الفصل الخامس

مصادر المعلومات

تعلمنا حتى الآن كيف أن كل عنصر بمفرده يكشف عن معلومات ويمكننا أن نتقدم بعد ذلك لنبحث ما تكشفه مجموعة مجتمعة من العناصر من معلومات.

التركيب COMBINATION

من الأشياء المسلم بها أن هناك عددًا لا يمكن حصره من التركيبات بحيث لا نستطيع أن نأمل في تقسيمها وإحصائها. ولكننا نستطيع أن نركز على مبادئ تساعدنا على تعلم طريقة استخدام هذه التركيبات من مصادر المعلومات.

وحتى الأديب المدرب العجوز لابد له أن يتعلم من البداية. لأن هذا الأسلوب في التعبير بالتركيب جديد عليه.

والمقارنة الوحيدة التي تستطيع إعطاءها هي النكت المرسومة.

هذه الرسوم مجموعة عناصر مماثلة تحكي لنا شيئًا. إذ نجد فيها الديكور والإكسسوار والإكسسوار المتحرك وتعبير الممثل وفوق ذلك سطورًا يمكن اعتبارها مقابلة للحوار. ويجب أن نفهم تجميع العناصر على النحو التالي:

الديكور – مثلاً – يكشف عن نوع المكان

الإكسسوار – مع الديكور – يكشف عن صفات خاصة كالجمال أو الفقر أو الفخامة أو القذارة. وحركة الممثل تكشف عن علاقته بالديكور مثلاً– رجل نائم في غرفة نوم– في الغالب– أنه ينام في غرفته الخاصة. ورجل يقدم مشروبات لآخرين في غرفة استقبال يعني أنه في منزله.

وبعد أن توجد العلاقة بين هذه العناصر تبدأ التخمينات في الكشف عن مزيد من المعلومات الجديدة. فإذا علمنا أن منزلاً فخمًا يملكه شخص معين فإننا سرعان ما نعلم أنه لابد أن يكون غنيًا. وإذا كان المطبخ قذرًا فإننا نعلم أن صاحبة المنزل مهملة. وإذا رأينا رجلاً يعمل في محطة بنزين فإننا نعلم عنه أشياء كثيرة. إنه يعمل ثماني ساعات تقريبًا في اليوم ويحصل على أجر معين لا يسمح له بأن يسكن في قصر ولكن في شقة صغيرة. وعليه أن يبيع البنزين وأن يمسح زجاج النوافذ وأن يثبت العجلات. وإذا أظهرنا الخرائب المحترقة لمنزل، فإن هذا يعني أن المنزل قد احترق ولكننا إذا أظهرنا التعبير الأليم يرتسم على وجه ممثل ينظر إلى هذه الخرائب فإننا نفترض أن هذا المنزل ملكه أو ملك أحد أصدقائه.

وعلى ذلك فهذه العناصر يعطينا كل منها معلومات عن الآخر. وقد تكون المصادر المختلفة للمعلومات معروضة في وقت واحد. في هذه الحالة يكون التجميع فورًا نولكن قد يكون التجميع متتابعًا بمعنى أن ترتبط إحدى الحقائق بحقيقة أخرى كانت قد عرضت من قبل أو ستعرض فيما بعد.

فإذا ما تم إعطاء إحدى المعلومات استمرت باقية حول القصة حتى تغيرها معلومات لاحقة. فإذا علمنا أن منزلاً يملكه شخص ما فإننا نستمر في اعتقاد ذلك حتى يقال لنا أنته باعه أو أجره أو أن المنزل قد تهدم. ونحن نجمع قدرًا معينًا من المعرفة خلال سرد القصة لأن المعلومات لها طابع مستمر. وهذه المعرفة التي تتجمع من المعلومات السابقة قد تفسر معلومات قادمة. وقد تضيف المعلومات الجديدة شيئًا إلى المعرفة السابقة. مثلاً – نرى رجلاً يخطو داخل غرفة، فإذا كنا نعلم من قبل أنه يريد أن يلحق بطائرة فإننا نستنتج أن السيارة ستتجه نحو المطار.. ومثل عكس ذلك نرى شخصيا يتناول بندقية من درج. فلا نعلم من الذي يريد قتله. ثم نراه بعد ذلك يدخل إلى منزل عدوه فنفهم سبب أخذه البندقية.

وأكثر من هذا عملية استمرار المعلومات قد تمثل لنا مجموعة من العناصر حتى لو كنا لا نرى منها إلا عنصرًا واحدًا فقط. فإذا علمنا أن ولدًا تعود أن يلعب دائمً بلعبة معينة. فإن وجود هذه اللعبة في مكان غريب يدلنا على أن الولد موجود فيه أو كان موجودًا فيه. فإذا كان الولد قد مات فإن اللعبة تمثل الطفل بالنسبة لأمه. فإذا ما قبلت اللعبة فإننا نعلم أنها تفكر في أبنها.

فإذا جاءت معلومات جديدة وناقضت المعلومات السابقة نفهم أن تغيرًا قد حدث. ولا يمكن للتغيير أن يحدث إلا بحركة أو عن تطور. وبذلك يمكن للسينما أن تكشف تطورًا كاملاً بمجرد الإيحاء بأن تغيرًا قد حدث

مثلا– نرى حقلاً ثم نرى في نفس المكان منزلا– أو زوجين شابين يتجهان إلى منزل جديد ويوجد سرير عريض كبير ثم نرى بعد ذلك سريرين صغيرين ثم سريًا واحدًا صغيرًا فالتطور الذي ينبئ به هذا التغيير هو أن حب الزوجين قد خمد. وأنهما قد انفصلا. أو زوج تعود أن يتحدث إلى زوجته عند الإفطار ثم بعد سنوات ينهمك في قراءة الجريدة. أو رجل يخطو داخل عربة تقف أمام منزله ثم المشهد التالي يخرج من العربة ولكن العربة تقف أمام المصرف وفي هذه الحال يكون تغيير المكانين معناه حدوث حركة. وقد كان يمكن للقصاص أن يعبر عن هذه الحركة بجملة بسيطة" قاد سيارته من منزله إلى المصرف" ولكن على الكاتب السينمائي أن يستعمل التعبير البصري بتغيير الديكور.

إن وسائل التعبير التي يملكها القصاص أسهل بكثير. أما المؤلف السينمائي فإنه يصطدم بعدة عقبات ترجع إلى لغة السينما. فعليه أن يبحث دائمًا عن تجميعات جديدة ليعبر عن حدوث تطورات في قصته. وهو لا يستطيع أن يصل إلى هدفه إلا إذا استغل وسائل التعبير إلى أقصى درجة ممكنة.

ويجب أن لا ننسى أن السينما تتطلب قصة أغني وأكمل وأكثر تنوعًا من المسرحية. ولا نقصد بهذا المضمون بل مقدار المعلومات التي يجب أن تعطى منها. ففي القصة السينمائية حوادث أكثر. خطوط فرعية وأماكن أكثر وشخصيات أكثر ولكي نحقق هذه الاحتياجات لابد لنا أن تعطي مزيدًا من المعلومات وليس للسينما وسائل سهلة أو مباشرة للتعبير إذا استثنينا الحوار.

ولذلك يجب أن تدرس بعناية المعنى والهدف والقدرة على تصوير الشخصية وإمكانية كل من الديكور والإكسسوار والممثل والإضاءة والصوت.

الازدواج DUPLICATION

الازدواج هو استعمال وسائل مختلفة في الفيلم للتعبير عن نفس الشيء. وقد نتردد في البداية في استعمال الازدواج لأننا نعتقد أنه إسراف في استعمال الحيز. وخروج خطير على مبدأ الاقتصاد. ولكن هناك أسبابًا لا تقل خطورة تتطلب استعمال التكرار. فالمدرسون في المدارس يقولون لتلاميذهم ألا يكرروا في كتاباتهم وقد يكونون محقين في ذلك بقدر ما تحتاج الكتابة الأولية، ولكن حين تزداد صعوبة الفهم فالتكرار يصبح مفيدًا.

وفي المسرحية يسمح بالتكرار لأنه يصعب على المتفرجين فهمها. وهناك مثل قديم في حرفة المسرح يقول– ردد على الجمهور الشيء الهام ثلاث مرات إذا أردت أن تتأكد أنهم

سيفهمونه- والمثل ينطبق أيضًا على ميدان الخطابة فكل خطيب مفوه- من ديموستين إلى سيشرون ومارك أنتوني في مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير استعمل التكرار في خطبة حتى يسهل فهمها.

وللسينما طريقة تكرر بها نفسها دون أن تسمى تكرارًا لأن السينما وسائل متعددة التعبير ويمكن لكل واحة منها أن تعبر عن نفس الشيء بطريقة مختلفة، علينا أن نسمى ذلك ازدواجًا لا تكرارًا والازدواج يتميز عن التكرار في أنه يحوي قدرًا من التنويع.

والأستاذ الذي يريد أن يشرح تجربة لتلاميذه قد يقول لهم"الآن خذ هذا المحلول وضعه في أنبوبة الاختبار، ثم أضف نقط الحامض وامزجهما معًا، وحين يتكلم يصاحب كلماته بالأفعال المرادفة ويستطيع تلاميذه رؤية ما يفعل. ولكن الأستاذ يعلم أن ازدواج الكلمات والفعل يجعل العملية كلها أكثر وضوحًا. والحاوي في اسكتشات الفودفيل يستعمل نفس الطريقة: والجمهور يحس بالامتنان لأن الذي لا يستطيعون أن يروا جيدًا يستطيعون أن يروا جيدًا يستطيعون السماع.

والذين لا يستطيعون السماع يمكنهم الرؤية وهؤلاء الذين يرون قد يفهمون جيدًا، إذا ما قيل لهم ماذا يرون.

ولنفس السبب يقدر جمهور السينما الازدواج فالتعب الذي يسببه التركيز خلال عرض الفيلم كثير الاحتمال. وقد لا تسمع أحيانًا أجزاء من الفيلم، وأحيانًا تتعب أعيننا، وأحينًا أخرى يصعب متابعة وفهم عقدة، القصة، وفي هذه الحالات كلها نحس بالامتنان إذا ما عيدت علينا بعض العناصر عن طريق ما يسمى بالازدواج.

وقد يستعمل الازدواج أيضًا ليذكرنا بمعلومات قيلت لنا من قبل. فمن المحتمل أن ينسى الجمهور بعض الحقائق حتى ولو كانت قد عرضت عليه بوضوح شديد في البداية. فإذا كانت هذه الحقائق هامة فمن المفيد أن تعاد. وأن يذكر المتفرجون بها. ولو أنا فعلنا ذلك بنفس طريقة التعبير الأولى فإننا نكون قد لجأنا إلى التكرار مما يؤدي إلى الضجر والإسراف في الحيز. ولكننا لو عبرنا عن الأشياء بطرق مختلفة فإننا نكون إمام ازدواج له تنوعه المقبول.

والتذكر عن طريق الازدواج في المعلومات يتطلب معالجة ماهرة، لأن الجمهور لابد أن يُذكرَّ بالحقائق في الأوقات المناسبة.

فمثلاً: نحكم على رجل بأنه شرس وقد يكون سليمًا. خلق ازدواج بالنسبة للمعلومات الخاصة بشراسته، قبل أن تسأله زوجته أن يقدم لها معروفًا.

وإذا كنت أما مشهد حب بين فتاة غنية وفتى فقير علكي أن تذكر الجمهور بالجمال والشباب. أما إذا كان هناك خلاف بينهما فإنك تستطيع أن تظهر من جديد التناقض بن الفقر والغنى وعلى كل إذا كنت تعرض مشهدًا غراميًا في ظل جو يكرنا بتناقض الظروف فإنك تخلق إحساسًا بالمأساة.

والإكسسوار والديكور والإكسسوار المتحرك. ومظهر الممثلين وأداؤهم تعطي المعلومات باستمرار واستعادة الحقائق بطريقة صحيحة، قد يؤدي إلى تدعيم المشهد لحد كبير ولكن الأغلبية العظمى للأفلام إما لا تهتم بذلك أو تستعمل التذكير في غير موضعه.

وقد يستعمل الازدواج في توضيح معلومات معينة. فأي شخص شاهد أفلامًا في دور السينما من الدرجة الثانية التي توجد في الأحياء، لابد أنه قد سمع بعض النسوة بين المتفرجين وهن يتساءلن فجأة "أنظري كيف هو غاضب". هذا عندما يظهر الممثل وجهه غاضبًا إلى حد يخيف الثور. أو تعلن: أنه الآن يضحك. عندما يهز الممثل رأسه بشكل لا ينقطع.

فعلى الرغم من أن الرغبة في فهم كل شيء عن جوانب الموقف يعتبر سخيفًا في مثل هذه المواقف المبالغ فيها فإنه يجب أن تهتم بها اهتمامًا جديًا لأسباب أخرى هامة. فلابد ألا يغيب عنا أن الفيلم يجري بسرعة والجمهور لا يملك الوقت الكافي للرجوع إلى الوراء ويفكر بعمق فيما يقال له. فمثلا: كلمة الثراء وحدها ليست معبرة وحتى الروائي سيشير أحيانًا خيالنا بأن يوضح هذه الكلمة ويعدد ما يعني به الثراء كالطعام الجيد والملابس القشيبة والخدم والراحة. وكذلك إذا قال لنا الكاتب السينمائي أن ممثلا محبوبًا فإن هذا القول لا يعني شيئًا كثيرًا. وخاصة لأننا لا نملك وقتًا لندمج خيالنا حتى يتحقق من معني هذه الكلمة. ومن المفضل أن يعبر عن هذا الحب ببعض "اللمسات" أو بعض الحوادث.

وطبيعي أن الازدواج قد يصبح أداة خطيرة. فإذا جاء شخص من الشارع وهو يقطر ماءً وسأله آخر: هل تمطر في الخارج؟ فالازدواج هنا يكون سخيفًا. أو إذا كان شخص يسيل من الدم ثم يكتب كاتب الحوار: هل أصبت يا عزيزي؟ فالسؤال ليس لهم معنى ولكن نفس السؤال يبدو سائغًا على الورق لأن الكاتب لم يهتم إلا بطريقة واحد في التعبير وأهمل طريقة عرض الحقائق بالمرئيات.

التنسيق COORDINATION

ليس مثل السينما فن آخر في تعتدد وسائل التعبير التي تعتمد عليها فالنحت له طريقة واحدة هي الطريقة التشكيلية، والموسيقى لها الصوت، والرسم يستعمل اللون والخط، والرواية تستخدم الكلمة. وحتى المسرح أقرب الفنون إلى السينما يعتمد أساسًا على الحوار، إن هذا الحوار سرعان ما يمتلئ بالحياة بواسطة تحرك الممثلين داخل الديكورات، ولكن المؤلف المسرحي لا يهتم بهم كثرًا عندما يؤلف روايته لأنه يعلم أن عليه أن يعطي كل المعلومات تقريبًا بالحوار وبذلك يمكن أن تفهم التمثيلية من قراءة الحوار. في حين أن قراءة السيناريو لا تعني شيئًا إذا اقتصرت على قراءة الحوار. وقراءة السيناريو تحتاج في الحق إلى كثير من الدراية والتركيز لأن السيناريو يستعمل كل وسائل التعبير كما يحتاج إلى خيال لتصور تأثير الديكور والإكسسوار الثابت والمتحرك وحركة وتعبير الممثل والصوت والإضاءة فالمؤلف المسرحي هو الخالق الوحيد في المسرح لأن كتابته أو حواره هو الطريقة الوحيدة الرئيسية للتعبير وليس المخرج أو المنتج أو الممثل سوى مساعدين له ولكن الحوار في السينما يمثل فرعًا واحدًا بالنسبة للعمل النهائي. ولذلك يحتاج استعمال الأساليب التعبيرية العديدة إلى من يستطيع تحقيق التوافق بنيها ليوجه ويختار الطريقة المناسبة لاستخدامها.

ويمكن أن يسمى هذا الذي يقوم بالتوفيق بأنه الخالق السينائي. إنه مسئول عن حكاية القصة بالصوت والإكسسوار والديكور والإضاءة والتمثيل والحركة والحوار. ويقوم المخرج بهذا الدور ويصبح بذلك الخالق السينمائي وهذا يدلل إلى حد بعيد على أن أهميته تزيد كثيرًا هن أهمية المخرج المسرحي. ويمكن أن يشبه بأركان الحرب الذي يملك قوات مختلفة كالفرسان والمشاة والقوات الجوية والمدفعية والبحرية والدبابات.

وعلى هذا يكون متحكمًا في الإستراتيجية إذا أراد وتحقق الانتصار والانتصار هنا يعني أن يتمكن المتفرجون من فهم القصة تمامًا.

وما دام كل عنصر يعطي المعلومات بشكل مستقل فإن مجموعة العناصر قد تغطي معلومات خاطئة أو متناقضة.

مثلا- قد ندهش إذا رأينا- رجلا نعلم أنه أستاذ في علم الأحياء وهو يشتغل في محل خمور. ونستغرب أن نرى فتاة تشتغل بائعة ثم لتبس فراء. ونستغرب أيضًا أن نرى شحاذًا على الناصية ثم نراه يعود إلى شقته الفخمة التي يقيم فيها.

فإذا كان هذا التناقض في المعلومات نتيجة لخطأ فهو يدل على سخف. ولكن إذا كان التناقض يعود إلى سبب خاص لم نعرفه بعد فلابد إذن من تفسيره.

مثلا: الأستاذ الذي يعمل في محل الخمور لابد أن يكون جاسوسًا أو لاجئًا والفتاة التي تشتغل بائعة في المحلات قد تلبس فراء كموديل أو لأن والدها ثري والشحاذ يغش الناس مظهره البائس وحالته ميسرة. وللأسف هناك أفلام عديدة محشوة بالمتناقضات في المعلومات وتسبب الاضطراب أحيانًا كثيرة، كما أنها تكون على حساب قيمة المشهد. أو القصة.

مثلاً: نعرف أن فتاة فقيرة والقصة جميعها مبنية على هذه الحقيقة ومع هذا تمثل نجمة سينمائية دور هذه الفتاة الفقيرة، وتستلزم أن يكون شعرها مكويًا، وأن تكون تسريحته غلاية وتلبس ثابا فخمة وتقيم في شقة فاخرة.

وفي كثير من الأفلام الرخيصة نجد أن الديكور لا يتناسب مع ما تقوله القصة عن فقر البطلة أو البطل فالقصة تقول إن الفتاة قد أرغمت على الزواج من رجل ثري بسبب فقرها، ومع ذلك نراها تعيش في شقة فخمة وتلبس فاخر الثياب. وحينئذ تكون القصة قد تحطمت بهذا التناقض في المعلومات بين فقرة الفتاة وفخامة الثياب والشقة.

ومع هذا فالتناقض ليس معناه التضاد لأننا نعتبر التضاد من أحد المؤثرات الهامة في ربط المعلومات ربطًا مباشرًا.

فإذا دخلت فتاة إلى منزل فخم يملكه صديقها مع فقر الفتاة الذي يمكن أن تدل عليه بساطة ثوبها.

وهناك لقطة مشهور في فيم M الذي أخرجه (فرتزلانج)، أم لم يعد ابنها من المدرسة فتصرخ في السلم باسم ابنها (صورة السلم تظهر في الوقت الذي نسمع فيه صرخة الأم. فالصوت يمثل قلق الأم. في حين يعبر ديكور السلم الصامت في الوقت نفسه عن أن الطفل لم يصل. وهذا هو التنسيق الناجح لأننا إذا سمعنا صوت الأم ثم بعد ذلك رأينا صورة السلم فلاشك أن التأثير سيضعف).

وثمة مثال مدهش للتوفيق في فيمل الخطاب الذي تمثل فيه بيتي ديفز والذي أخرجه ويليام ويلر. كان الغرض هو إظهار الصمت الذي يطبق على المزرعة كالموت. والصمت هو انعدام الضجة ولكن مجرد انعدام الصوت لا يكفي للتعبير عن الصمت ولذلك عرض ويليام ديلر نباتات مظلمة ونوافذ مغلقة وأناسًا يغطون في النوم وجميعهم يمثلون صورة الصمت والهدوء. وفجأة ينقطع هذا الهدوء صوت طلقة نارية. أي نجد أن التمثيل البصري للصمت ينقطع بهذا الصوت.

وعلى المخرج أن يحاول الحصول على أقوى تعبير في أقل حيز. وهذا معناه أن عليه أن يختار هذا الأسلوب أو تلك الأساليب التي تكون أصلح للتعبير عما يريد أن يقوله في لحظة معينة. وقد يقرر أن الحوار أو الحركة أو الديكور هو الأصلح بالنسبة للتعبير عن هدفه. وبعد أن يستعمل طريقة معينة في التعبير بحيث تكشف عن كل معلوماتها ومن ثلم تكون قد فقدت قوتها التأثيرية، نجده قد يستعمل طريقة أخرى للتعبير وهكذا.

وهناك دائمًا حقيقة رئيسية تكون هدفًا للمشهد أو اللقطة. ولكننا في نفس الوقت نستطيع أن نستعمل المصادر الأخرى للمعلومات لنضيف معلومات أخرى ويجب أن نقنع بمجرد التعبير عه الهدف الرئيسي، إذا علينا أن نحاول الكشف عن بعض التطورات الصغيرة أو وضع معلومات اقل أهمية في نفس الحيز الموضوع أمامنا.

مثلا: الديكور يمثل محلا تجاريًا بعض الإكسسوار يدل على أنه محل رهونات. رجل يدخل وتدل ملابسه على الفقرة يحمل كمانًا. الحنان الذي يمسك به الكمان يدل على ما يكنه من إحساس نحوه.

في هذه اللقطة نستغل الحوار. يقول إنه يحتاج إلى نقود لأن زوجته مريضة. ومع هذا لا نرضى بهذا القدر من استغلال المشهد. فنبين الرجل الذي يقف وراء البنك يستمع هوهو يعد النقود. فهذه الحركة الجانبية تكشف بخل الرجل وبهذه الطريقة تضاعف قيمة المضمون في نفس الحيز. ولذلك فلابد أن توزع المعلومات بغزارة وبكثافة على كل شبر من الفيلم.