم ، و « السماء تستطيع أن تنتظر » كمنتج ومخرج ونجم) قبل أن يتمكن من رفع تمويله لفيلم « الحمر » وهو فيلم هلل له النقاد وان كان تاريخيا باهظ النفقات أخفق فى شباك التذاكر ، وخبطات فنية رئيسية مثل «الفك المفترس» Jaws و « لقاءات وثيقة للجنس الثالث» Close Encounters of the Third Kind عجزت عن ضمان كوميديا ستيفن سبيلبرج ١٩٤١ التى انفلتت من زمام سيطرته وتجاوزت ميزانيتها ـ ولو أن سبيلبرج منذ ذلك الحين التزم بصرامة التحكم فى ميزانياته وأنتج عددا من الأفلام الكاسحة ، وفاز فيلم مايكل سيمينو الناجح « صائد الغزلان » بتمويل من شركة الفنانين المتحدين لفيلم « بوابة السماء » Heaven's Gate قدره خمسون مليون دولار · وهو مبلغ لا يصدق لسوء التقدير من جانب تلك الشركة ·

وينبغى على المخرجين الناجحين أن يفوا بمتطلبات كل من الصناعة والشكل الفنى اذا أرادوا النجاح والازدهار ··· ويمكن لنا أن نرسم تشابها ممتعا بين المخرجين جورج لوكاس G Lucas وفرانسيس فورد كوبولا F.F. Coppola اللذين انفصل كلاهما عن التيار السائد فى الصناعة ليكونا شركتى الانتاج السينمائى الخاصتين بهما (لوكاس فيلم و زويتروب Lucasfilm & Zoetrope على التوالى) · وقد واصل لوكاس وفاءه بمتطلبات صناعة الأفلام كصناعة ، ليصنع فى حذق أفلاما تجارية ناجحة مثل سلسلة « غزاة الفلك المفقود » Raiders of Last Ark و « حرب النجوم » Star Wars ، أما كوبولا فقد أنفق ثروته الشخصية الخاصة به على الفيلم الذى أطلق العنان لأهوائه فيه « نبوءة سفر الرؤيا ، الآن » A pocalypse Now وفيلم « واحد من القلب » الذى كان كارثة مالية حيث تكلف ما يزيد على ٢٦ مليون دولار لانتاجه وحقق ٢٠ر١ مليون دولار فقط عائدا من شباك التذاكر سنة ١٩٨٢ ·

بيد أن الفيلم الفنى لا يعنى أنه فاشل أوتوماتيكيا حتى ولو قدرنا

fb/mashro3pdf

التبعات التجارية الملقاة على عاتقه · مثلا ، لم تعد الأفلام ملتزمة بارضاء رغبات جمهور ضخم ، بل أصبحت أكثر فأكثر تدبر لأسواق محددة بذاتها· وهذا الجمهور المستهدف هو عادة طائفة من يبلغون من العمر ١٢ـ٢٥ سنة ، في حين أن ٢٠٪ تقريبا فقط من مجموع الشعب يشترى رواده الآن ٨٠٪ من التذاكر الخاصة بالأفلام الأمريكية · وأهم من هذا دلالة ، أن هذه الطائفة من العمر هى الجمهور التكرارى الذى يشاهد الأفلام المحبوبة عند الناس ثلاث وست واثنتى عشرة مرة ويخلق منها خبطات فنية عملاقة مثل « حرب النجوم » · ومادامت هاتيك الأفلام تدر أرباحا هائلة على هذا النحو ، فان الاستديوهات تستطيع توفير الاستثمار فى أفلام « بالغة » ، أكثر نضجا وتعقيدا ، تتيح للمخرجين أن يستعرضوا عضلاتهم الفنية · وعموما تتطلب هذه الأفلام استثمارا متواضعا نسبيا · ويمكنها أن تثبت أحيانا نجاحها الفائق فى شباك التذاكر ، ومن الأمثلة القريبة عهدا نجد « كرامر ضـــد كرامر » Kramer Vs. Kramer و « أناس عاديـــون » Ordinary People و « على الغدير الذهبى on Golden Pond · وما يزال هناك مجال « للفيلم الصغير اللطيف » أيضا ، الذى يكلف أقل كثيرا فى صنعه ويستهوى عموما جمهورا محدودا ، ولو أن حتى هذه الأفلام الصغيرة يمكن أن تغدو خبطات فنية موفقة عند الحاجة ، كما كانت الحال مع فيلم ١٩٧٩ « افلات » Breaking Away .

أيضا لم يعد فرضا واجبا على الصناعة الآن أن تتكل على دور العرض كمصدرها الوحيد للدخل · فاليوم تيسر أمام الأفلام عدد لا بأس به من الأسواق الجديدة ، حيث يستطيع الفيلم غير الناجح أن يعوض استثماره ويستطيع الفيلم الأضخم الكاسح أن يصير صناعة لنفسه · وتتبع هذه الأسواق ، المسماة بالنوافذ ، تسلسلا قياسيا موحدا تقريبا :

١ ـ ترخيص عرض أول للفيلم فى دور الســـينما الـــكبرى بالعواصـــم ·

٢ ـ بعد ذلك عرض ثان لعدة أشهر فى دور السينما الأصغر ، الأقل تكلفة ·

٣ ـ ترخيص عرض الفيلم بأحجام الفيديو كاسيت والفيديو ديسك المتنوعة [على أشرطة وأسطوانات الفيديو] ، والتأجير فقط مدة الشهور القلائل الأولى فى بعض الأحوال ·

٤ ـ عرض لاحق على شاشة التليفزيون الكابلى ·

٥ ـ امكانية اعادة ترخيص عرض الفيلم بدور السينما فترة محددة (خاصة اذا كان الفيلم ناجحا فى أول عرض له) ·

fb/mashro3pdf

٦ ـ بيع الفيلم لشبكة التليفزيون (التجارية) نظير عدد محدد من العروض على مدى فترة زمنية معينة ٠

٧ ـ بيع الفيلم بواسطة النقابة المختصة للمحطات المنتمية اليها لتقديم عروض مكررة فى ساعات العصر أو الليل المتأخرة على أجهزة الثقوب السينمائية المحلية ٠

وهذه القاعدة تختلف اختلافا واسعا مع الخواص المميزة ، فالأفلام من مثل « ذهب مع الريح » و « الفك المفترس » Jaws يتناوب عرضها بين البث الكابلى وشبكات التليفزيون والتجديد الدورى للترخيص لدور العرض لفترات زمنية طويلة ، وقد تظهر الأفلام الفاشلة فى التليفزيون بالضبط فى غضون أسابيع من الترخيص بعرضها الأول ، وتعزف شركات مثل لوكاس فيلم وديزنى عن التصريح بعرض أفـــلام مثل سلسلة « حرب النجوم » وكلاسيكيات ديزنى للرسوم المتحركة بأسواق الفيديو كاسيت والفيديو ديسك ، مفضلة بدلا من ذلك استمرار تجديد التصريح بعرض مثل هذه الأفلام فى دور العرض لأجيال جديدة من جماهير الرواد ٠

وأخيرا ، الى جانب النوافذ المتاحة الى الفيلم ذاته ، توجد أسواق للبضائع المرخصة ، والكتب المتعلقة بالأفلام ، والألعاب ، واللعب ، وكساء الزينة ، وكذلك البضائع التقليدية المرتبطة كألبومات الشرائط الصوتية ، أصبحت سوقا ضخمة هائلة الامكانات بعد فيلم « حرب النجوم » ٠

وقد اقتص هذا التنوع فى الأسواق ، وجميع التطورات الحديثة تقريبا ، قدرا من المخاطرة فى صناعة السينما ٠ ومع ذلك ، يظل الفيلم ابنا للجهد التجارى الذى يمده بالمال بقدر ما هو ابن للفنـــان الذى يصـــنعه ٠

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

الفصل الرابع عشر

فن الفرجة على الأفلام بالتليفزيون

fb/mashro3pdf

fb/mashro3pdf

هل نستطيع أن نأمل يوما فى أن نخوض تماما تجربة فيلم تمثيلى يعرض على شاشة التليفزيون ؟ ضع فى اعتبارك عامل الحجم الصغير · اذ نرى صورة يبلغ ارتفاعها عشرين قدما على الشاشة السينمائية العادية تختزل الى قصارى ارتفاع قدم ونصف على شاشة التليفزيون · وهذا فارق مهم جدا بقدر ما يبلغ استغراقك الشخصى فى الفيلم · ومع قياس التليفزيون ، يجب عليك أن تولى الفيلم أقصى درجات التركيز لكى تتتبع مسار الحكاية فحسب · ومن المستحيل عمليا أن تنغمس طبيعيا فى الحدث الدرامى بنفس الطريقة التى تفعلها فى دار العرض · وعلى سبيل المثال ، يمكن لمشاهد سريع التأثر بدوار السيارة أن يصاب بشىء من الغثيان أثناء مطاردة السيارات بفيلم Bullitt أو رحلة القطار الصغير خلال النفق تحت الأرض فى فيلم « انديانا جونز ومعبد المصير المحتوم » · غير أن نفس الاحساس المعوى ـ بأننا فعلا وراء عجلة القيادة فى سيارة مسرعة أو نتمايل جانبا دون تحكم فى عربة تعدين ـ يستحيل عمليا أثناء مشاهدتنا ذلك الصندوق الصغير عبر الغرفة ـ فالأحداث الجارية على شاشة جهاز التليفزيون بعيدة عنا بكثير ، محبوسة فى أمان شاشة ١٩ بوصة ، غير قادرة على تهديدنا بحق ، على جذبنا الى حافة كراسينا المريحة · فى دار العرض ، الصورة أكبر حجما من الحياة ، فى التليفزيون ، نفس الصورة بالحجم الطبيعى فى الحياة أو أصغر حجما · والاختزال يقلل بالطبع من حدة تجربتنا ودرجة اندماجنا فى الحدث ·

وبالاضافة الى التقليل من حدة التجربة ، قد يضحى أيضا بشىء من الوضوح · على سبيل المثال ، فى لقطة طويلة نموذجية ، قد يشغل شكل بشرى منفرد معروض بحجمه الطبيعى مكانا صغيرا نسبيا على شاشة دار السينما · وعندما تختزل هذه الصورة الى حجم الصورة التليفزيونية العادية ، قد تتعذر حتى امكانية تمييز الممثل ·

والى جانب اختزال الحجم هذا ، يتغير الشكل الأساسى للتكوين فى حالات كثيرة ـ مثلا ، عندما ينضغط فيلم مصور فى فورمة الشاشة العريضة الى حجم شاشة التليفزيون · وحتى لا تضيع المعلومات الجوهرية اللازمة فى ترجمة فورمات الشاشة العريضة الى التليفزيون تستخدم عملية توليف خاصة : يحدد جهاز استقصاء أو مسح شامل متى تكون أهم المعلومات قيمة بكل كادر صورة متطرفة جدا على يمين أو يسار المركز بحيث تخرج عن محيط صورة التليفزيون الأضيق سعة · وبهذه الوسيلة يستطيع منتجو التليفزيون تكييف الصورة وفقا لها · وبالطبع ، يعانى فن المصور السينمائى من هذه العملية ، حيث يضار التكوين المنظور حينما

fb/mashro3pdf

يقتطع جزء من الصورة · وأحيانا تستطيع عملية الاستقصاء هذه ، متضافرة مع حجم الصورة المختزل ، أن تتضارب مع نقل القصة بوضوح تام ، خصوصا فى المواقف التى توجب علينا أن نحتفظ بصورة واضحة لعلاقة الممثل بالمشهد المحيط به ، وكثيرا ما نفتقد ببساطة معالم اتجاهنا لأن المشهد الذى يجرى فيه الحدث لم يوضح بشكل دقيق مضبوط فى الصورة المختزلة المضغوطة · حتى مع أضيق فورمة ممكنة للشاشة التليفزيونية ، أى الحجم القياسى الذى يقترب من فورمة الشاشة ، دائما تنبثق المعلومات بارزة حول حافة الجوانب · هذا البروز حول الجوانب يزيد أيضا من صعوبة قراءة العناوين الفرعية للأفلام الأجنبية على شاشة التليفزيون · ويمكن أن تكون قراءة الحروف البيضاء على خلفيات فاتحة اللون أمرا عسيرا حتى فى دار السينما · ولكن فى التليفزيون ، علاوة على ذلك ، تبتر الحروف أو الكلمات عند قاع الشاشة أو جوانبها · وتضاعف الحدة المختزلة للصورة التليفزيونية من تعقيد المشكلة ، مما يجعل قراءة العناوين الفرعية أشبه بالمستحيل ··· لهذه الأسباب ، تصبح دبلجة الصوت غالبا أفضل وسيلة ممكنة لعرض الفيلم الناطق بلغة أجنبية على شاشة التليفزيون ·

الصـــوت :

يشوه التليفزيون صوت الفيلم ربما أكثر من الصورة · وتستطيع دار العرض الحديثة المجهزة بمكبرات متعددة أن تحيط المتفرجين بالصوت ، وتغمرهم فى بيئة سمعية شاملة · فى فيلم « القارب » يثير هدير مدمرة تمر رائحة غادية فوق غواصة مغمورة فى الماء ثائرة المتفرجين بالدار كافة كلما زاد الصوت وخفت فى جهارته وانتقل من مكبر الى مكبر ··· ومعظم أجهزة التليفزيون حتى أضخمها حجما — تضم مكبرا مفردا صغيرا (٥ حد أقصى) والبعض منها لا يضم حتى ضابط نغمة الصوت · ومع أن أصحاب مصانع التليفزيون يجرون تحسينات فى نوعية صوتها وبعض الشبكات التليفزيونية الكبلية (MTV) وحتى الاذاعة فى الاستيريو ، فان الأفلام الآن تذاع بالصوت الأحادى السمع فقط · ويذاع صوت التليفزيون بواسطة تضمين التردد (FM) حتى تستطيع جودة الصوت المذاع بمحطات التليفزيون أن تضارع تلك الخاصة بأفضل محطات الراديو · ولكن حتى لو أذاعت محطات التليفزيون صوتا أحسن جودة ، فان المكبر الصغير بجهاز التليفزيون العادى سوف يعجز عن التقاطه ·

بيئة مشـــاهدة التليفزيون :

أيضا تخفض بيئة مشاهدة التليفزيون فى المحيط الأسرى المألوف من جودة تجربة الرؤية · ففى دار السينما يتم تعتيم أنوارها الى مستوى

fb/mashro3pdf

معين لتركيز انتباه المتفرج على الشاشة · وحتى الأضواء الخافتة للافتات الخروج ركبت فى أماكن على بعد كاف من الشاشة حتى لا تلهى المتفرج عنها ··· ولكن فى المنزل أو الشقة أو حجرة النوم تبقى الأنوار مضاءة بينما تتعاقب أحداثه · وانتباهنا مشدود الى الشاشة لأنها فحسب تغاير الجو المحيط بها : فالشاشة أسطع نورا وأكثر حيوية وبهجة ، وتتمتع الصورة المتحركة طبعا بحياة خاصة بها · ولكن هناك وسائل لهو كثيرة ترى بجلاء فى أنحاء الحجرة ، وانتباهنا غير مركز على جهاز التليفزيون بمثل ما يركز على الشاشة السينمائية · ففى دار السينما لا يوجد ببساطة مكان آخر ينظر اليه ·

والى جانب وسائل اللهو البصرية ، يوجد عدد وافر من وسائل اللهو السمعية ··· وقليل من الأسر العادية يتحكمون فى الأصوات الخارجية (أو يخرسونها) ، ولهذا نبقى دائما مشتتى البال بأصوات الحياة اليومية : أبواق ، صفارات ، محركات سيارات ، جزازات العشب ، الكلاب النابحة ، رنين التليفونات ، الطائرات ، أجهزة التسخين والتبريد ، رفيق حجرة يتدرب على آلة موسيقية ··· الخ وبفضل المواد العازلة ، تكتم دور السينما العصرية الأصوات الدخيلة أو تمحوها تماما وبالطبع ، يمكن أن نركز بدرجة كافية على صوت التليفزيون ، ولكن الجهد يقلل بالفعل من سحر الفيلم · فى دار السينما ، الصوت والصورة يفيضان عليك ، يعمرانك ، يدلكان جسمك · لا تحتاج الى لفت انتباهك · ان رؤية فيلم فى دار سينما أشبه بالغطس فى عباب موجة زاخرة والمد قادم ، ورؤية فيلم فى التليفزيون أشبه بأخذ حمام باسفنجة تدليك وماء من سطل جالون ··· ان هناك بونا شاسعا فى التجربة ·

تقاليد وعادات الفرجة على أفلام التليفزيون :

ربما كانت عادات مشاهدة التليفزيون التى أرسيناها على مر السنين هى الأكثر ضررا على فن الفرجة على الأفلام فى التليفزيون · اذ بسبب وجوده الدائم فى حياتنا ، تربت فينا نزعة متميزة نحو الفرجة على التليفزيون كثيرا جدا ولكننا فى الغالب نمنحه نصف اهتمامنا فقط ، ونبقيه دائرا كخلفية لأى شىء آخر نقوم بانجازه ، أشبه بموزاك مرئية · [الموزاك = موسيقى مسجلة تعزف طول الوقت فى المحال العامة كالمطاعم] · بمعنى أن الفرجة على الأفلام فى التليفزيون أصبحت سهلة مريحة ، شيئا نسلم به فى حياتنا · مرارا وتكرارا نتفرج على الأفلام فى التليفزيون لأننا هنا فى نفس الحجرة مع جهاز تليفزيون ، ونستعمله على سبيل المرافقة ، لأننا تعودنا على تشغيله ، لا لأننا مشغوفون حقا بالفرجة على ما يعرض ··· فهو دافىء ، وهو نابض بالحياة ، وهو مؤنس مريح — أشبه كثيرا بكلب الأسرة · ونحن نعيره نفس الشىء من الود والاهتمام ·

fb/mashro3pdf

الفواصـــل التجـــارية :

سبب أساسى آخر يدعونا الى الفرجة « بنصف عين » على التليفزيون ـ وبخاصة الأفلام الروائية ـ هو تلهية البال بالفواصل التجارية · وليس ثمة سبيل على الاطلاق للتمتع بفيلم درامى فى التليفزيون كما أريد له أن يرى ··· وابتداء ، قصد بالفيلم أن يعرض دون انقطاع ، وأنشىء كيانه كتيار متواصل السريان ، مع احتواء الكل التام على نوع من الايقاع العضوى خاص به : بناء تدريجى للتوتر فى بعض النقاط ، وتفريج من التوتر فى بعضها الآخر · هناك خطو موزون الى التوليف ، الى الحوار ، الى الطريقة التى تنبسط بها الحكاية ، الى مكاشفة الشخصيات · ثم الى موجات الصراع البناءة · وتتفاعل كل هاتيك الايقاعات بطريقة تسهم بأثر جليل فى الجو العام للفيلم · ويحبك المخرج والمونتير والمؤلف الموسيقى ايقاع الفيلم وأشكاله ومناسيبه المحيطية فى نسيج واحد موحد متدفق · ولكن عندما يقطع الفيلم الى ثمانية أجزاء أو أكثر بفواصل تجارية ، فان احساسه بالتوترات الصاعدة الهابطة ، ونبض حياته الجياشة ، واكتماله المتميز ، كلها تضيع الى غير رجعة ·

ولا يعنى هذا القول بأننا لا نستطيع أن نتتبع الحبكة (لأننا نستطيع) ونستطيع أن نتذكر الشخصيات حسبما تركناها قبل الفاصل · ولكن من الصعب بعد فاصل تجارى طويل أن نستقر ثانية فى سياق الايقاع ، فى روح الفيلم أو مزاجه العام · ولنتذكر أننا نشاهد الفيلم فى أجزاء يتوزع طولها بمعدل خمس عشرة دقيقة تقريبا · وفى حين أن عرض الجزء الأول يستغرق عادة مدة أطول من ذلك (حتى يتصيد المتفرج) نجد معظمها أقصر زمنا · ولا يكاد يوجد وقت كاف بعد الفاصل التجارى لكى نعيد تكييف ايقاعاتنا وفقا للفيلم قبل أن تعترض اطراده من أربعة الى ستة برامج اعلانات تجارية أخرى ·

ومادام مخرجو التليفزيون لم يمنحونا بحق فرصة الاندماج تماما مع الفيلم على أى نحو ، فلا سبب يدعوهم الى منحنا وقتا لترجيع صداه فى النهاية · وفى جزء من الثانية قبيل أن تشرع عناوين النهاية فى الكر بصورة استعراضية تؤخذ منها على حين غرة الى اعلان تجارى (أو اثنين أو ثلاثة) ، ثم يطرد عرض العناوين (اذا عرضت فعلا) والتى كانت ستمنحنا قليلا من الوقت للتأمل ، تحت اعلان القناة عن فيلم الأسبوع التالى فى نفس الحيز الزمنى · وتعانى بعض الأفلام أقل من غيرها من هذا الضرب من المعاملة ولكن أحدا منها لا يكسب من ورائها · بل حاق الدمار ببعضها بالفعل ·

fb/mashro3pdf

وتقاطع الاعلانات التجارية سـياق الأفلام التى صنعت خصيصا للتليفزيون بنفس الطريقة الى حد كبير ، الا أنها تنفرد بميزة جلية ترجحها على الأفلام التمثيلية • فالأفلام المصنوعة للتليفزيون تكتب سيناريوهاتها واذاعة المحطة فى البال ، وتزود المحطات كتاب السيناريو بأوقات مقترحة للفواصل التجارية ، حتى يتسنى لهم أن ينشئوا نصوصهم وفقا لها • اذ بمعرفتهم أن فاصلا تجاريا يتعين ادراجه فى نطاق فسحة زمنية ضيقة نسبيا ، يستطيع هؤلاء الكتاب اجراء تعديلات طفيفة لاراحة هذه الفواصل فى أماكنها ، وذلك عادة بتهيئة انقطاع « طبيعى » ملاصق للأوقات المقترحة وباعادة صياغة الأسطر القليلة الأخيرة من الحوار السابق على الانقطاع ليعين على انهاء المنظر • حتى أفلام التليفزيون الروائية قد تحسنت فى السنين الأخيرة ، لأن جهدا حقيقيا يبذل الآن لادراج الاعلانات التجارية فى نقاط الانقطاع الطبيعى فى سياق أفلام مثل « آه يا الهى ! » •

الأجزاء المفقودة :

وبنفس القدر من الأهمية توجد مشكلة تركيب الفيلم الروائى فى فترة زمنية أقصر من الطول الأصلى للفيلم • وعندما يكون الفيلم طويلا جدا على الوقت الذى خصصته المحطة التليفزيونية ، تنقطع ببساطة أجزاء منه لكى يوائم الفترة المدرجة بالجدول • وبما أن المبدعين الأصليين للفيلم ، المخرج والمولف (المونتير) ، لا سلطان لهم على ما يقتطع ، فان عملية القطع قلما تنفذ باهتمام كبير حول تأثيرها على البناء الفنى للفيلم كوحدة كلية • وعلى هذا ، قد يكون ما يراه المتفرج فى التليفزيون قطعة مشوهة للفيلم الذى قصـده المخرج • وقد شـكا مخرجون من أمثـال اوتو بريمنجر Otto Preminger من تشويه فنهم بمثل هذا الجزر الشنيع ، بل هدد البعض باتخاذ اجراء قانونى ضد محطات التليفزيون ، ولكن لم يوفق بعد الى حل حقيقى للمشكلة •

شبكات التليفزيون ضد المحطات المحلية :

ربما كان لزاما أن نتوقع من توليف الجدولة التجارية فى أفلام الشبكات التليفزيونية أن يكون خيرا منه فى المحطات المحلية • ومع ذلك ، فان أفضل الأفلام المذاعة تليفزيونيا تكون فى حالات كثيرة أفلام ما بعد منتصف الليل التى تبثها المحطات المحلية • توجد فواصل تجارية أقل عددا فى أفلام الوقت المتأخر ولا تعين فترة زمنية محددة للانتهاء ، حتى ان الفيلم يمكن أن يعرض بتمامه • وحتى أفلام الشبكات غالبا ما تطفى الآن على حيز زمن الساعتين الصارم ، بحيث يمكن أن يكون جزر الأفلام فى التليفزيون أقل الآن مما كانت فى الماضى •

fb/mashro3pdf

وتستخدم طرائق أخرى لعرض الفيلم بأكمله على شاشة التليفزيون · على سبيل المثال ، أحيانا تقسم الأفلام الطويلة مناصفة وتعرض على مدى ليال متعاقبة أو بفاصل أسبوع فى نفس الموعد المحدد · ومن المؤكد أن هذا ليس بأفضل وسيلة للتوصل الى شعور متعاطف نحو الكل التام ، ولكنه قد يكون مفضلا على عملية الجزر الغبية الخرقاء ·

وفى حين يبدو أن هناك فرط حساسية فى شبكات التليفزيون ازاء جدولة الفواصل التجارية ، تتذبذب حساسية المحطات المحلية من طرف النقيض الى الآخر ··· فالبعض يبدو أنه لا يبالى ببناء الفيلم قط ، بل يعترض اطراد سطر مهم حاسم فى الحوار ، والبعض الآخر اشتهر بأنه يترك ببساطة جهاز العرض دائرا أثناء بعض فواصل الاعلانات الأقصر بحيث تضيع مقاطع من الفيلم · ومن الناحية الأخرى ، تبدى بعض المحطات المحلية حساسية بالغة لنقاط الانقطاع الطبيعية بالفيلم وتجدول اعلاناتها التجارية وفقا لها ·

الرقـــابة :

تسببت الرقابة فى خلق مشاكل للكثير من الأفلام الروائية التى تعرض فى التليفزيون · وكانت المقاطع المعترض عليها فى الفيلم الروائى القياسى تحذف حتى لا يشاهدها جمهور التليفزيون · وقد أجريت بعض التجارب العملية بتصوير نسختين من نفس الفيلم : واحدة تخصص لسوق العرض العام ، التى يمكن تقييد جمهورها من خلال دستور تقدير الأفلام ، والأخرى سبقت مراقبتها لسوق التليفزيون التى لا تســـتطيع تقييد جمهورها · وقد تختلف نسخ التليفزيون لمثل هذه الأفلام اختلافا جذريا عن نسخة العرض العام فى أوجه من قبيل معالجة المادة الجنسية والعرى وجفوة اللغة والعنف · وقد تكون التغييرات فى الحبكة مستفيضة جدا الى حد أن النسختين لا يكاد فى الواقع يجمعهما الا القليل المشترك ، كما كان الحال مع احدى هذه التجارب « طقوس سرية » ·

ولا يتضمن الاتجاه الشائع اليوم مثل هذه التغييرات المتطرفة ، ولكن عندما يجرى انتاج فيلم روائى ذى امكانية قاطعة للبث الشبكى ، تصور غالبا « لقطات تغطية » اضافية لتحل محل اللقطات الفاضحة جنسيا أو ذات اللغة الوقحة · وبهذه الطريقة ، يمكن ايجاد نسخة ألطف من الفيلم للعرض على الشبكات التليفزيونية · وقد أعيد توليف النسخة الأصلية لفيلم « حمى ليلة السبت » ، على سبيل المثال ، التى كانت مقدرة R ومنحت تقدير PG فى عام ١٩٧٨ وتم عرضها بدور السينما وعلى شاشات التليفزيون ·

fb/mashro3pdf

وهناك تحذيرات خاصة للجمهور فيما يتعلق باللغة أو « مادة للبالغين » عندما تستشعر شبكات التليفزيون أنه ينبغى بذل عناية خاصة فى السماح للأطفال الصغار بمشاهدة أفلام معينة ، ولكن كقاعدة عامة مجربة ، لا يظهر شىء على شاشة التليفزيون الشبكى حتى يتم توليفه الى مستوى PG على الأقل ٠

وتنشأ المشكلة الحقيقية عندما يتغلب جشع الشبكات التليفزيونية على الادراك السليم ، ويدرج فى الجدول فيلم مقدر R دون أن يسلم نفسه ببساطة لتوليف التقدير PG ٠ وحينما تم توليف فيلم « سيربيكو » Serpico لفجاجة لغته ، ضاعت منه قوته الدافعة تلقائيا وتفككت حبكته تقريبا ٠ أما فيلم «بيت الحيوان» Animal House البذىء فقد تقطع جميعه اربا بعملية الجزر اللازمة التى تركت احدى عشرة دقيقة من مدة دورانه على الشاشة ملقاة على أرض غرفة التوليف ٠

الفيلم المنتج خصيصا للتليفزيون :

حل جزئى لبعض المشكلات التى تؤثر على الفيلم الروائى فى التليفزيون يتوافر مع الفيلم المنتج للتليفزيون الذى يحظى بالاحترام المتزايد ٠ وكما يتضمن التعبير ، تعد هذه الأفلام للعرض فى التليفزيون بدلا من دور السينما ، وعادة تمول وتنتج جزئيا على الأقل بواسطة احدى الشبكات الكبرى ٠ وعند مشاهدة مثل هذه الأفلام يمكننا أن نكتشف أربع مناطق على الأقل من التحسين الجارى على امتداد الفيلم الروائى المعتاد فى التليفزيون ٠

١ ـ يجب أن يبنى الفيلم بعين الاعتبار لتوقيت المقاطعات التى تعترض سياقه ، بحيث يتوقف الفيلم لأجل الاعلانات التجارية فى تواقيت ملائمة دراميا ٠ وتمد المحطات التليفزيونية كتاب السيناريوهات بالمواعيد المقترحة للفواصل التجارية ، ومع أن نصوص السيناريوهات لا تصاغ لتجعل كل قسم صحيح تام من الفيلم مرادفا لفصل أو منظر فى مسرحية ، فان الكتاب « يفصلون » نصوصهم بحيث توجد « نهايات صغيرة » عند كل فاصل اعلان تجارى مدرج فى الجدول ٠

٢ ـ وحيث ان الفيلم المنتج للتليفزيون صمم وكتب لشريحة زمنية معينة (متوسط : ساعتان) فلابد أن يتواجد كوحدة متكاملة تامة ، تماما كما أراده المخرج ٠

٣ ـ ينبغى أن تحل المشكلات التى يسببها صغر حجم الشاشة التليفزيونية ، بحقيقة أن الفيلم فى العادة يتم تخيله وتوليفه

fb/mashro3pdf

وتصويره وفى الذهن حجم وشكل الشاشة التليفزيونية · وبما أن التليفزيون فى جوهره مجال « اللقطة المكبرة » (الكلوز أب) فسوف يركز الفيلم المنتج للتليفزيون على المعلومات الشخصية الحميمة التى تناسب الشاشة الصغيرة على أحسن صورة · وسوف يكون التركيز المرئى على وجوه الممثلين ، فى لقطات داخلية عادة ، لقطـــات فى ســـيارات ومحادثات تليفونية · ولما كانت الدراما الشـــخصية « الصغيرة » توفق على الشاشة الصغيرة أكثر من عظمة واكتساح فيلم ملحمى ، فسوف نؤكد الشخصية أكثر من الحدث الدرامى وسوف تكون الصراعات سيكولوجية أكثر منها طبيعية ·

٤ ـ لا ينبغى أن تسبب الرقابة أية مشكلة حقيقية أمام الفيلم المنتج خصيصا للتليفزيون ، مادام يصمم عمله وفى البال جمهوره الضخم غير المقيد · ومع اشراف المحطة على كافة مراحل انتاجه ، فان النتيجة عادة فيلم بتقدير G أو PG · يوجد القليل من السوقية أو العرى مسموح به ، واللدغ السياسى لطيف معتدل ·

ومن الجلى أن المحطات التليفزيونية تريد جدلا يكفى للتشـــويق والمتعة ولا يصل للاساءة والتعدى · وبالرغم من موقف المحطات أساسا فى منتصف الطريق ، فان بعض الأفلام المنتجة خصيصا للتليفزيون عالج بشجاعة بعض المشـكلات الاجتماعية الحساســة مثل الاغتصاب وانتحار المراهقين واللوطية وحرب فيتنام ، والمخدرات وادمان المسكرات وسرطان الثدى والتخلف العقلى والدعارة ··· الخ ·

وعند مقارنة نوعية الأفلام المنتجة للتليفزيون بالأفلام الروائية فى دور السينما يجب أن نأخذ فى اعتبارنا أن الأولى تصنع بميزانيات أقل كثيرا · ففى عام ١٩٧٩ عندما كلفت ستة أفلام روائية على الأقل أكثر من عشرين مليون دولار لانتاجها ، كان متوسط ميزانية الأفلام التليفزيونية يدور حول ١ر٥ مليون دولار · وتعنى الميزانيات المنخفضة جداول تصوير أسرع وجودة انتاج أدنى ·

وهناك أيضا نوع معين من الحذلقة المتكبرة بين عشاق السينما المتعصبين تجاه الفيلم التليفزيونى · بعضها له ما يبرره والبعض ليس له · ففى باكر الأيام الخوالى ، كانت غالبية هذه الأفـــلام استثمارية عادية المستوى أو مطايا للنجومية ، وكان الكثير منها دلائل ارتياد للمسلسلات التليفزيونية · يعترف بارى ديلر Barry Diller ، المسئول السابق عن برمجة فترة الذروة بمحطة ABC ، أنهم أنتجوا « كثرة من حثالة الأفلام » حينذاك · ولكنه الآن يشير فى زهو الى بعض الأفلام البارزة جيدة الصياغة ،

fb/mashro3pdf

لاذعة في معالجة المشاكل الاجتماعية مثل « نار دافئة » Friendly Fire وبعض الأفلام المنتجة للتليفزيون تبلغ من جودة الصنع درجة تجعلها تطاول غيرها سواء بسواء على الشاشة الكبيرة · كما شهد بذلك نجاح فيلم ستيفن سبيلبرج « مبارزة » Duel .

واحدى المزايا العظيمة للفيلم المنتج للتليفزيون هى قابلية المرونة التى يوفرها · اذ يمكن اعداده ليلائم تشكيلة من شرائح زمنية مختلفة الطول · يمكن تصوير الحكايات بعدة معالجات متنوعة : كفيلم الأسبوع أو قصة للتليفزيون ، أو دراما تسجيلية أو مسلسلة صغيرة · ويمكن أن يتراوح الطول من تسعين دقيقة الى خمس وعشرين ساعة مذاعة على مدى أسابيع · (وفى حين أن فورمة المسلسلات الصغيرة تحل كثيرا من مشاكل تحوير قصة طويلة معقدة الى فيلم ، فانها تقتضى أيضا التزاما كبيرا بالوقت من جانب المتفرج) ·

وهذه المرونة فى الفورمة ، مع جودة فى صياغة السيناريوهات ، وجدية عامة فى معالجة مادة الموضوع ، وتحسن شامل فى نوعية الفيلم المنتج خصيصا للتليفزيون ـ قد تضافرت مع العدد المتناقص فى الأفلام الروائية المنتجة كل عام لتقوى بعض الأسماء السينمائية البارزة للعمل بالتليفزيون : هنرى فوندا ، جوان وودوارد ، ومارلون براندو ، روبرت متشوم ، جين فوندا اشتغلوا جميعا فى أفلام التليفزيون ·

ثمة فيلم مهجن جديد ـ الفيلم المنتج للبث الكابلى Made-for-cable أدخله فى الخدمة مكتب البريد الوطنى متذرعا باسمين كبيرين هما : « مستر هالبرن ومستر جونسون » بطولة لورنس أوليفييه وجاكى جليزون Gleason و « بين الأصدقاء » بطولة اليزابث تايلور وكارول بيرنت · واذا كانت هاتان العينتان تدلان على شىء فهو أن أسلوب ونوعية الفيلم المنتج للبث الكابلى يقعان فيما بين الفيلم ذى الميزانية المنخفضة المنتج خصيصا للتليفزيون وبين الفيلم السينمائى ذى التكلفة الباهظة ·

تغيير عادات الفرجة على التليفزيون :

حقا نحن فى حاجة الى تقبل حقيقة أننا حيوانات متكيفة ، وأن معظمنا لم يتوافق ببساطة مع حقيقة أننا فى حاجة الى ان تستحدث فى عاداتنا تغييرات مهمة جليلة اذا كنا نقصد بحق أن نتعلم كيفية الفرجة على الأفلام المذاعة على قنوات الكابل المستخدم بأجر · فاذا كانت لدينا واحدة أو أكثر من القنوات السينمائية المأجورة ، أو أحد أجهزة الفيديو ديسك الجديدة أو جهاز VCR ، فان لدينا ما يحلم به دائما كل عاشق حقيقى للسينما : رؤية تامة غير مراقبة ولا منقطعة للأفلام الكلاسيكية والحديثة بالمنزل ·

fb/mashro3pdf

بيد أن أكثرنا شاهد أفلام التليفزيون طوال العديد من السنوات على شاشة المحطات التجارية الكبرى أو برامج المحطات التجارية الكبرى أو برامج المحطات المحلية الى حد أننا بمعنى حرفى ـ برمجنا أنفسنا على ايقاعات الفواصل التجارية · لقد اعتمدنا على المقاطعات الاعتراضية طويلا حتى أصبحنا فى حقيقية الأمر غير مستعدين للجلوس ومشاهدة فيلم من بدايته الى نهايته · فنحن نترك الجهاز لتفقد المطبخ أو الحمام أو للرد على التليفون أو حتى طلب مكالمات والتحدث أثناء الفرجة · لا يعنينا شيء من محادثة أفراد الأسرة أو زملاء الحجرة ··· الخ وهم يجيئون ويذهبون · ان عادات الفرجة على الأفلام كما وصفت فى الاعتراف التالى على لسان روجر دايركتور فى مجلة « السينما » هى لسوء الحظ قاعدة أكثر منها استثناء :

« ··· اننى لا أتفرج على الأفلام بالمنزل · واذا ما أتيح لى ذلك · فنادرا ما أتفرج على فيلم من أوله الى آخره على جهاز تليفزيونى · أتفرج عليه فى وقفات وانطلاقات ملضومة معا معتمدا على ما يوجد بالثلاجة ، ومن يتحدث فى التليفون ، وولعى المهووس بتدوير القرص بسرعة لاهثة · ربما أشاهد منظرا واحدا فى فيلم يتكرر على الشاشة الكابلية اثنتى عشرة مرة ، ومنظرا آخر مرة واحدة · وفى مشاهدة فيلم يستغرق ساعة وخمسين دقيقة أقضى ست ساعات وثلاثا وأربعين دقيقة ، موزعة على شهرين · واذا كنت قد رأيت فيلم « رجل مهلهل » ١٨ مرة فقد رأيته مرة واحدة ـ تقريبـــا ·

أحيانا عندما أتفرج على التليفزيون أجد لحظتها بالذات وقتا للقراءة· منذ قريب وفى توافق غريب مع مشـــاهداتى المتعددة لفيلم « الشيء » The Thing لجون كاربنتر ، كنت أقرأ « اعترافات » روسو · انه كتاب جيد · أفضل من فيلم « الشيء » ·

ومن حسن الطالع ان المخرجين السينمائيين لا يضطرون الى مشاهدة الناس وهم يتفرجون على أفلامهم فى التليفزيون ، لأن الكثير من روعة عملهم يضيع كلية الى جانب أشياء أخرى عديدة ليست بنفس الروعة · وبكل الانصاف ، هناك كم ضخم من الأفلام التى تعرض فى التليفزيون يستحق فعلا هذا النوع الذى وصفناه آنفا من الرؤية العارضة اللامبالية · ولكن الفيلم الجيد ، الذى من الدرجة الأولى بحق ، يستحق جماع انتباهنا ، ونستطيع أن نعطيه ما يستحق من انتباه حقا باتباع عدة قواعد بسيطة :

ممارســـة الاختيـــار :

مادمنا سنعمل بدعوى أن « أى فيلم جدير بالمشاهدة يستحق أن

fb/mashro3pdf

نشاهده جيدا » ، فان الخطوة الأولى تتضمن بجلاء اختيار فيلم نعلم أنه سيكون « جديرا بالمشاهدة » · قد يكون فيلما سبق أن شاهدته مرة فى دار سينما وتريد أن تراه ثانية ، أو قد يكون شيئا أردت أن تراه أثناء عرضه العام ولكن فاتتك رؤيته ، أو قد يكون ببساطة فيلما سمعت عنه خيرا ··· بل ربما يكون فيلما سمعت عنه أشياء سيئة ، وربما يستأهل المشاهدة لترى بنفسك ان كان بهذا السوء الذى سمعته عنه · واذا كنا مشغوفين حقا بالسينما ، فاننا نستطيع غالبا أن نتعلم الكثير من الفرجة على فيلم سيىء ، بادراك ما يجعله سيئا ·

مراعاة الالتزام :

ما أن تقرر مشاهدة فيلم ، فعليك أن تشاهده اذن ··· حدد الوقت الذى تراه فيه ، تخلص من برنامج مواعيدك · وهيىء نفسك وجو تليفزيونك لمدة ساعتين (أكثر أو أقل) من الرؤية دون انقطاع · تظاهر بأنك فى دار السينما · زر المطبخ (أو بار الوجبات الخفيفة) وغرفة الراحة (الحمام) قبل أن يبدأ الفيلم ··· هيىء جوك لأدنى حد ممكن من الهاء الانتباه ، عتم أو أطفىء أنوار الغرفة · أخرج القطط والكلاب ورفقاء الغرفة والأقارب والأصدقاء غير المهتمين ، ارفع سماعة التليفون ، أغلق كل الأبواب (مع تعليق لافتة « لا تثر ازعاجا » على كل منها) · تذكر أيضا أنه بمجرد أن توجد دارك التليفزيونية [على غرار الدار السينمائية] الصغيرة المؤقتة ، لك الحق أيضا فى اختيار أفضل مقعد فى المنزل ، ولذلك انقل كرسيك الأثير الى ما تعتبره أفضل مسافة للرؤية ··· ثم استقر فيه وتفرج على الفيلم بنفسك ·

توقع الحدث :

يمكن أيضا أن نضاعف من متعة الفرجة على فيلم التليفزيون بأن تجعل كل فيلم تختاره للفرجة حدثا هاما ، وهو ما يتحقق بفصل أو عزل الفيلم المراد رؤيته عن الفيضان الدائم المتواصل الذى يشكل تخمة التسلية ··· وترد معظم أجهزة التليفزيون الحديثة مزودة بشىء يسمى « مفتاح الفتح/الغلق » · فاذا كان جهازك يعمل بطريقة سليمة ، يمكن لهذا المفتاح ــ سواء كان زرارا أو مقبضا ــ أن يستخدم فعلا لاظلام شاشة الفيديو تماما واخراس مكبر الصوت تماما فى نفس الوقت · وفى حين يخبرك معظم فنيى اصلاح أجهزة التليفزيون أن الافراط فى استعمال هذا المفتاح قد يضر بصحة جهازك ، فان الخطر قد بولغ فى تقريره كثيرا · بل ان بعض الناس من أصحاب الأجهزة السليمة الساطعة العاملة على نحو متفق ــ يعترفون بأنهم يستعملون هذا المفتاح عدة مرات فى اليوم دون

fb/mashro3pdf

آثار سيئة ظاهرة للعيان · ولكى نحيل الفيلم الى حـدث حقيقى ، يجب ابقاء مفتاح الفتح/الغلق فى وضع الغلق ويترك به فترة من الوقت ما بين ساعة وأسبوع ··· وأثناء وقت بقاء المفتاح فى وضع الغلق ، ينبغى عليك أن تعمل بنشاط وحمية لتوقع الحدث · بل ربما يفيد هنا استخدام عد تنازلى ، شىء مثل « ستة أيام حتى موعد الفيلم والعد » · ولا يجب اعادة المفتاح الى وضع الفتح بأكثر من سبع دقائق قبل موعد الفيلم ، كما يجب خفض جهارة الصوت · هذا يكفل أن أنبوبة الصورة تحتفظ بالتسخين الكافى لتصل الى درجة السطوع التام : ويعطيك احساسا برؤية عرض مسبق · والشىء المهم هنا هو التوقع النشط لحدث سينمائى ، اجراء مقصود لكى يجعل الفيلم تجربة خاصة · وينبغى أن يدار مفتاح الصوت طبعا الى المستوى المضبوط قبيل بدء الفيلم بثوان قلائل ·

الاحتبـــاس فى التجربة :

يجب علينا أن ندرك أننا قد خضنا تجربة حدث عظيم باحترام الفيلم عند انتهائه الاحترام الواجب · فأى فيلم جدير باحالته الى حدث يستحق بعض الوقت لترجيع الصدى عند ختامه · عندما ينتهى الفيلم ، أعد المفتاح فى الحال الى وضع الغلق ، واستقر مطمئنا فى مقعدك الأثير بالبيت ، وردد فى سكون صدى ما رأيته منذ لحظات ، مانحا الجهاز العاطفى والعقل فرصة لهضم الحدث ··· وهذا مهم للغاية للفن الصحيح للفرجة على الأفلام ، سواء كانت فى التليفزيون أو فى دار السينما · ومهم على وجه الخصوص فى الأفلام العنيفة ذات النهايات القوية العاطفية أو المثيرة · وأفلام مثل : « أناس عاديون » ، « الرجل الفيل » ، « الحمر » ، العالم طبقا لجارب ، « بونى وكلايد » ، « العودة الى الوطن » ، « صائد الغزلان » ، « أطلق النار على القمر » و « على الواجهة المائية » تقتضى حتما بعض الوقت لترجيع الصدى · ان الأمر يبدو تقريبا كما لو أن مثل هذه الأفلام تتخذ مبنى ومعنى وتحبس نفسها فى معين ذكرياتنا بمضى فترة مناسبة من زمن « الصدى » الهادىء · ويصبح وقعهـا على أحاسيسنا ، ورسالاتها وتذوقنا التام لفنها ، حادا ساطعا متألقا بنفس الطريقة التى تظهـر بها صورة بولارويد ثوانى معدودات بعد التقاط الصورة · وفى هذه المساحة وحدها ، تقترب تجربة الفرجة على الأفلام التليفزيونية من تجربة دار السينما وان كان مديرو السينما يتلهفون بشدة على اخلاء الدار تمهيدا للعرض التالى حتى انهم غالبا ما يشدون الستائر الرقيقة « سكريم » على الشاشة البيضاء قبيل انتهاء عناوين النهاية ، أو يقيمون العناوين باضاءة أنوار الدار قبل أن تتاح للمتفرجين فرصة ترجيع الصدى · وكثير من رواد السينما لا يفهمون عملية ترجيع الصدى ، ويغادرون الدار بمجرد أن تدخل المقطوعة الموسيقية فى بضعة فواصل من الموسيقى الختامية ·

fb/mashro3pdf

انمـــاط مختلفة من الأحـــداث :

رغم أنك لا تريد فى غير اضطرار الى تعقيد حدثك السينمائى ، فان هناك مواقف معينة حيث يمكن أن تجعل دعوة بعض الأصدقاء الى المشاركة فيه أكثر امتاعا بحق · وسوف يكون هذا مزية حسنة خصوصا اذا كان فيلم حدثك كوميديا كلاسيكيا ، لأن غريزة القطيع ، الاستجابة لفكاهة عدد من الأشخاص يضحكون ســويا ، يمكن أن تضفى نكهة خاصــة للتجربة كلها ··· وهناك عدد صغير من الأفلام الكوميدية القوية « السوداء » يبدو الواحد منها كأنه فيلمان مختلفان باختلاف مكان الرؤية : واحد حين يرى فى حجرة أو دار عرض ملأى بالناس ، وآخر حين يرى على انفراد · وتبدو أفلام على شاكلة « دكتور سترانجلاف » و « برتقالة آلية » و « عيار ـ٢٢ » Dr. Strangelove & Clockwise Orange & Catch-22 وكأنما تستصرخ ـ بمعنى الكلمة الناس العون لتدفئة الحجرة ·· اذ برؤيتها على انفراد يغدو الرعب الكامن تحت جنح الفكاهة شيئا رهيبا لا يحتمل تقريبا ·

تجهيز الفيـــديو :

ليست الثورة على الطريق ، بل هى هنا ، وقد حلت معظم المشكلات المتعلقة بالفرجة التليفزيونية للأفلام ··· غير أن المشكلة الرئيسية ما تزال قائمة فى أن غالبية الناس ليست فى مركز مالى للارتقاء بجهاز تليفزيونهم الحالى وتركيبات الصوت لاستعمال التكنولوجيا الجديدة المتيسرة الآن · والمشكلة الأساسية تتمثل فى أن اقامة دار سينمائية فى البيت بأحدث تجهيزات الفيديو عصرية على مستوى الفن سوف تتكلف ٥٠٠٠ دولار على أقل تقـدير ·

مقـــاس الصـــورة :

على مدى السنوات العشر الماضية جرى تحسين تدريجى كل عام تقريبا فى نوعية الصورة الشاملة لأنظمة العرض على الشاشة الكبيرة · فى البداية كانت الصور « ناعمة » معتمة ومغيمة بعض الشىء · ومع الاضاءة العادية فى الحجرة ، كانت هذه الصورة الناعمة المعتمة قبلا تتلاشى عمليا من الرؤية · وتبدت مشــكلة أخرى اضافية فى الشاشة المنحنية المطلوبة لأنظمة العرض الأمامى · فالشاشات ، التى كانت مقوسة للداخل (مقعرة) ، لتتلقف كل أشعة الضوء المسلط عليها ـ تطلبت أن يجلس المتفرج أمام الشاشة مباشرة لكى يتلافى التشويهات الناجمة من السطح المنحنى · كانت الشاشات كبيرة جدا بقدر كاف ، ولكن الصورة لم يتوافر فيها من الجلاء والاشراق والحدة ما يخلق صورة جد مؤثرة فى النفس ·

fb/mashro3pdf

وبعبارة أخرى ، لم تكن الزيادة فى مقاس الصورة ميزة كافية لتعرض النقصان فى الحدة والاشراق والجلاء · وقد حلت الآن هذه المشكلة بأنظمة العرض الخلفى ـ الجديدة المشتغلة حاليا · ويوفر نظام متسوبيشى للعرض الخلفى ٤٥ بوصة الجلاء والاشراق المطلوبين لكى يجعلا الشاشة الكبيرة ليست مقبولة فحسب ، بل أيضا شاشة سينمائية واضحة متألقة تقريبا ، وتبدو مشابهة للفرجة على فيلم يعرض على شاشة صغيرة ·

ومن الجلى أن هنـاك مقاسا ما مثاليا للشاشة (بافتراض أن الصورة حادة متألقة) يصبح المتفرجون عنده منغمسين تماما فى تجربة الفيلم ويستطيعون ببساطة أن يدعوا الفيلم يفيض عليهم بنفس الطريقة التى يفعلها فى تجربة جيدة بدار السينما ، حتى يستطيعوا أن يصبحوا متورطين ومنقادين ومغمورين بالتجربة الفيلمية · ويبدو أن مقاس ٤٥ بوصة لصورة العرض الخلفى المستوية (لا المنحنية) يمكن أن تفى بهذا المطلب اذا لم تكن المسافة بين الشاشة والمتفرجين بعيدة جدا ·

نظام آخر يتلقى ملاحظات عاصفة هوجاء فى هذه الأيام هو نظام العرض الأمامى باللف حـول المركب a roll-about component front projection system الخاص بشركة كلوس فيديو وبانا سونيك Kloss Video and Panasonic وبتركيبه فى كابينة أكبر قليلا من مقعـد حجم البيـانو ، يطرح صورة تليفزيونية ضخمة اما على حائط أبيض مستو ، أو شاشة سينمائية عادية أو على شاشته المنفصلة الخاصة به ، وقادرا على اسقاط الصورة المطروحة مع رفض النور المنتشر حوله (سواء ضوء النهار أو ضوء الحجرة المنعكس على الشاشة) · وثمة موديل ، مسعر حاليا بـ ٣٣٠٠ دولار ـ ينتج صورة ٦¼ قدم (خط قطرى) « بتألق يزيد على خمسة أضعاف تألق دور السينما التجارية » · وتطرح موديلات أخرى ـ مصممة للاستخدام داخل الحجرات المظلمة ـ صورا يبلغ مقاسها عشرة وخمسة أقدام وأربع بوصات (كلاهما قياسات قطرية) ·

شـــكل ونوعية الصـــورة :

هناك أيضا تغييرات جديدة وثورية فى شكل الصمام الالكترونى بكثير من الأجهزة ذات الحجم القياسى المعهود ··· حيث تتيح مساحة أكبر للرؤية (مع بروز أقل للمعلومات الحدودية) ودون تشوه تقريبا وأقل ما يمكن من انعكاس الضوء المنتشر ·

وسوف يدخل ثبات صمام الصورة تحسينات شديدة الأثر على الأجهزة المزمع طرحها قريبا بصمامات للصورة متوسطة وعالية الثبات

fb/mashro3pdf

قادرة على ابراز التفصيلة الدقيقة المتاحة من أجهزة الفيديو ديسك · وهنـاك على الأفق القريب يوجـــد تجديد مهم آخر : جهـاز الاستقبال التليفزيونى ذو الدائرة الرقمية الدقيقة ، مزود بأجهزة كمبيوتر مركبة فيه قادرة على التقاط صورة تليفزيونية مذاعة بمعدل ٥٢٥ خطا وتجهيزها فى صورة من ١٠٠٠ خط واضحة الصورة المتاحة من فيلم سينمائى ·

الصـــوت :

وأخيرا تأتى نوعية الصوت ـ ذلك العنصر من الاذاعة التليفزيونية الذى طال اهماله ـ لينال وضعه اللائق به · ومن المقرر أن يدخل الخدمة هذا العام الاستريو المذاع الذى يقدم لا قناتى صوت فحسب ، بل ثلاث فقرات منفصلة (مع القناة الاضافية المستخدمة لكى توفر مجرى اللغة الافرنجية الأصلية للفيلم الأجنبى المدبلج) · والأنظمة المركبة (الكومبونانت) مطروحة الآن فى السوق لتعالج مثل هذه الاذاعة المجسمة ، ولكن معظم أجهزة التليفزيون غير جاهزة بعد لمعالجتها · وحيث ان ٤٠ ٪ من الجمهور المتفرج متصل الآن اتصالا شكليا ، فان صناع أجهزة التليفزيون يريدون أن يتأكدوا من أن عمال تشغيل التليفزيون مطلوبون لتغذية منازل المشتركين بالصوت المجسم قبل أن يلتزموا تماما بصنع أجهزة مجهزة بالاستريو ·

وقد طلع علينا أصحاب مصانع مســـجلات كاسيت فيديو VHS وفورمة Beta منذ قريب جدا بمسجلات صالحة للصوت المجسم · وأكثر من ذلك ، أنه صوت مجسم عالى الجودة بدرجة رائعة ، يتيح تسجيلا تام التردد وتأدية استرجاع للصوت لا يفوقه سوى أحدث ما ابتكر فى جهاز الصوت الرقمى · وصار الصوت المجسم ممكنا حينا من الزمن مع أجهزة الفيديو ديسك والليزر ديسك ، وكثير من الأسطوانات المصنعة لهذه الأجهزة ذات مسارات صوتية مجسمة · وكاسيتات الفيديو سابقة التسجيل ، أصبحت الآن ميسرة فى دولبى فى فورمة VHS وفورمة Beta كلتيهما ، ستريو لمسجلات كاسيت الفيديو VCRs ، وخاصة للأفلام التى تتميز فيها الموسيقى (رقص خاطف Flashdance) أو التى يكون فيها فصـــل المؤثرات الصوتية حادا حاسما بالنسبة للتأثير الشامل للفيلم · (الغواصة Das Boat) ·

مسجلات الفيديو كاسيت VCRs ، والفيديو ديسك والليزر ديسك
VCRs, Videodiscs, Laser discs

بالمبتكرات الحديثة لمسجلات الفيـــديو كاسيت والفيـــديو ديسك والليزر ديسك ، يغـــدو فن الفرجة على الأفـلام عـادة سلســـة ممتعة مجزية الى حـــد لا يعقل · وفى مقـــابل ما يزيد قليلا على ثمن أرقى

fb/mashro3pdf

نظام للصوت المجسم نستطيع أن نشترى احدى هذه المعجزات العصرية التى تمكننا من أن نتمتع بالأفلام الكلاسيكية والمتداولة ـ براحتنا التامة · ونستطيع أن نقيم مكتبتنا الخاصة من الأفلام المفضلة ، بشراء أى فيلم تقريبا نبتغيه من التشكيلة الكبيرة المتاحة من الأشرطة والأسطوانات السابق تسجيلها · ونستطيع أن نختصر تكاليف الشراء بتبادل الأشرطة والاسطوانات مع الأصدقاء من أصحاب نفس طرز الأجهزة أو باستئجار الأشرطة والاسطوانات نظير أجر ضئيل · ميزة اضافية لمسجلات الفيديو كاسيت VCR هى أننا نستطيع أن نسجل الأفلام من المحطات أو الاذاعات الكبلية · ومعظم مسجلات الفيديو كاسيت مجهزة بدوائر برمجة خاصة تتيح لنا أن نسجل الأفلام التى تستقبلها أنظمة تليفزيوناتنا حتى عندما لا نكون فى البيت ، حتى يمكن مشاهدتها فيما بعد ، حينما تناسبنا · واذا لم نشأ أن نحتفظ بمثل هذه الأفلام المسجلة بصفة دائمة ، نستطيع أن نستعمل الشريط مرة أخرى لتسجيل فيلم آخر ·

والشىء المهم بشأن هاتيك المبتكرات الجديدة هو أن امكانيتها الميسرة لدراسة الفيلم لا تصدق ··· وسواء نملك الفيلم أو نستأجره أو نستعيره ، فهو ملكنا لدراسته كالكتاب طالما أنه فى حوزتنا · نستطيع أن نشاهده بقدر ما نشاء من المرات ، وأن ندرسه مشهدا مشهدا ، ولقطة لقطة ، وأحيانا كادرا كادرا · نستطيع أن نعين موقع أجزاء الفيلم التى نريد دراستها ، أن ندير الجزء ثم نرجعه للوراء ثم نديره مرة أخرى · كل هذا دون الحاق أيما أذى يكون بالفيلم ·

ويمكن لهذه القدرة على وقف مسجل الفيديو كاسيت أو الأسطوانة ، وارجاعه للوراء ومشاهدة منظر مفرد مرة بعد أخرى أن توفر فهما أعمق بكثير لعناصر الفيلم مما يمكننا أن نكتسبه من مجرد الفرجة على الأفلام المعروضة من بدايتها الى نهايتها فى دار للسينما أو قاعة للدرس ·

وربما كانت كرة قدم المحترفين هى أفضل شكل فنى مفهوم فى أمريكا اليوم بسبب استخدامها للاعادة السريعة للعرض فى التليفزيون · ففى مشاهدتنا لتمريرة ـ مثلا ـ سوف نرى المتلقى يذرع الملعب ويراقب الظهير يتضاءل للخلف ويرمى الكرة · وحين يضطرد سير اللعب ، نركز اهتمامنا على عدة أسئلة :

١ ـ هل سيتمكن الظهير من ابعاد الكرة قبل أن يعترضه لاعب الهجوم ؟

٢ ـ هل ستقذف الكرة باتقان كاف بحيث يلتقطها المتلقى ؟

٣ ـ هل سيلتقط المتلقى الكرة أو يسقط الكرة أو سوف يقطعها ظهير مدافع ؟

fb/mashro3pdf

لاحظ أن جميع هذه الأسئلة التى تشغلنا أسئلة « ماذا سوف يحدث » ، أى نوع الأسئلة التى نقرنها بالحبكة فى الفيلم · بعدئذ تأتى طبعا الاعادة السريعة · نحن الآن متحررون من تركيز انتباهنا على « ماذا » سوف يحدث ونستطيع أن ندرس الاعادة لكى نفهم « كيف » حدث · متفهمين فن اللعب · ولنقل ، مثلا ، اننا نريد أن ندرس فن المتلقى ، أثناء الاعادة ، سوف يحدثنا المحللون عم نبحث ··· قد يلجأون لأسلوب الحركة البطيئة أو الكادر الثابت (المجمد) لكى يبين أوجه اللعب المهمة · وأثناء الاعادة السريعة ، نرى كثيرا من الأشياء العجيبة المدهشة التى لم نلحظها خلال معمعة اللعب ··· قد نرى مثلا كيف استخدم المتلقى حيلة رأس بارعة ، وذلك بهزة من رأسه غير محسوسة تقريبا ناحية اليسار ، ليوهم الظهير المدافع بأنه سوف يستدير حوله وبالتالى يقصيه عن طريقه · أو قد نرى متلقيا آخر يدخل الساحة العامة حيث كان مقدرا أن تلقى الكرة لتستدرج مدافعا آخر بعيدا عن المتلقى الحقيقى ·

ونستطيع أن نستخدم مسجل الفيديو كاسيت أو الأسطوانة بنفس الطريقة ، أولا برؤية الفيلم فى تمامه ، محاولين أن نتتبع مسار حبكته ، ونتعرف موضوعاته ونستجيب بحساسية لرسالاته العاطفية والحسية · بعدئذ ، اذا كان الفيلم جيدا بالقدر الذى يستأهل احترامنا ، نستطيع أن ندرس الأجزاء التى نعتبرها أقوى ما فيه من خلال تكنيك الاعادة السريعة · وفى حين أن محللى كرة القدم عزلوا المتلقى من أجل تحليلهم التفصيلى أثناء الاعادة ، نستطيع نحن أن ندير مشهدا قصيرا مرات عديدة كما نشاء ، عازلين أو مركزين انتباهنا على عنصر مختلف فى كل مرة ندیره فيها ··· نستطيع أن نأخذ مقطعا قصيرا من فيلم كلاســـيكى مثل « الخريج » The Graduate · مثلا ، وندرس الدقائق الخمس الأولى أو الخمس عشرة الأولى · وبمعرفة فيلم « الخريج » يجب علينا أن نفكر أثناء كل اعادة فيما يسهم به العنصر قيد الدراسة فى المقطع المدروس وفى الفيلم ككل واحـــد ·

وقد نركز انتباهنا أفضل على التصوير السينمائى (التكوين ، التأطير ، حركة الكاميرا ، وضع الكاميرا ، زوايا التصوير ، الاضاءة···الخ) وتصميمات المناظر وارتداء الأزياء باغلاق الصوت · وبفعل هذا سوف نحس أيضا أى اسهام مهم يقدمه الحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى · ولكى نقدر تعقد مجرى الصوت تقديرا وافيا ، يمكننا أن ندير وجهنا بعيدا عن الصورة وننصت فحسب للصوت · ولكى نتفهم ما يسهم به اللون ،

fb/mashro3pdf

يمكننا أن نستبعد اللون من أنبوب التليفزيون وأن نشاهد هذا المقطع بالأبيض/أسود · وبالتحكم عن بعد ، قد نرغب فى وقف الفيلم كل مرة توجد فيها توليفة ، لكى ندرك جيدا كم عدد اللقطات المختلفة المطلوبة لكى تصنع مقطعا قصيرا للفيلم ، وكيف ترتبط كل لقطة باللقطة التالية لها · وكيف يؤثر التوليف فى الايقاع ودرجة السرعة والملمس العـــام لكل منظر ·

والقيمة الكامنة لألاعيب الفيديو الجديدة هذه فى معاونتنا علي فهم وتذوق الفن السينمائى عظيمة هائلة · ولو تهيأت لنا فرصة مزاولة عادات ومهارات الفرجة على الأفلام فى التليفزيون ، فاننا نستطيع أن نشحذ بسرعة مداركنا الحسية ونصبح أساتذة فى فن الفرجة على الأفلام ·

fb/mashro3pdf

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
WWW. maktabetelosra.. org
E - mail : info @egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٤٩٧٦ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9909 - 5

fb/mashro3pdf

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

fb/mashro3pdf

إن القراءة كانت ولاتزال وسوف تبقى، سيدة مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة .. وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب الأمثل للتعلُّم، فهى وعاء القيم وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

fb/mashro3pdf