الفصل الرابع

لغة السينما

وسلة التعبير في الرواية المكتوبة هي الكلمات المطبوعة، وسيلة المسرحية هي الممثلون على خشبة المسرح. أما وسيلة السينما فهي شريط من السيلولويد صورنا عليه أشخاصًا وأشياء.

"ولا تهمنا هنا الخصائص الميكانيكية والفنية لشريط السيلولويد. فنحن هنا لا نناقض طريقة التصوير أو التوليف أو العرض. ولكنا نريد أن نعرف كيف يمكن لهذا الشريط أن يعبر عن القصة، وكيف يمكنه أن ينقل البيانات إلى الجمهور. ويمكننا أن نطلق على الوسائل التي تنقل بها السينما المعلومات كلمة لغة السينما".

إن الغرض الوحيد لأية لغة هو أن تحكي شيئًا. وهما كانت قوة الأسلوب ودقة الإيقاع وروعة الألفاظ فإن اللغة لا يمكن أن تكون هدرًا في حد ذاتها. لأن اللغة يجب أن تكون وسيلة لقصة تحكى.

ولذلك يجب ألا نحكم على لغة السينما من الناحية الجمالية، بل من مقدار الخدمة التي تؤديها هذه اللغة للقصة. فليست اللغة السينمائية هدفًا في حد ذاته. لأن القصة هي الهدف.. وأحسن طريقة لاستعمال اللغة السينمائية لا تكون في اللعب فنيًا بهذه الوسائل بل باستخدام أحسن الوسائل لحكاية القصة.

فإذا اشتط التعبير السينمائي في استعمال اللغة السينمائية بعيدًا عن الهدف الأصلي أصح لا يختلف عن الذي يربط الكلمات ربطًا منغمًا دون أن يكون لها معنى. أو كأنها تمتمات معتوه يُخرف بألفاظ ليس لها معنى وليست من اللغة في شيء.

ولن نتعرض للغة السينمائية من الناحية الجمالية بل سنتعرض لها من ناحية قدرتها على التعبير فجمال تلك اللغة في قدرتها في تحقيق واجبها. وواجبها هو نقل المعلومات.

الحيز SPACE

إذا قبلنا شريط السلولويد دون أن نعرف أي شيء عن علاقته بالسينما لوجدنا أن له طولاً معينًا. ولو أننا فككنا حلقات الفيلم Reels ومددنا هذا الشريط على طريق ميل ونصف ميل لاكتشفنا مفهوم الحيز فعلينا خلال هذا الحيز المحدود- من لفات السيلولويد- أن نحكي قصة الفيلم. وقد نفكر أن نقطع هذا الطريق جيئة وذهابًا نبني مناظرنا ونضع حوادثنا ونرسم قمة القصة (Climax) وتحل عقدتها.

وما دمنا نستطيع أن نقيس طول الفيلم باليادرات فلاشك أن كلمة "حيز" تناسب استعمالاتنا بالنسبة له. والرواية لا تعرف مفهوم الحيز بهذا المعنى إذ يمكن أن نحكى قصتها في حدود مادية أقل تعقيدًا. ويمكن للمؤلف أن يختم عمله إذا أحس أنه حكى كل شيء بأفضل طريقة ممكنة. لكن المسرح قيودًا شديدة يفرضها الحيز على قصته وهذا لأن للمسرحية وقتًا محددًا لتمثيلها. والشكل السينمائي من ناحية الفنية والمادية يقيدنا بطول يبلغ في المتوسط ٩٠٠٠ قدم ويستغرق عرضه حوالي ٩٠ دقيقة. وسواء أكانت قصتنا قصيرة أم طويلة فلابد من أن تحكي في حيز معين ومحدود. وسواء أردنا أن نتوقف مبكرين، أو أن نستمر في حكاية القصة. فإن الحيز يحرم علينا مثل هذه الحرية. إذ لا نستطيع أن نجعل طول الفيلم حسب طول القصة، بل علينا أن نجعل طول القصة حسب الطول الذي حتمه الشكل السينمائي الجامد. وهكذا يكون الحيز أول وأقوى الحدود التي تكذب جميع ما يثار من أوهام حول حرية السينما المطلقة. فهو من ناحية يلزمنا بأن نختار مادة تملأ الحيز الذي نملكه. ومن ناحية أخرى يفرض علينا أحد المطالب الرئيسية في السينما وهو الاقتصاد ومهما كان المنتج مستعدا للإنفاق بسخاء على الفيم فإن كتابه ملزمون بأن يقتصدوا في التعبير لأن الحيز الذي يسمح لهم به محدد.

وقد يكون مسموحًا للكتَّاب أن يتصورا ديكورات غالية ومع هذا فعليهم أن يقتصدوا في التعبير لأن الحيز لا يختلف سواء في الفيلم الذي يكلف كثيرًا أو في الفيلم الذي يتكلف قليلا.. فعلي الكتاب إذن أن يتصرف بعناية شديدة في هذا الحيز الذي يبلغ طوله ميلا ونصف الميل. وكلما كثر ما يريد حكايته زاد بخله بالإقدام التي بعرض فيها قصته.

وفكرة الحيز لاتهم المؤلفين وحدهم إذ أن لها أثرها على المتفرج أيضًا. فالحقيقة التي تهم المتفرجين هي أنه لابد من أن يعرض الفيلم كاملا، وأن تحكي فيه القصة كلها في جلسة واحدة بدون توقف. والمتفرج لا يستطيع أن يتوقف ليستريح إذا ما أصابه التعب بل لابد أن تقدم له بطريقة لا تجعله يمل، بل وبطريقة تجعله ينغمس فيها كلية. كما أن المتفرج لا يستطيع أن

يطلب إعادة عرض بعض الأجزاء غر الواضحة وهذا لأن القصة تعرض متابعة وبدون توقف. إنه لا يستطيع أن يعيد قراءة بعض الفقرات التي قد يتعسر عليه فهمها، كما قد يستطيع لو كان يقرأ قصة طويلة.

الصورة PICTURE

في البداية كان الفيلم يتكون من شريط واحد تسجل عليه الصور. وكان هذا هو الفيلم الصامت وعندما اخترع الفيلم الناطق أضيف شريط آخر يجري موازيا للشريط الأول وعلى هذا الشريط يسجل الصوت. والشريطان معًا يحكيان القصة إلى الجمهور ويحتويان معًا على العناصر الضرورية للكشف عن المعلومات. ولابد أن نجد في الصورة والصوت وسائل التعبير.

وحتى يتحقق هذا نستطيع أن نتساءل عما نراه في الصورة وما نسمعه من الصوت.

إن ظهور الفيلم الصامت قبل الناطق كان مقيدًا للسينما، فكوننا كنا مجبرين على أن نقوم بمهمتنا بدون صوت علمنا أننا نستطيع الاستمرار في عملنا دون أن اعتماد على الحوار. وبذلك استطاع الفيلم بمساعدة بعض الجمل المكتوبة Captions أن يعبر عن القصة بوضوح وبدون كلام ومن ثم أصبحت وسائل التعبير التي في الصورة كافية للتعبير. ولحكاية القصة. وان هذا مدهشًا لأنه لم يكن يتصور حينذاك أنه يمكن فهم تمثيله دون أن يكون فيها حوار.

ونعود إلى الصورة لنرى ما تحتويه من عناصر فالكاميرا تصور المنظر الإكسسوار والإكسسوار المتحرك Object والممثلين. وهذه العناصر يمكن عرضها في إضاءات مختلفة. وباستثناء بعض الجمل المكتوبة لم يكن للفيلم الصامت أي عناصر أخرى للتعبير. غير أنها كانت كافية للكشف عن المعلومات اللازمة. هذه العناصر توجد في الرواية وفي المسرحية. ولكنها هناك لا تستطيع التعبير عن المعلومات بما فيه الكفاية وسبب ذلك أن الرواية تتمتع بإمكانيات عرضها كمرئيات. وفي المسرح اقل كثيرًا منها في الفيلم فالكاميرا تعرض علينا عددًا أكبر من الديكورات لا نرى مثله في المسرح والفرق كبير إلى حد أن الديكور في السينما يصبح جزءًا له أهميته الخاصة ولابد أن يدرس على حدة. وهذا العدد الأكبر من الديكورات يوفر إمكانية أكبر لعرض عدد أكبر من الإكسسوار. كما أن اللقطة المكبرة Close up أي تكبير التفاصيل تعطي الإكسسوار قيمة أكبر مما يحدث في المسرح.

والأمر لا يقتصر على تعدد الإكسسوار في السينما أكثر من المسرح. بل إننا نستطيع أن نرى بعض هذا الإكسسوار في حركة مثل قطار يجري على القضبان أو طائرة تصطدم بالأرض

أو نهر يتدفق فالمسرح يصور حركة الإنسان على حين أن السينما تصور حركة الإنسان والأشياء. بل إن الممثل في السينما يكتسب أهمية جديدة إذا قورن بالمثل في المسرح إذ يمن أولاً أن يعرض حركاته وتأثراته بشكل لا يتحقق في المسرح، ثانيًا اللقطة المكبرة Close up تكشف بوضوح تعبيراته التي يصعب أن يراها متفرج المسرح الذي تفصله مسافة عن الممثل.

وعلى الرغم من أن هذه العناصر الديكور Set والإكسسوار والإكسسوار المتحرك Object والممثلين تتوفر في الرواية القصصية وفي التمثيلية المسرحية فإنها تكسب قيمة جديدة وأهمية جديدة في الفيلم نظرًا لشكلها الخاص إلى حد أنه يجب على الروائي أو كاتب المسرح أن يدرس إمكانياتها الجديدة للتعبير عن المعلومات خلال هذا الشكل الفني.

المنظر Set

نقصد عادة بالمنظر جدران غرفة ما ولكن بالنسبة للسينما علينا أن نوسع هذه الكلمة أي أن نعرف المنظر بأنه أي شيء يحيط بالحدث أو يظهر خلفه وقد يكون المنظر غرفة استقبال أو سلسلة جبال أو مكانًا رحبًا في الهواء الطلق.

وتتبع أهمية الديكور من أنه يرتبط بالمحل أو المكان. فالديكور يكشف عن وجودنا في محطة سكة حديد أو حمام تركي أو مكتبة أو غرفة نوم وبذلك يعطينا الديكور عددًا من الحقائق المهمة.

بل من الممكن أن يكون ديكور الصالون فخمًا أو بسيطًا. جميلاً أو قبيحًا. حديثًا أو قديم الطراز. وبهذا يكشف عن الثراء أو الذوق أو حتى عن العصر الذي أقيم فيه.

الإكسسوار الثابت PROPS

قد يكون الإكسسوار الثابت جزءًا من الديكور العادي. أو جزءًا تابعًا للمثل نفسه و هو في الحالتين يكشف عن خصائص الشيء التابع له، فلم رأينا خضراوات في سلال عرفنا أننا في سوق، وإذا رأينا ثيابًا نسائية معلقة في فترينة محل عرفنا أن المحل بيع ثياب السيدات وقيمة الثياب المعلقة توضح أسعار هذا المحل.

وإذا كان الإكسسوار الثابت جزءًا من الممثل ساعد على توضيح شخصيته فالرجل ال١ي يلبس نظارات يحتاج إليها حتى يري جيدًا. وقد يستخدمها لإخفاء شخصيته. وفي هذه الحالة يكون الإكسسوار متناقضًا مع الممثل ويكون له تأثير خاص. والسيدة التي تلبس مجوهرات تكون غنية.

وهناك بعض الإكسسوار الذي يرتبط بأفعال معينة. مثلا قصبة صيد إذا رأينا رجلاً في الشارع يحمل قصبة صيد اعتقدنا أنه في طريقه للصيد. وكرة التنس تمثل لاعب التنس أو حتى تشير إلى أن أحدًا سوف يلعب التنس.

ويمكن أن نقول إن الإكسسوار يلعب نفس الدور الذي تلعبه "الصفة" في القصة الروائية فالقصاص يقول امرأة غنية. وكاتب السيناريو يظهرها وهي تلبس الفراء. والقصاص يقول غرفة فيها فوضى وكاتب السيناريو يظهر على أرض الغرفة عدة علب طعام فارغة.

الإكسسوار المتحرك Object

لا يمن التفرقة بسهولة بين الإكسسوار المتحركة والإكسسوار الثابت Praps فكلاهما لا حياة فيه، وإن كان الإكسسوار المتحرك يتمتع بإمكانية الحركة، مثلا السيارة والطائرة والسفينة والبركان والعاصفة أو حتى السحابة الممطرة.. وكلها إكسسوارات قابلة للحركة.

وإمكانية الحركة مهمة فيكفي أن نرى رجلا يسحب غدارته من الدرج حتى نكتشف أنه يقصد القتل.

الممثل ACTOR

مظهر الممثل يعبر عن الشخصية التي يقوم بأدائها. ويبدو لنا شريرًا أو رجلاً طيبًا أو مفكرًا أو بهلوانًا.. علاوة ‘لى أن التصوير الدائم لشخصية معينة يمكن أن يعبر عن حالات نفسية متغيرة مثل: الغضب، والألم، والاستسلام والخضوع، والحب، والغيرة، والتعب. وقد تعبر هذه الملامح عن حادث مضى. أو عن هدف يبدو الممثل على وشك تنفيذه. وقد تكفي الملامح أيضًا لترينا رد الفعل عند رجل يرى غريمه وهو يقبل البطلة. وقد تكفي لقطة مكبرة Close up

لتعبر عن صراع درامي هام. فلو أن تعبير الممثل تحول من الألم إلى الاستسلام، أدركنا أن ينوي أن يتخلى عن المرأة. وإذا انقلب تعبيره إلى الغيرة فهمنا أنه ينوي أن يقاتل في سبيلها.

وعلى الرغم من أنه يمكن اعتبار ثياب الممثل كإكسسوار فإنه يجب ذكرها هنا لأنها تضيف أشياء كثيرة إلى رسم الشخصية ولنقارن بين ما نفهمه من بدلة ضابط أو ثوب طبيب أو رداء رسمي لساع في شركة أ وعسكري مطافئ.

والثياب المدنية أيضًا تمدنا بالمعلومات. فقد تكون غالية الثمن أنيقة، أو مهملة فقيرة مليئة بالبقع أو قبيحة. وقد تكون ثياب سهرة أو ملابس للعب التنيس أو "عفريته" وقد تكون حديثة أو ثيابًا تاريخية كما قد يكون الثوب الأنيق ممزقًا أو أن تكون الجاكتة بلا زرار أو الياقة متسخة وهذا الثوب يمكن أن يحكي إلى جوار معلومات أخرى– حادثة كاملة.

الإضاءة LIGHTING

تكشف الإضاءة إذا ما كان الوقت فجرًا أو نهارًا أو مساءً أو ليلا، ولكل ساعة من ساعات اليوم تأثيرات مختلفة علينا– كما سنرى في الفصل الذي نعقده عن الزمن– ويمكن للإضاءة إلى حد قليل أن تزيد من أهمية بعض الأشخاص أو قطع الإكسسوار أو الأشياء. إذ يمكن عرضها في ضوء كامل أو في الظل أو (سوليت) وتغير الإضاءة يدل على أن بابًا أو نافذة قد فتحت. أو أن مصباحًا قد أضيء. أو أن مصابيح سيارة تقترب. أو أن أشعة كشاف تبحث عن شخص. الإضاءة لها أهمية كبرى في خلق جو الفيلم. وإن كانت تكشف عن قدر محدد من المعلومات المباشرة في القصة.

الصوت SOUND

يجب ألا نعتبر اختراع الفيلم الناطق ثورة هامة بل مجرد إضافة إلى وسائل التعبير التي كانت موجودة من قبل. وإن دور الصوت الحيوي، بغض النظر عن أدواره الأخرى، يظهر في الحوار.

الحوار DIALOGUE

لقد كادت إمكانية إنطاق الممثلين أن تساوى بين الفيلم والمسرحية. ولكن الحوار في السينما له دور مختلف وقيم مختلفة عنه في المسرحية تمامًا كما أن للديكور والإكسسوار وتعبيرات الممثل قيمًا مختلفة في حكاية القصة بالسينما. إنك تستطيع أن تقرأ حوار مسرحية فتفهم الحركة كلها دون أي شرح إضافي. ولكنك لا تستطيع أن تقتصر على قراءة حوار رواية سينمائية إذا أردت أن تفهم الحوادث. والفرق هو أن الحوار في المسرحية هو وسيلة التعبير الرئيسية. في حين أنه في السينما يعتبر مصدرًا للمعلومات كغيره من المصادر التي ذكرناها من قبل. والتي سنبحثها فيما بعد. وهذا يثير سؤالاً هامًا إلى أي حد يجب أن يكون دور الحوار في حكاية القصة؟.

لقد ثارت عدة خلافات بين السينمائيين بعد فتح هذا الحفل الجديد حول استعمال الحوار. وظهر رأيان متطرفان لكل منهما مدافعون. الإفراط في استعماله كما يحدث في المسرح أو تقييد استعماله إلى أقصى حد.

والناس يتحدثون في حياتهم العادية ومن ثم يجب أن ننطقهم في الأفلام. وليس من المنطق أن نحتقر استعمال الحوار، غير أنه لابد لنا من أن نضعه في المكان المناسب بالنسبة للشكل العام.

وثمة اعتباران يساعدان على تحديد وظيفة الحوار.

يجب أن نعلم أن الحوار هو أسهل طريقة لعرض الحقائق وهو أسهل مصادر المعلومات بالنسبة للكاتب الكسول. ولذلك فهو آميل إلى أن يبالغ في استعمال الحوار، وأن يسهل العناصر الأخرى. وهنا يؤدي إلى التصرف ولابد من تجنب التطرف. فعلى الرغم من أن هذه هي أسهل الطرق عند الكاتب لنقل الحقائق فإنها أصعبها بالنسبة لاستقبال المتفرج.

فمن الصعب استيعاب الكلمات المنطوقة. فكل خطيب وكل مستمع للخطب العامة وكل تلميذ بالمدرسة يعلم كم من الصعب الاستماع إلى حديث طويل. فسرعان ما تتشتت قوة التركيز والحوار أكثر إثارة للاهتمام من الخطبة الطويلة وبالنسبة للشخصين المتحدثين. وكلما زادت سرعة الانتقال من شخص إلى آخر، قل خطر الرتابة لو توفر ذلك فإن لآذاننا قدرة محدودة على استيعاب الكلمات. وعلى الرغم من أن الحوار يقوي الكاتب فيعتبره مخرجًا يستطيع أن يلجأ إليه

لينقل به المعلومات فإنه مخرج خطر. لأن المتفرجين قد يحسون بالتعب ويستعصى عليهم بعد ذلك الفهم.

إن من خصائص الذهن البشري أن يؤخذ بالتأثير البصري في حين أنه يتعب بسهولة من الاستماع والتأثير الذي نحصل عليه من خلال العين يكاد يكون له تأثير التنويم علينا.

ومن السهل أن ينسحب المرء في أثناء الخطبة أو في أثناء عرض مسرحية. ولكن من العسر عليك أن تشد أصدقاءك خارج السينما حتى ولو كان الفيلم رديئًا للغاية. ولهذا قد يكون من الحكمة للكاتب أن يعتمد على المصادر البصرية لنقل المعلومات أكثر من اعتماده على الحوار.

"وديموستيتوس" الذي كان يُثأثيء، تعلم كيف يتكلم بأن وضع حصوات صغيرة في فمه، كذلك على الكاتب الذي يريد أن يتعلم كيف يستخدم الحوار في السينما بأن يحاول جعل قصته مفهومة دون اعتماد على الكلمات. وبهذه الطريقة يستطيع أن يتعلم كيف يستغل طرق التعبير وبهذه الطريقة يستطيع أن يتعلم كيف يستغل طرق التعبير الأخرى إلى أقصى حد مستطاع. وبعد ذلك يمكنه أن يضع نصب عينه هذه القاعدة لا يجب استعمال الحوار إلا عندما تستهلك جميع وسائل التعبير الأخرى وأصبحت غير قادرة على مدنا بالمزيد. ويجب أن يكون الحوار ملجأ يلجأ إليه الكاتب وبهذا يكون قد وضع الحوار في موضعه الصحيح. وفوق ذلك فهناك اعتبار عملي آخر يفرض الاقتصاد المطلق في استعمال الحوار هو أن الجمهور في البلاد الأجنبية الذي يتحدث لغة مختلفة سيسأم من الأفلام الثرثارة.

المؤثرات الصوتية BACK GROUND NOISES

ليس الحوار هو الوظيفة الوحيدة للصوت. فهناك وظيفة أخرى يمكن أن تسمي بالضجة. وأية حركة لابد أن يصحبها نوع من الضجة ومن المستحيل أن نرى على الشاشة بندقية تطلق دو أن يسمع صوت الرصاصة، أو أن نرى قطارًا دون أن سمع صوت عجلاته على القضبان، وليس هذا مثيرًا في حد ذاته لأنه أمر بالغ الوضوح، ولكن العملية تصبح شيئًا يستحق الدراسة إذا عكسناها.

فهناك أنواع من الضجة تعبر عن ألوان من الحركة فإذا كان الصوت له طابع خاص أمكن أن نستنتج الحركة التي أنتجت ذلك الصوت فصوت طلقة النار يتميز بشكل كاف. وبحيث لا نحتاج إلى أن نرى البندقية وهي تنطلق. وصوت القطار يتميز أيضًا. ولسنا بحاجة إلى

إظهار القطار حتى نستنتج انه يجري والضجة لا تستمد قيمتها من مصاحبتها للصورة فقط ولكن لأن لها حياتها الخاصة وأهميتها الذاتية.

ولابد أن نذكر دائمًا أن حقل الصورة محدود ولابد للصوت- على الرغم من أنه مستقل بذاته- أن يعطينا معلومات تتخطى هذا الحقل المحدود.

وهنا تظهر قيمة المؤثرات الصوتية في السينما لأنها تقول لنا مالا نراه أو تعطينا معلومات أكثر مما يمكننا رؤيته. أو لتعطي مثلاً بسيطًا (ممثلة تسير من خشبة المسرح إلى غرفة الملابس ولا شيء يرى سوى الممر الذي تمر فيه ولكننا نسمع صوت التصفيق).

والضجة هنا تمثل جمهورًا متحمسًا. والضجة تنخفض ثم ترتفع في فترات معينة، فماذا يعني ذلك غير أن الستار يرتفع ثم ينخفض. فهدفنا الحالي هنا أن تظهر الممثلة وهي تتجه إلى غرفة ملابسها. ولكننا نعطي في نفس الوقت قدرًا كبيرًا من المعلومات دون أن نفقد أي وقت. ودون أن نبذك أي جهد خاص. وإننا نعرف أن هنالك جمهورًا في المسرح وأن هذا الجمهور متحمس وأن الممثلة ناجحة. كما أن ارتفاع الستار وانخفاضها يشترك أيضًا في تصوير المسرح وخشبة المسرح. كما يمكننا إضافة عناصر أخرى كأن تظهر رد الفعل عند الممثلة أمام هذه الضجة أو كأن تكون ممتنة للتصفيق أو أن تكون سائمة منه أو أنها تحس بالانتصار.

وعلى هذا فالصوت مهم لأنه يستطيع أن يشترك في القصة دون أن يحتل أي حيز. إنه يساعد الحدث دون أن يعيق تقدمه أو يبطئ من سرعته. مثلا: رجل متشرد في غرفة مظلمة ونسمع صوت عجلات على القضبان. فنعرف أن الرجل يركب في عربة نقل وحين يبطئ الصوت ثم ينقطع نعرف أن القطار قد توقف تمامًا.

فإذا كنا في مصنع فإن صوت الآلات يصور المكان. وإذا كنا في ملهي ليلي فإن صوت الموسيقى يصور المكان أيضًا. وحين تتوقف الموسيقى نستنتج أن الراقصين والراقصات يعودون إلى موائدهم، فإذا وقف شخص خلال هذا الصمت فقد يعني ذلك أنه يريد العودة إلى بيته، وإذا وقف نفس الشخص أو نفس الأشخاص بعد أن عادت الموسيقى للعزف من جديد فقد يعني ذلك أنه سيعود أو سيعودون للرقص. ويمكن للضجة أن تميز المكان، فإذا كانت الأصوات خافتة أمكن أن نتصور أننا في كواليس ملهى، فإذا كان شخصان في الشارع فإن الجزء الذي نراه لابد أن يكون قربًا من الملهي الليل طالما كانت الموسيقى مسموعة. وإذا لم تكن هناك موسيقى فلابد أن يكون المكان شيئًا آخر.

ومن أهم وظائف الضجة.. الربط.. فالمشاهد يمكن أن نقطع في لقطات مختلفة ولكن الصوت يربط بينهما. فبينما نستطيع أن نقل عيوننا بين أشياء مختلفة فإن آذاننا تسمع نفس الصوت. وإذا كانت عدسة التصوير تقوم بدور التقطيع فإن الميكروفون يقوم بدور الربط.

مثلاً: في مخزن خياط نستطيع أن نصور عشر لقطات. وكل لقطة تصور شيئًا مختلفًا ولكن صوت ماكينة الخياطة يستمر. كما أن الحوار وسيلة ممتازة من وسائل الربط. وبغض النظر عن الممثلين الذين يظهرون فإن الحوار لا ينقطع. ولا يوجد مونتير مجرب ينتقل من لقطة إلى أخرى حين ينتهي الحوار. فلابد أن يضع نهاية الكلام على صورة شخص آخر. لأنه إذا لم يفعل ذلك كان يعرقل الحركة. كما أنه يعلم أيضًا أن من الخطر تغيير اللقطات خلال الصمت.

وشريط السيلولويد الذي يحمل الصور يمكن تقطيعه وتغييره بحرية ولكن يجب معالجة شريط الصوت بدقة لأنه شريط مستمر.

الموسيقى التصويرية MUSIC

الموسيقى التصويرية جزء لا يتجزأ من شريط الصوت ولكنها ليست جزءًا من القصة. ودليل ذلك أن مؤلفي الموسيقى لا يستشارون عند كتابة السيناريو. فالفيلم يقدم إليهم كاملاً ويطلب إليهم تأليف موسيقى تناسب القصة وإن كانوا لا يرضون بهذا الوضع دائمًا.

والمتفرج العادي يستوعب الموسيقى التصويرية لا شعوريًا. ويندر أن ينتبه إلى ما يسمعه، بل إنه قد لا يتذكر بعد خروجه من السينما اللحن الأساسي أو الرئيسي ما لم كين أحد الممثلين قد غني هذا اللحن في أغنية. كما حدث حين استعملت أغنية بتلوموني ليه في فيلم عبد الحليم حافظ يغني في نفس الأغنية ومع ذلك فالموسيقى التصويرية تشترك اشتراكًا أساسياً في تقديم القصة وبالرغم من أنه يقدر أن يلتفت المتفرج إلى وجودها ولكنها إذا افتقدت شعر بغيابها بشكل ملحوظ. ومنذ مدة حاول قسم مؤلفي الموسيقى في أكاديمية العلوم والفنون السينمائية بأمريكا التجربة الآتية:

عرضت فصول من أفلام عديدة:

١ – مع الموسيقى التصويرية

٢ – بدونها.

٣ – الموسيقى التصويرية وحدها.

وكان تأثير ذلك مدهشًا فحين عرض الفيلم بدون موسيقى فقد ت بعض الفصول نصف معانيها وعندما عرض شريط الصوت وحده أمكن نقل جزء كبير من مضمون القصة إلى الجمهور على الرغم من أنه لم ير شيئًا ولذل يمكن اعتبار الموسيقى التصويرية مصدرًا للمعلومات في الفيلم. لكن المعلومات التي تنقلها ليست مباشرة كما في القصة أو الصورة. ويمكن أنها تعبر عن المعلومات في بعد ثالث أي بالعواطف وبالجو.

وبهذا المعنى تكاد الموسيقى التصويرية أن تكون لها قوة الكشف إن لم يكن عن أفكار الممثلين فعن عواطفهم. وبهذه تتغلب على عيوب السينما.

وتبلغ قدرة الموسيقى على التعبير عن العواطف والحالات النفسية حدا يجعلها قادرة- فعلا- على أن نضيف إلى معلوماتنا عن تطور القصة. ولكن الأفلام الكثيرة ذات المستوى العادي تفسد هذه الحقيقة. فاهتزازات كمان لعوب يكشف أو يمهد بأن مشهد حب سوف يظهر بعد قليل. أو مثلا: رجل يقترب من منزل ويتجول بدون هدف ولكن المتفرجين يعلمون أن شيئًا فظيعًا سيقع عن طريق اللحن الثائر التصاعدي الغالب على الموسيقى التصويرية. فإذا كانت هذه الألحان لا تكشف عن عواطف الممثل أو عواطف المتفرجين بل تكشف عن عواطف المخرج فتعتبر فاشلة وإليك مثلان يدلان على الاستعمال الصحيح:

امرأة تدخل منزلها فتجد خطابًا على مكتبها وعندما تفتحه تجد أنه من زوجها الذي فقد في الحرب، وقبل أن يعرف الجمهور فحوى الخطاب يمكن لعدة سلالم موسيقية حادة أن تؤكد الإحساس الدهشة والصدمة.

وفي أثناء تصوير فيلم دكتور جيكل ومستر هايد واجه المخرج فيكتور فلمنج المشكلة في أثناء سر الشخصية في حديقة هايد بارك تتصارع داخُلها جوانب شخصيتي هايد وجيكل ترى كيف يمكن التعبير عن هذا الصراع.

دعا المخرج فلمنج مؤلف الموسيقى فرانز مكسيمان ووجدا معًا الحل الآتي:

وضعا لحنين أحدهما فالس من فينا سمعه دكتور جيكل في حفل أقامته خطيبته والثاني نغمة موسيقية اعتادت المرأة الغانية أن تترنم بها.

ويتصارع اللحنان معا كل يحاول التغلب على الآخر وبذلك أمكن للموسيقى التصويرية أن توضح الصراع.

وفي فيلم "معرفة قديمة" مثال رائع للموسيقي التصويرية التي تدخل في مضمون القصة الرجل الذي تحبه بيتي دافيز يخبرها أن سيتزوج فتاة صغيرة. وتقترب الكاميرا منها إلى درجة كافية لتظهر انفعالاتها. وفي نفس الوقت تعلو الموسيقى في كريشندو عنيفة. الذي أصبح حوار

الرجل– الذي لم يعد الآن مهما– في منطقة الباك جروند يكون له نفس التأثير الانفعالي الذي للقطة المكبرة.

وللموسيقى التصويرية وظيفة أخرى هي ربط مجموعة من اللقطات بل مجموعة من المشاهد ولهذا السبب علينا أن نعتمد على خط ميلودي عنيف في ربط مرحلة كاملة من القطات المتقطعة فتبدو وكأنما يحملها تيار مستمر من الموسيقى. ولعلنا نذكر أن الانتقال من لقطة إلى أخرى بسبب نوعًا من التوقف في حين أن الموسيقى لا تتوقف.

ولكن الموسيقى التصويرية على العموم ليست لها حياة مستقلة ولا بد من تأليفها لخدمة القصة ولذلك فالمؤثرات الأوركسترية أكثر تأثيرًا من الألحان الميلودية. فنفس الجمهور الذي يطرب لسماع ألحان بتهوفن أو موزار الكلاسيكية في حفلات موسيقية قد ينزعج منها إذا استعملت هذه الألحان كموسيقى تصويرية.

إن قيمة الموسيقى التصويرية تتحدد تبعًا لخدماتها الوظيفية وليس تبعًا لصفاتها كمقطوعة موسيقية.