الفصل السادس

التكبير والتكوين

ENLARGEMENT & COMPOSITION

درسنا حتى الآن شريط السيلولويد في مجموعة ولكننا إذ تقدمنا وجدنا أن حيز الفيلم نفسه ينقسم إلى وحدات اصغر تنقسم بدورها إلى واحدا أكثر صغرًا. ولهذا التقطيع خطورة إذ قد تتفتت هذه الأقسام الصغرى ولذلك لابد أن نبحث عن الطريق والوسائل التي تضمن جمع وربط هذه الأجزاء المقسمة.

فمن فكرة الحيز تشتق مبادئ التقسيم والتجميع. وهذه المبادئ من أهم ما يعنيا في أي حيث نقوم به بعد ذلك في طبيعة السينما. وسوف نقصر بحثنا على التقسيم الميكانيكي والفني لشرط السيلولويد،اصغر وحدة هي الكادر أو إطار الصورة Frame، وكل قدم من طول الشريط يشمل ١٦ كادرًا، وهذا معناه أن الفيلم الواحد يحتوي على حوالي ١٢٠,٠٠٠ كادر. فإذا أمسكنا شريط السيلولووید بأيدينا وجدنا أن كل صورة من هذه الصور الصغيرة تختلف عن الصورة التي تسبقها. وكل صورة جديدة تمثل تطورًا بالنسبة إلى الصورة السابقة. وعلى الرغم من أن هذا الاختلاف اختلاف تكتيكي فإنه يعلمنا أنه لابد من تقدم القصة باستمرار – ودون انقطاع أو تراخ؟ وآلة العرض هي التي تجمع هذه الصورة وكل هذه العلمية التي تحتوي على تقسيمات وتجميعات ليست سوى عملية ميكانيكية لا تخصنا في شيء.

إن عددًا غير محدود من هذه الصور يكون اللقطة (Shot). وتتحدد اللقطة كلما توقفت الكاميرا وما لم تتوقف الكاميرا عن التصوير فإننا نستمر في نفس اللقطة حتى لو تغيرت الأشياء التي نصورها. وعندما يتغير وضع الكاميرا نكون أمام لقطة جدية ولو كنا نصور نفس الشيء في الوضع الجديد.

إن تقدير عدد الصور التي تقع في قدم واحد من طول الشريط يمكن تحديده بطريقة ميكانيكية. ولكن طول القطة نفسه لا يمكن تحديده. وأكثر من ذلك فتحديد المسافة بين الكاميرا

وتحديد اتجاهها بالنسبة لما تصوره لا يمكن تقييده. فهي مسالة تقديرية قبل كل شيء. ولكي نحدد البعد الذي فيه الكاميرا؟ والاتجاه الذي نحدد للتصوير، والوقت الذي تستغرقه القطة، لابد أن نبحث في المبادئ التي تدلنا على مثل هذه القرارات.

يجب أولاً أن نفهم أن حقل الكاميرا محدود. فعدسة التصوير تلتقط جزئًا محدودًا من الكل وهذا اختلاف جوهري يميز السينما عن المسرح فعلى الرغم من أن المسرح محدود في إمكانيات تقديم المسرحية. فإن أحداث المسرحية تعرض على المسرح بشكل كامل غير متقطع. وكل شيء يحدث في غرفة أو ديكور يظهر أمامنا في نفس الوقت ويكون شيئًا كاملاً. ولكن الفيلم قد يظهر لنا بعض لأجزاء من الغرفة أو الديكور. والكاميرا تقتطع حقلا معينًا ولا ترينا الكل بل جزءًا من الكل. وكل لقطة ترينا جزءًا معينًا وما يليها من اللقطات ترينا أجزاء أخرى.

وهنا يبرز لنا سؤال: ما هو الجزء الذي يجب أن يظهره لنا المخرج؟

والجواب على هذا السؤال: ما دامت الكاميرا لا تلتقط إلا جزءًا من الكل فيجب أن تلتقط الجزء المهم. وعلى ذلك فالفيلم لا يعطينا تمثيلا واقعيًا للأحداث مثل المسرح، ولكن يعطينا عرضًا مختارًا للأشياء التي يعتقد المخرج أنها هامة. ومادمنا لا نستطيع أن نرى الكل،أن نقرر بأنفسنا ما هو المهم، فعلى المخرج أن ينتقى لنا وأن يرينا ما يعتقده هامًا. هذا التعبير أو هذه الحركة أو هذا الإكسسوار ضروري وكأنه يشير إلى عناصر مختلفة ويركز عليها حتى يصبح لها مغزى معينًا بالنسبة للقصة. ويستطيع المخرج أن يؤكد أهميتها بأن يرتبها في المكان بطريقة تجعل الأشياء التي في المقدمة تبدو أكبر كثيرًا من الأشياء التي في المؤخرة.

وكلنا يعلم الطريقة التي يتندر بها هواة التصوير حين يلتقطون لأصدقائهم من ناحية أقدامهم وهم نائمون فتظهر أكبر بكثير من رءوسهم. وفي السينما تستعمل الكاميرا هذا التحريف في التصوير لتأكيد بعض المعاني.

مثلاً: كأس خمر تظهر في المقدمة برغم صغرها في الحقيقة وتملأ نصف الشاشة ثم يظهر في المؤخرة مدمن على الخمر يبدو صغيرًا بالنسبة للكأس التي تسيطر عليه.

ومادام للمخرج مثل هذه السلطة في اختيار الضروري، فإن المتفرجين يفترضون أن كل شيء يعرضه عليهم هام. ولكن قد يحدث من هذا تخريج خاطئ إذا أظهر المخرج جزءًا غير هام ومتفرج السينما على عكس مفترج المسرح الذي يركز همه تلقائيًا على أجزاء معينة من المسرح فمتفرج السينما لن يحاول أن يقرر فنسه ما هو المهم. ولكنه يثق في اختيار المخرج.

وما دام هذا هو المبدأ الساري في استخدام الكاميرا فلابد أن نسأل ما هو المهم؟ إن إظهار المهم معناه إظهار عناصر تشف المعلومات. وما دام الممثل ليس هو المصدر الوحيد

للمعلومات فيجب ألا نحصر أنفسنا في الممثل. فإذا كانت بندقية هامة فلابد أن نظهرها. وإذا كانت عجلة سيارة تنفجر فلابد أن نظهرها أيضًا وإذا كان الديكور مهمًا فيجب أن نظهره. وإذا كان المهم هو وجه الممثل فلابد من إبرازه. فإذا كنا نعتمد على حجم العنصر المهن، فيجب أن نقترب أو أن نبتعد بالكاميرا حتى نلائم بين حقل الرؤية وبين حجم الشيء الذي نصوره. ومادام لا يمكن التعبير بعدة عناصر مختلفة فيجب تصوير عدة عناصر في نفس الوقت. ولذلك يجب جمع هذه العناصر في لقطة واحدة. ومجرد تصوير عدة عناصر في لقطة واحد لا يجمعهم معًا حتى لو كانوا متضادين أو كانوا يعبرون عن قيم مختلفة. ويمكن أن نطلق على ذلك: تكوين طريق التعبير المختلفة في لقطة واحدة والتكوين composition في السينما على عكس التكوين في الرسم ليس أمرًا جماليًا بقدر ما هو أمر وظيفي. إنه مجرد تجميع عناصر مختلفة تكشف عن المعلومات. وكلما تقدمت القصة كلما انتقل الاهتمام من ممثل إلى آخر، أو من إكسسوار ثابت إلى إكسسوار متحرك ومن إكسسوار إلى ممثل. أو من مجموعة عناصر إلى مجموعة أخرى.. ومن المستحيل أن تبقى نفس اللقطة لتقول لنا كل شيء هام لمدة طويلة مادام لا يوجد منبع واحد للمعلومات يستطيع البقاء مدة طويلة.

فالاهتمام الجديد ينشأ باستمرار بما يعني أن ثمة معلومات جيدة أصبحت هامة وعلى ذلك يجب تغيير موضع الكاميرا لتتقدم نحو لقطة أخرى حيث نستطيع أن نتابع اهتمامنا وهو ينتقل.

واستخدام الكاميرا استخدامًا مرنًا يعني أننا نتابع انتقال اهتمامنا بمرونة، فإذا أخرنا لقطة وكان اهتمامنا قد تقدم، أحس الجمهور بالانزعاج، وأحيانا يكرر الفعل أقل أهمية من رد الفعل. وأحياناً يكون تعبر الممثل الذي يتحدث اقل أهمية من تعبي الممثل الذي يستمع.

فإذا فشلنا في إظهار العناصر التي يهتم بها المتفرج والتي تكون هامة فإننا نبدو كأننا نخفي عنه شيئًا. وفي هذه الحالة إما أن يكون المخرج قد ارتكب خطأ أو أن المخرج يريد استخدام حقل الرؤية المحدود يخلق تأثيرًا جديدًا.

مثلا: قد نستطيع حين نرى رد فعل ممثل أن نستنتج أن شيئًا ما يحدث. ولكن قد لا يعرض علينا على الفور ماذا يحدث.

وقد نستنتج من تأثر أحد الممثلين أن شيئًا ما قد حدث. ولكننا لا نطلع مباشرة على الحادث. فإذا أخفينا هذا الحادث الهام من مجال النظر أثرنا التلهف. ثم يمكن بعد ذلك كشف هذا العنصر عن دخول شخص آخر. أو إذا صوت بندقية تهدد أو إذا بدأ النيران في الاشتعال وهذا التأثير الذي يحدث من إخفاء أشياء باستبعادها من حلق البصر لأهميته بالنسبة إلى الصوت إذ يمكننا أن نظهر المصدر الذي يصدر عنه الصوت. أو أن نخفيه. ويمكننا أن نخفي

الشخص الذي سبب الضجة حين فتح الباب. أو بأن نخبئ أو نظهر الشخص الذي أطلق رصاصته.

ويجب أن نقارن الكاميرا بالعنين. والكاميرا عمومًا هي عيون الذي يحكي القصة. ولذلك يجب أن توضع الكاميرا حيث يستطيع النظر إلى الأشياء. وبذلك يرينا أهم الأشياء. ولكن القصاص يستطيع أحيانًا أن يحل محل ممثل من الممثلين ويستطيع أن يتغلغل في روحه. ويستطيع أن ينظر بعينيه. ولنفرض أننا نصور رجلاً يدخل حجرة حيث يرى دمارًا مريعًا. الكاميرا هنا تظهر المشهد بالطريقة التي يراها الممثل. أو إذا دار حوار بين ممثل يجلس على مقعد وممثل يقف أمامه فتستطيع أن تلتقط صورة إلى فوق حيث الممثل الجالس يرى الممثل الواقع أو يلتقط صورة من وجهة نظر الممثل الجالس كما يستطيع كذلك أن تلتقط صورة من الجانب للممثلين معًا. وفي هذه الحالة تكون اللقطة منظورًا لها بعين شخص ثالث هو الذي يحي القصة.

وقد قلنا في بداية هذا الفصل أن منسق الفيلم Coordinator يستطيع أن يختار نوع اللقطات وأطوالها ومع هذا فهو ليس حرًا في ذلك فعلين أن يوائم بين هذه اللقطات ومطالب القصة طبقًا للمبادئ التي بيناها. وكثير من المخرجين يتورطون في لقطات متطرفة. ومهما بلغ إتقان هذه اللقطات من الناحية الفنية الحرفية فقد تكون أضر بالقصة من نفعها.

وفي رواية المواطن كين لاورسون ويلز لقطة لملهي ليلي تصور من أعلى السقف وهذه اللقطة من الناحية الفنية رائعة. ولكنها من ناحية القصة ليس لها معنى أو مغزى. وفي نفس الفيلم توجد لقطة أصبحت مشهورة بسبب تكوينها الذكي. كوب به سم في المقدمة وفي الوسط تظهر امرأة تمت من السم. وفي المؤخرة باب يدخل منه (كين) الذي كان سببًا لمحاولتها الانتحار.

واللقطات المختلفة تضم من الناحية الفنية الآتي:

١ – م. ع المنظر العام	Long shot (L.S.)
٢ – م. ع. م المنظر العام المتوسط	Medium Long Shot (MLS)
٣ – م. م المنظر المتوسط	Medium Shot (M.S)
٤– م.م. ق المنظر المتوسط القريب	Medium Close Shot (M.C.S)
٥ – م.ق. المنظر القريب	Close Shot (C.S)
٦– م.ك.م المنظر الكير المتوسط	Semi Close up (S.C.U)
٧– م. ك المنظر الكبير	Close Up (C.U.)

كما يمكن تقسيم اللقطات المتحركة إلى:

أ- الكميرا تسير محاذية للموضوع Travelling

ب- الكاميرا تسير إلى الأمام أو إلى الخلف متقدمة من الموضوع أو مبتعدة عنه (Truck in-out).

ج- الكاميرا تستعرض الموضوع أفقيًا (PAN) وتكون أرجل الكامخير ثابتة ولا يتحرك سوى الرأس فقط.

د- الكاميرا تستعرض الموضوع من أعلى إلى أسفل وبالعكس (Tilt up-down)

ويمكن استعمال كل حركة على حدة أو الجمع بين حركتين أو أكثر. وكل لقطة تبين مجموعة مختلفة من العناصر التي تكشف عن المعلومات فالمنظر العام .L.S يستطيع أن يرينا مجموع العناصر بالكامل مثل الديكور الكامل بما فيه أناس وأفعال. ولكن المنظر العام يرى من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل.

ويستطيع المنظر العام المتوسط أن يقرنا أكثر من المنظر العام ولكنه في نفس الوقت يستطيع أن يرينا كل عناصر الديكور والإكسسوار الثابت والمتحرك والممثلين وأعمالهم.

والمنظر المتوسط .M.S لا يعرض الكل ولكنه يعرض جزءًا منه فهو لا يظهر إلا جزءًا من الديكور ولا تظهر مجموعة من الناس بل فريقًا منهم. وفي الوقت الذي تنتقل من تصوير الكل فكأن الكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وكأنها تقول إن هذا هام، وعلى ذلك فتجب أن تكون الأجزاء التي تسير إليها اللقطة هامة في الحقيقة والصورة العامة هي مجرد محاكاة للحقيقة. ولكن اختيار المعلومات يبدأ من هذه المرحلة. وتستطيع أن تجمع عناصر مختلفة المعاني.

مثلا: جوكي وحصان ومقامر وفي المؤخرة يظهر الخط الذي ينتهي عنده الشوط. أو مثلا عسكري بوليس ولص وخزينة مكسورة.

وقدرة المنظر المتوسط القريب .M.C.S تتوسط بين المنظر المتوسط والمنظر القريب .C.S وهو يجمع بين عناصر مختلفة وفي نفس الوقت يميل إلى إعطائنا تفاصيل هذه الأشياء.

أما المنظر القريب .C.S فيشير إلى التفاصيل ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءًا من الديكور كثقب في حائط نشأ من طلقة رصاص. أو يكون جزءًا من شيء كإطار سيارة ينفجر، أو إكسسوار، أو خطاب أو أصبع ممثل يدقق بها في عصبية. وهناك ما هو أقرب من هذه اللقطة وهو المنظر الكبير المتوسط.

وتستعمل هذه اللقطة عندما تريد أن تعرض وجهين لشخصين ويأتي بعد ذلك المنظر الكبير C.U. وفي المنظر الكبير ننقل تعبيرات الممثل إلى المتفرجين الذي يجلسون في آخر صف. وهذا ما يجعل السينما أكثر الفنون ديمقراطية.

أما الغرض من لقطة البانوراما (والتلرافلينج) فهو متابعة انتقال اهتمامنا بدون انقطاع أي بدون تغيير من لقطة إلى لقطة أخرى. وهذا يقصر استعمال البانوراما على الحالات التي ينتقل فيها اهتمامنا بحيث تستطيع الكاميرا أن تتابع هذا الانتقال.

وحين يكون الفصل الذي يظهر على وجه أح الممثلين قد أصبح أكير أهمية من مجموع الناس أو من الديكور القائم خلفه ففي هذه الحالة يسمح للكاميرا بأن تنتقل إلى الأمام حتى تنقل وجه الممثل مكبرًا. ويمكن كذلك أن تعني لقطة الترافلنج أن الاهتمام ينتقل من موضع محدد إلى الديكور بأكمله. وفي هذه الحالة يمكن للكاميرا أن تتجول بالعرض حتى تظهر الصورة والإكسسوار بمجموعة. ويمكن للقطة الترافلنج كذلك أن تعني ملازمة الاهتمام لشخص يتحرك أو في هذه الحالة يمكن للكاميرا أن تتحول معه. وعلى أي الحالات فلابد أن تعتمد الكاميرات في حركتها على حوادث القصة وليس على مزاج المخرج.

ونفس المبادئ تنطبق على استعمال اللقطة البانورامية. ويجب ألا تنتقل من موضوع إلى آخر ما لم يوجد سبب لهذا الانتقال. وقد ترغب في الانتقال من مجموعة من الناس إلى مجموعة أخرى فيعتقد المخرج أنه من الضروري عرض الديكور بلقطة بانورامية ومن أجل ذلك يدع أحد الممثلين يعبر غرفة ويتابعه بالكاميرات وبذلك يتمكن من عرض الديكور، ولكن سير الممثل لابد أن يكون له معنى وهدف.

وقد يكون السير هامًا في حد ذاته وأحيانًا تكون طريقة المشي نفسها هامة. والطريقة التي يمشي بها شارلز لوتن في رواية هنري الثامن تعبر عن الشخصية تعبيرًا خاصًا.

والخطر في استعمال اللقطة البانورامية أو السائرة، هي أنهما لقطتان بطيئتان، أما الانتقال من لقطة إلى أخرى فيكون أسرع. ولذلك يجب ألا تستعمل هاتان اللقطتان إلا حين يحدث انتقال في الاهتمام فعلاً. إن لكل لقطة موضوعًا مستقلا بذاته على حين أن القصة فيض مستمر. والميل إلى تقسيم اللقطات هو ميل لتفكيك القصة في حين نريد تحقيق تسلسل سلس. وهناك طرق مختلفة للربط بين اللقطات.

أولاً:

يجب ألا يكون الانتقال من لقطة إلى لقطة أخرى انتقالا واسعًا.

فإذا بدأنا بالمنظر العام .L.S أو صورنا شخصًا يدخل غرفة فيجب ألا تتبع هذه اللقطة بمنظر كبير .C.U فالانتقال بين اللقطتين كبير إلى الحد الذي يعيق معه الترابط.

وبدلا من ذلك علينا أن تقترب بالكاميرا في لقطتين أو ثلاث لقطات كالمنظر المتوسط والمنظر القريب.

ونفس المسألة إذا بدأنا بالنظر الكبير .C.U وأردنا أن ننتهي بالمنظر العام .L.S ولهاتين الطريقتين تأثيران مختلفان، فإذا بدأنا بالمنظر العام ثم اقتربنا ببطء فإننا ننقل إحساسًا بالحركة المتزايدة هو ما يتلاءم عادة مع تطورات أغلب المشاهد فهي تنمو تدريجيًا نحو التوتر.

أما الطريقة العكسية فلها أثر مخالف لأنها تنقلنا من التفصيل إلى المحيط وهي تنقل لك الإحساس بالظروف التي يجري فيها المشهد.

والحركة تعمل على الربط ربطًا سلسًا. إذ يصعب علينا أن نتحقق من أننا ننظر إلى مشهدين مختلفين. فإذا كان الأول يظهر بداية الحركة والثاني يظهر استمرارها، فالشخص الذي يبدأ في الوقوف من جلسته على مقعد في لقطة واحد ثم ينتهي من حركته في لقطة تالية يمثل ربطًا رائعًا وحتى إشعال سيجارة قد يربط بين لقطتين. وسبب ذلك هو أننا نتنبأ بما سيحدث مما يقود إدراكنا بسهولة نحو تمام الحركة نفسها. بل إن التنبؤ بعمل بقوة أكثر في الربط بين لقطتين إذا لم تكن هناك حركة ويكفي أن شخصًا يتجه بنظره إلى اتجاه معين فنتوقع أن شيئًا حدث في هذا الاتجاه. ونتوقع أن ترينا اللقطة التالية ما حدث..

وأخيرًا هناك الصوت كرابط بين اللقطات، فبينما الفيلم ينقسم إلى عدة أقسام، فإن الصوت لا ينقطع. ولذلك نستطيع أن نجعل الانتقال من لقطة إلى أخرى يعتمد على الصوت سواء عن طريق الحوار أو المؤثرات الصوتية أو الموسيقى وهي طريقة يلجأ إليها كثير من المخرجين المتمكنين.