الفصل السابع

المشهد SCENE

المشهد هو أقرب الأقسام التي تأتي بعد حيز الفيلم كله. وطول المشهد لا يتحدد بأية ضروريات مادية ولكنه يتحدد بالضروريات التي تمليها القصة. فقد يتكون المشهد من عدة لقطات أو من لقطة واحدة أو لقطتين.

والقصة نهر لا ينقطع من التطورات. ولكن مشاهد الفيلم تثمل بعض الحوادث في هذا النهر الدافق. والفيلم قصة تحكي فيها بعض المشاهد ولا تحكي بعضها الآخر. والجزء الذي تحكيه هو ما يظهر في المشاهد والجزء الذي تحذفه يحدث بين المشاهد.

ولمكن تعريف المشهد بأنه جزء من القصة يحدث فيه حادث معين وكل حادث يحدث في مكان معين وفي زمن معين. وبالتالي فالمكان والزمان عنصران في غاية الأهمية بالنسبة للفيلم. ولكن الكاتب الروائي لا يرتبط لا بالمكان ولا بالزمان، إنه يستطيع أن يتأخر وأن يتقدم بجملة واحدة. فلكي يرسم خواطر شخصيه من شخصياته يستطيع أن ينتقل بنا إلى أماكن عدة دون أن يستقر على مشهد معين. ولكن المسرح يرتبط ارتباطًا وثيقًا بفكرة المشهد. غير أن عدد مشاهد محدودة إلى حد أن عنصر الزمان والمكان لا يلعبان دورًا كبيرًا فإذا قلنا إن المسرحية الكلاسيكية تتكون من ثلاثة إلى خمسة مشاهد فالقصة السينمائية تضم- في المتوسط- حوالي ستين مشهدًا على الأقل.

وبذلك يلعب المكان والزمان دورًا هامًا في الفيلم لأن تأثيرهما قد تضاعف بالنسبة للمسرح.

والمشهد في السينما لا يتحدد بما يحويه من حركة. ولا يتحدد بدخول الممثلين أو خروجهم ولكن يتحدد بتغيير المكان أو بانقضاء فاصل من الزمن. فإذا أقطعنا حفلة وانتقلنا إلى رجل ينام في منزله فلابد أن نعتبر هذه اللقطة وحدها مشهدًا بالرغم من أن شيئًا كثيرا لم يحدث. والسبب أننا غيرنا المكان.

وكذلك، إذا ما انهينا مشهدًا في غرفة النوم بالليل وتبعناها بمشهد لنفس غرفة النوم في الصباح فلابد أن نعتبر هذا مشهدًا برغم أن المكان لم يتغير والسبب هو مرور فترة من الزمن بين اللقطتين.

أما بالنسبة للمكان فالفيلم يحوي ثلاثين مشهدًا. ويحدث إما في أماكن مختلفة أو يعود إلى نفس الأماكن. ويمثل عدد المشاهد بثلاثين– الرقم المتوسط– لأنه يقل أو يزيد.

أما بالنسبة للزمان فلابد أن ندرس الفيلم من ناحيتين:

الزمان الذي يستغرقه المشهد والزمان الذي يقع بين المشهدين.

أما الزمان الذي يستغرقه المشهد فهو الزمان الحقيقي.

أما الزمان الذي يتخلل المشاهد فلا يمكن تحديده. ونظرًا للمعنى الجديد الذي يتخذه الزمان والمكان في الفيلم فلابد أن نعرض لكل مهما على حدة.

المكان PLACE

يرجع الدور العام الذي يلعبه المكان في الفيلم إلى أن الكاميرا تستطيع أن تذهب إلى أي ناحية في العالم. ويمكنها أن ترينا مشهدًا في أفريقيا ثم تتبعه بمشهد آخر في آسيا. ويمكنها أن تعرض مشهدًا في طائرة ومشهدًا آخر تحت الأرض في منجم. والمسرح محدود من هذه الناحية لا يمكنه أن ينتقل إلى الأماكن التي تقع فيها الحوادث. ولكنه يحاول أن ينقل هذه الحوادث إلى الأماكن التي يمن أن تعرض على خشبة المسرح. وعدد هذه الحوادث محدود نظرًا للقيود الفنية ولصعوبة نقل المشاهد في المسرح. ونظرًا لأن المسرح لا يستطيع أن ينتقل إلى الأماكن التي يظهر الناس فيها غالبًا. فلابد أن يلزم هؤلاء الناس على الظهور في عدد محدود من المناظر فيبدو دخولهم وخروجهم غالبًا، بل يبدو سير المسرحية بأسرها مصطنعًا، ولكن الفيلم حر وسير القصة فيه مرن، ولكن سرعان ما يتوقف فرحنا حين نسأل هذا السؤال: إلى أي الأماكن لابد أن تذهب الكاميرا؟ وكما يحدث عن اختيار اللقطات نقول علينا أن نذهب إلى الأماكن التي يحدث فيها شيء هام. فنس المبدأ هو الذي ينطبق، فعلينا أن نتتبع اهتمامنا وهو ينتقل وينتج من ذلك، إنه لابد أن نذهب إلى كل الأمكنة التي يحدث فيها شيء هام. إذ لا يمكننا أن نشير إلى بعض الحوادث الهامة التي وقعت في مكان آخر دون أن نعرض الحوادث فعلا. وهذا فراق جوهري بين السينما والمسرح وغالبًا ما يحدث حادث– كشجار بين عد من الناس مثلا وألا يستلزم حدوثه مكانًا معينًا بالذات. ويواجه الكاتب في هذه الحالة مشكلة اختيار المكان المناسب لهذا الحادث.

وحرية الانتقال إلى أي مكان تستتبع السؤال عن اختيار المكان المناسب. وبعض المميزات ترتبط بكل مكان. وهذه المميزات تؤثر في الأحداث التي تحدث فيه. وبالتالي فإن اختيار المكان الصحيح يعني أن هذه المميزات المكانية تضاف إلى الحوادث نفسها. ولو أننا أخذنا أي مكان دون تحديد فكأن معنى ذلك أن الحوادث لا علاقة لها بالمكان. بمعنى أن الحوادث تتناقض باختيار المكان ونجد في الأفلام الردية تناقضًا بين المكان وبين الحوادث التي تحدث فيه. أما الفيلم الجيد فهو الذي يختار المكان الصحيح لكي يشترك في تقييم القصة ذاتها.

ومميزات المكان هي:

١- النوع – Type (مكتب مستشفى)

٢- الحالة Kind (مزدحم. جديد. رخيص)

٣- الغرض Purpose (معرض فني لعرض لوحات فنية. مصنع لصنع منتجات. سجن لسجن المجرمين).

٤- العلاقة بين المكان وبين شخص واحد أو عدة أشخاص.

أ- يريد شراء منزل:

ب- ينتظر في مكتب خصمه. غرفة نوم البطلة.

٥- الموقع Location

الموقع (مطعم في مصيف في مكان في صحراء. غرفة فندق في الإسكندرية). وكل واحد من هذه المميزات يمكن أن تؤثر تأثيرًا بعيدًا عن المشهد فنوع المكان يمكن أن يؤثر على الحركة فمثلا (سيدة حامل تضع مولودًا داخل مصعد معطل) (بين السماء والأرض) أو مشهد غرامي في المقابر (لا وقت للحب). وحالة المكان يمكن أن تدل على شخصية أصحاب أثاث بلا ذوق ويدل على محدثي النعمة أو أغنياء الحرب أو كباريه رخيص معتم يكشف عن الانحلال.

أما الغرض من المكان، فإن اجتماعًا تجاريًا لابد أن يعقد في مكتب كما يجب أن يتم العمل في مصنع. ولكن هذا هو كل تأثير المكان على المتفرج فقد طال الظن بأن إقحام مشاهد من الكباريهات يساعد على تسلية المتفرجين ولاشك أن الغرض من هذه الأماكن تسلية الزبائن، ولكي ليس من الظن أن تستنتج من ذلك أن مشهدًا في كباريه سيسلي متفرجي السينما.

إن وجود تناقض بن الغرض من المكان والحوادث التي تحدث فيه يثير التسلية غالبًا. ولنفرض أننا أمام مشهد غرامي في مصنع للطائرات فالغرض من المصنع هو إنتاج الطائرات وغرض الشابين هو أن يتبادلا القبلات فيم (المخربون) لالفريد هتشكوك.

أو لنفرض أن شخصين يحاولان الحديث في صفقة تجارية وهما يقفان في نفق مترو مزدحم بالناس فالغرض من النفق هو توصيل الناس إلى وجهاتهم وليس توفير جو خاص لأحد، وهذا التناقض يمكن أن ينتهي ببعض حوادث مضحكة لأن رجلي الأعمال سيصران على ألا يزعجهما أحد. في حين يتدخل المارة في مناقشتهما. أو بقرة تظهر في مطبخ بدلا من أن تظهر في حظيرة. وقد تكشف العلاقة بين مكان وشخص عن زاوية مختلفة لمشهد من المشاهد مثلاً: بوليس سري يحتسى كأسًا في بار فإذا أعلمنا أن الذي يملك البار لص، فإن المشهد يكون له مغزى. وقد يكون للموقع أهمية ليس في حد ذاته بل في علاقته بموقع آخر. فقد يكون المحب في القاهرة والمحبوب في القاهرة وقد يعيشان في منزلين متجاورين فإذا انتقل الرجل من مكان إلى آخر فإن موقع المكانين ينبئ بالمسافة بينهما. وبالتالي يكشف عن الوقت الذي تتوقع أن يصل فيه.. وقد يكون هذا هامًا لأنه قد يكون ساعة أو أسبوعًا أو شهرًا. ومادمنا قد عرفنا هذه الحقائق عن المان فعلينا أن نعرف كيف نطبقها على القصة.

لنختار مكانًا للمشهد التالي. رجل يخبر والد فتاة أنها هربت مع شخص يحتقره هذا الوالد. إذا لم نهتم باختيار مكان بالذات فنختار مكان عمل الوالد. المكان هنا لا علاقة له بالمشهد وعلى ذلك سيعتمد المشهد كله على الحوار. أما الاختيار الصحيح للمكان فيكون الشارع في مواجهة بيت الأب. الرجل ينادي على الوالدين من النافذة ويخبره بأن ابنته قد غادرت المنزل. وخلال هذا المشهد يظهر المنزل الذي هربت منه الفتاة كأنه شهد صامت على الحادث. (عطيل الفصل الأول) وهذا مثل آرخ. أم يقال لها إن طفلها قتل في حادث فإذا كان المشهد في غرفة استقبل فلابد أن تعبر الممثلة عن جميع الانفعالات التي تحسها الأم حين تستقبل مثل هذا الخبر. ولكن إذا شاهدناها تهرول إلى غرفة طفلها فإن عبئًا كبيرًا سينتقل من الممثلة إلى المكان. فكل ما تركه الطفل في غرفته يشير إلى وجود الطفل وفي نفس الوقت إلى غيابه بطريقة شديدة التأثير. بل ويمكن أن نعرض الأم وقد أدارت ظهرها للكاميرا. ومع ذلك فإن الجمهور سيحس بكل الإحساسات التي تعصر قلب الأم.

واختيار سوق الخضر والفاكهة مكان لفيلم الفتوة بطولة فريد شوقي اختيار موقف ولاشك، وتخصيص الثلاجة التي يحتفظ فيها بالفاكهة حتى لا تفسد، اختيار موقف لمشهد الموت، وبعد اختيار المكان الملائم للمشهد يجب أن تستغل المؤثرات التي توجد فيه ولابد من استغلالها استغلالاً مؤثرًا. فنحن نعلم أنه توجد بمحطة بنزين عدة أدوات مثل آلة رفع السيارات وآل ضغط

الهواء وأماكن للسيدات والرجال أو تلفون عمومي كما نعلم أن بالمسرح ستائر وأضواء وديكورًا ومقاعد. وأن صالة الفندق تحوي مكتبًا للاستعلامات وكباين لتلفزيونات وعدة أبواب للخروج وعدة مصاعد فإذا أحسنا اختيار المكان فلابد أن نستخدم هذه الأشياء الموجودة. فيه استخدامًا إيجابيا في المشهد. وبهذه الطريقة نضرب عصفورين بحجر واحد لأننا نضيف مادة جديدة للمشهد ونخرج المكان إخراجًا حيًا إذا أضفنا إليه أشياء خاصة به تميزه ونفس هذا الإحساس الحي بالمكان يزيد من قيمة المشهد. ولقد قاله جوته "الإحساس الحي بالظروف والقدرة على التعبير عنها هو ما يصنع الشاعر" وأكبر استغلال للمكان في فيلم (لوبتش) (نكون أو لا نكون). ففي هذا الفيلم مشهد يطارد فيه أعضاء حركة المقاومة عميلا للجستابو ويهرب العميل إلى أحد المسارح الفارغة. ويختفي من البداية تحت الكراسي وتحول أضواء المسح إليه فيحاول الهرب وراء الستار ومن الوضاح أن الستار والمقاعد والأضواء لا توجد إلا في المسرح ولو أن المشهد جرى في مكان آخر لكان على لوبتش أن يستغل إكسسوارًا آخر.

مشهد الحلاق المشهور في فيلم (الدكتاتور العظيم)(لشارلي شابلن اختيار سليم للمكان واستغلال سليم لكل ما فيه. فالحلاق ضرورة لكل إنسان ويتناقض مع الغرور والصلف الذي يسيطر على المستبدين. وقد اختار شارلي شابلن لمشهده هذا المكان و استغل إمكان تدوير الكرسي بالقلاووظ لتسلية كراسي الحلاقين ورفعه إلى أعلى ثم إلى أسفل وبذلك استطاع أن يكسب قصته تأثيرًا فلسفيًا.

ومن الواضح أن التحقق من المكان والإحساس به يعتمد على استغلال العوامل التي ترتبط بالمكان أكثر من أن يكون الديكور نفسه واقعيًا. ومع ذلك فواقعية الديكور ضرورية لأن الكاميرا حطمت ما يسمى في المسرح (بالبديل الرمزي) ففي الزمن الماضي كان يكفي أن تعلق ستارًا على المسرح ليمثل حائطًا وأن تضع كرسيًا ليمثل نافورة أو (أريكة) لتمثل سريرًا وكان على خيال المتفرج أن يحول كل ذلك إلى حقيقة. ولكننا نتوقع من السينما دائمًا الواقعية، ولكن يجب ألا نستنتج من ذلك أ الديكورات الدقيقة الصنع المبالغ في صنعها تشارك في خلق القيم الدرامية للفيلم على العكس، إنها تلفت النظر وتبعد الاهتمام عن القصة.

وهذه الديكورات لا تهمنا في ذاتها لأن الحياة لا تدب فيها، إن كل أهميته في أنها تصور نفسية الذين يعيشون فيها أو يمثلون فيها وهناك أماكن تتميز بالجو وأخرى لا جو لها.

وهناك فنانون كثيرون حاولوا خلق جو فنجحوا وفشل آخرون. وقد نعثر أحيانًا على مكان فيه شيء نصنعه بالجو ولكن هذا الشيء بالذات يشبه المعجزة. ولا يمكن تحديده ولقد زرت أماكن عديدة فيها جو وفكرت فيها كثيرًا ولكن يبدو أن وضع قاعدة للجو مسألة مستحيلة.

الزمان TIME

في الحديث عن المكان كانت أمامنا مظاهر محسوسة وحقائق مادية ولكن أمامنا الآن عنصرًا مجردًا تمامًا لأن الزمن شيء غير مرئي. والزمن كثرًا ما يفيد سرد القصة بالسينما أو يضر بها ضررًا بليغًا. والفارق الأساسي بين المكان والزمان أن المكان يبقى ولا يتغير تقريبًا في حين أن الزمن لا يبقى كما هو حتى ولو لثانية واحدة. فغرفة النوم لا تتغير بعد يوم أو أسبوع على حين يتقدم الوقت من دقيقة إلى أخرى. والمكان يبقى عمومًا بلا تغيير طوال القصة. ويمثل عاملاً ثابتًا متصلاً، والزمن الذي يتقدم بمثل الحركة والتقدم إلى الأمام. ومن ناحية أخرى يمكن أن تكون عندنا أماكن مختلفة فالزمن لا يختلف في وقت معين بالنسبة لها جميعًا، فإن فترة ساعة لا تختلف باختلاف الأماكن. وكما كان الزمن هو نفسه في عدة أماكن مختلفة، فإنه يقوم بدور رائع في ربط الأماكن المتفرقة. وهذا معناه أن شيئًا يحث في وقت معين في مكان معين، يمن أن يرتبط بحادث يقع في نفس الوقت في مكان آخر ووسيلة الربط هي وحدة الزمان مثلا. زوج يشر الخمر في حفلة في الوقت الذي تموت زوجته في حادثة. أو زوجة تناجي شابًا وزوجها يقف على خشبة المسرح. وهو يقول جملة في مسرحية هاملت (أكون أو لا أكون) أو زوجان في شهر العسل يناقشان فيما أعداه للمستقبل. وغواصة تقترب من السفينة التي يبحران عليها.

وفي هذه الحالات يحدث أثر خاص من وحدة الزمان مع اختلاف المكان. والزمن يتحرك دائمًا وحركته تمتد إلى ألأمام. فالروائي يستطيع أن يناقش بكل حرية الحوادث التي حدثت في الماضي والتي ستحدث في المستقبل. ولكن المشاهد في الفيلم تمثل بلا تغيير حركة إلى الأمام. فليس من المعقول أن المشهد الذي يتلو مشهدًا آخر يكون قبله من ناحية الزمن. فإذا كان هذا الأمر مقصودًا كما يحث عند استرجاع حوادث معينة (فلاش باك)، فإن زمن المشهد يحتاج إلى عرض دقيق وحذر لأن المشاهد المتتالية تدل أصلاً على الزمن المتابع ولذلك لا يسمح للكاتب السينمائي أن يعرض المشاهد بشكل يخرج عن التتابع ولو كان في ذلك ما يخدم أداء القصة خدمة أكبر.

إن مجموع الوقت الذي تستغرقه القصة السينمائية ليس محدودًا فقد يكون ساعتين أو عامًا كاملاً. ولكن يجب التحقق من أن كل ثانية تمر في المشهد تمثل ثانية في الزمن الحقيقي. فالمشهد الذي يستغرق خمس دقائق يمثل خمس دقائق لا أكثر ولا أقل. وبمعنى آخر نفس الفيلم الذي عرض خلال ساعتين من العرض يعرض أحداثًا مرت في مائتي سنة ولا نرى سوى

ساعتين من آلاف الساعات التي تمر بها هذه الأعوام. أما بقية الوقت فإنه ينقضي في الفترة التي تفصل بين المشاهد.

وحيث إن الوقت الذي يمر في المشهد لا يختلف عن الوقت المعتاد فأنت تستطيع أن توجز فترة خمسة أعوام أو عشرة أعوام في الثانية التي تمر بين تغيير مشهد وآخر. وهذا يعني أن المشهد الذي يستمر مدة طويلة جدًا سيبدأ بطيئًا جدًا لأن "جريان الوقت الذي لا يتوقف سيبدو بطيئًا إذا ما قورن بالفترات التي يمكن أن يغيرها خلال الفترة الزمنية بين المشاهد. ويمكن لكاتب السيناريو أن يقطع مشاهده بأن يعرض مشهدًا ثانيًا يعترضه. ثم يعود بعد ذلك إلى المشهد الأول من النقطة التي تركه فيها. وعليه أن يبدأ منه من لحظة متقدمة بعد ذلك تمثل على الأقل الوقت الذي يكون قد انقضى في المشهد الثاني. ومع ذلك يمكن أن يكون هناك الوقت الذي انقضى أطول لأن الوقت الذي انقضى بين المشهدين لا يكون محددًا.، وهنا يجب أن ندرك أن طول الفاصل الزمني له أثره على القصة. وأحد الآثار الهامة التي تنتج عن مضي الوقت هو النسيان، فالنسيان يمسح جراحنا ويجعلنا نبتسم لما غضبنا منه في الماضي. فإذا سبنا أحد ومرت ساعة فإن غضبنا يكون حادًا ولكننا قد ننسى تمامًا ذلك الحادث إذا مر عام، فإذا كان الفارق الذي يفصل بين مشهدين هو يوم واحد فلابد أن تكون أحداث المشهد الذي مضى لا تزال حية في أذهان المتفرجين ولا يكون كذلك في أذهان شخصيات القصة فالفارق الزمني يكون قد محا التأثير الوقتي للغضب أو الحزن أو الفرح. ولا يبقى عالقًا بالذاكرة سوى الانفعالات الرئيسية والمواقف الجذرية العميقة.

إن الفيلم الذي يطول فيه الفاصل الزمني بين مشاهده يصبح ملحمة بدلاً من أن يكون فيلمًا دراميًا ولا يمكن أن يكون دراميًا إلا أحيانًا في المشاهد المتقاربة التي تكون فيما بينها مجموعة واحدة لا تفصلها عن المجموعة الأخرى ذلك الفاصل الزمني الطويل.

وحيث تحدثنا عن المكان تحدثنا عن الغرض من المكان ولكننا حيث نتحدث عن الزمن سنتحدث عن استعماله المعتاد. فالساعات الأرض والعشرون التي يحتويها اليوم تنقسم إلى أقسام تستعمل كالمعتاد بطريقة محدودة فالنهار يخصص أصلا للعمل. والمساء للراحة والتسلية والليل للنوم. وهذا الروتين عام يشمل الجنس البشري كله ولهذا يصلح هذا الروتين أساسًا رائعًا للمؤثرات الدرامية. وخاصة إذا استخدم في إثارة التناقض مثلا رجلا ينام في سريره بالليل. هذا عمل عادي. ولكن إذا كان الرجل ينام في النهار فعمله يناقض استخدام الوقت المعتاد وهذا قد يعني أن الرجل إما أن يكون ماجنًا يسهر الليالي أو أنه يعمل في وردية ليلية أو أنه اضطر إلى الاستيقاظ في الليل لحادث ما. وفي كل هذه الحالات لابد أن هناك سببا يجعله ينام خلال النهار.

مثال آخر – رجل يريد أن يخطر آخر بخبر خطير. فإذا زاره في أثناء النهار خلال ساعات العمل فليس هناك ما يعبر عن خطورة الخبر. لأن القوت عادي لمثل هذه الأغراض.

فإذا أراد الكاتب ألا يبين أهمية الرسالة فعليه أن يعتمد تمامًا على الحوار. ولكن الكاتب المدرب يستعمل الليل كوقت مناسب. فالليل للنوم وليس لنقل الأخبار. فإذا دخل الرجل إلى منزل وأيقظ رجلاً آخر من نومه فلابد أنه يحمل أخبارًا هامة. وإلا ما كانت هناك ضرورة لإزعاجه من نومه.

ولسنا نحتاج في هذه الحالة إلى كلمة واحدة من الحوار لنبين خطورة الرسالة (عطيل الفصل الأول) "ياجو يوقظ برابياتسيو من النوم".

والموظف الكتابي الذي يجلس في مكتبه في أثناء النهار ليقوم بعمل عادي لكن نفس الموظف في نفس المكتب بالليل أمر مختلف وغير عادي. فإما أنه زور في الحسابات أو أنه مثقل بالعمل، أو أنه يريد أن يسرق بعض المستندات.

مشهد الغيرة يمكن أن يقع في أي وقت. ولكن إذا كانت المرأة الغيور قد سهرت طول الليل تنتظر زوجها الذي يعود من مغامرة لا يستطيع تبريرها فإن اختيار هذا الوقت بالذات يزيد من توتر العراك.

والمزمن يتقدم دائمًا. وكل شيء يتقدم ويتطور مربوط بالزمن وكل عمل يحتاج إلى وقت. وكل تطور يحتاج إلى قدر من الوقت. وكل شيء يتم يستلزم فترة زمنية فخبز فطيرة أو غلي ماء يحتاج إلى وقت. ومقياس الوقت الذي استغرقه عمل ما يتوقف على نوع العمل. فبعض الأعمال تحتاج إلى وقت طويل، وبعضها يحتاج إلى وقت أقصر. وهذا يعني أنك تستطيع التنبؤ بمقدار الوقت الذي تحتاجه إذا علمت بالعمل الذي بدأ. وهذا معناه أيضًا أنك تستطيع أن تقدر مقدار الوقت الذي مر إذا رأيت العمل تامًا، وعلى ذلك فإن تمام عمل يعني مرور وقت معين دون حاجة إلى كثر من الشرح. ولكننا إذا عرضنا فترة زمنية محدودة، وعرضنا النية في عمل شيء معين وكان عرض الزمن مفصلا عن عرض النية. فإننا نكون أمام صراع مثير. ولنفرض أن ضابطًا كان عليه أن يقود جنوده إلى مكان معين قبل ظهر اليوم التالي فإن الزمن يكون قد تحدد بأربع وعشرين ساعة وقد يكون الوقت الذي يتطلبه هذا العمل هو في هذه الحالة السير إلى ذلك المكان أطول من الفترة المحددة والصراع يقع إذن في هذا السؤال: هل يستطيع أن يصل قبل الظهر أو لا يستطيع؟ أو خائن ينوي كشف بعض الأسرار الحربية في المساء. وقلم المخابرات يريد أن يمنعه عن ذلك ولكن الوقت الذي يحتاجونه لتنفيذ عملهم يتناقض مع الزمن المحدد. ونفس الصراع يمكن أن ينبع من عمليتين متناقضتين وكل عمل منهما يحتاج إلى بعض الوقت.

والعلم الذي يحتاج إلى وقت اقصر هو الذي تم قبل الآخر، وكل فيلم من أفلاح الحركة يحتوي على هذه الأشكال. هل يصل البطل لإنقاذ كل شيء؟ مثال آخر مخرب يريد تدمير خزان وضع عليه المتفجرات وأعدها للانفجار ولابد للبطل أن يتجه إلى الخزان. فأن العملين يحتاج إلى وقت أقصر؟ ونفس المشكلة توجد عندما يتجه قطار نحو جسر تحت متفجرات في حين يهرع حارس ينبه السائق، أو وكي متأخر يسرع نحو الإسطبل على حين تكون الخيول الأخرى قد استعدت للبدء في السباق وعلى ذلك فالوقت له تأثير قوي على القصة.

عرض المكان:

كل مشهد يحدث في مكان معين وفي وقت معين. ومن هذا يمكن استنتاج قاعدة وهي أن المتفرجين لابد أن يعلموا مكان وزمان كل مشهد. وحذف هذه المعلومات يؤدي إلى إعاقة فهمنا للمشهد لأنه ينقصنا معرفة عاملين هامين. كما أن ذلك سيحرمنا من المميزات التي تضيفها معرفة المكان والزمان إلى المشهد. وعلى ذلك فعرض المكان والزمان مشكلة ضرورية بالنسبة للسينما. والروائي يستطيع بكلمتين قصيرتين أن يدل على المكان الذي يقع فيه الحادث. مثلاً: ذهب إلى المتحف أو نام في منزل صديق. وليس للمسرح طريقة مباشر لعرض المكان والزمان. ولكن البرنامج الذي يوزع على المشاهدين يدلنا بالضبط أن ومتى يقع المشهد.

الفصل الأول: غرفة أكل في منزل الباشا.

الفصل الثاني: بعد بضع ساعات.

الفصل الثالث: محل تجميل وباستثناء العناوين التي تطبع على الفيلم Captions، أو التي قليلا ما تستخدم الآن. فإن الفيلم تنقصه حتى هذه الطريقة البدائية وأكثر من ذلك فإن متوسط عدد المشاهد في أي فيلم يصل إلى ثلاثين مشهدًا في حين أن المسرحية تحتوي على ثلاثة أو خمسة مشاهد وهذا وحده يضاعف المشكلة.

من الواضح أن أي نوع من العرض يتطلب حيزًا فإذا كان علينا أن نعرض مكان وزمان حوالي ثلاثين مشهدًا. فإن الحيز الذي نجده في الفيلم يبدو مضطربًا أمام عيوننا. ويبدو تصوير زمان ومكان هذه المشاهد العديدة راجع إلى مجرد الضرورة الفنية التي تتطلبها السينما بغض النظر عما تحتاجه القصة نفسها ولا عجب أن عددًا كبيرًا من الكتاب يهملون عرض الزمان والمكان، إما ليأسهم أو لقلة درايتهم بمطلب السينما.

وإغفال بيان الزمان والمكان من أخطر أخطاء الكتابة السينمائية على حين أننا نجد على عكس ذلك أن كل أفلام كبار المخرجين تعرض الزمان والمكان بطريقة دقيقة للغاية. وعلى ذلك علينا أن نبحث في طريقة العرض فالبيانات يمكن عرضها بطريقة سابقة على المسهد أو في بداية المهد أو في أثنائه وكل هذه الطرق معقولة مادمنا نعلم تأثير هذا التوقيت على المشهد وعلى الجمهور. ففي الطريقة الأولى نعرف مسبقًا المكان الذي يحدث فيه مشهد يعرض فيما بعد. وحين نصل إلى ذلك المشهد نكون قد تعرفنا على المكان. مثلا يقول شخص لآخر. دعنا نذهب إلى منزل فريد، فالإعداد للمكان يكون له تأثير على المتفرجين وهو إثارة فضولهم أو يتوقع المتفرجون أن يعرض عليه المكان الذي أعدوا له. وهناك طرق عديدة لعرض المكان في بداية المشهد و في أغلب الحالات يسهل التعرف على الديكور وكل ما على المخرج هو أن يبين الديكور في المنظر العام .L.S في بداية المشهد. فإذا كان هناك إكسسوار له طابع متميز فيمكن استخدامه لعرض المان. فقائمة الطعام يمكن أن تدل على مطعم، وصورة عليها إهداء يمكن أن تدل على نزل صديق. وأدوات الجراحة يمكن أن تدل على مستشفى ومثل هذه الدلالات يمكن ا، تفيد لأسباب اقتصادية إذ كيفي بناء جزء من الديكور الذي يدور فيه المشهد. ويمكن عرض المكان بالحوار أو الصوت أو أعمال الشخص. ويمكن أن تتعاون جميع هذه الوسائل في عرض المكان. بل ويجب أن تتعاون لأن الكاميرا لا تستطيع أن تتركز إلى ما لانهاية على ديكور أو إكسسوار وهكذا. وهذا في غاية الأهمية لأن فهمنا للمكان لا يعتمد على فهم عنصر واحد. بل على فهم عدة عناصر من نفس الوقت. وبذلك فالمنظر (الديكور) يمكن أن يدل على نوع المكان مثلاً، غرفة استقبال فخمة ثم تصرفات الممثل، فحين يقدم الممثل مشروبات يدل على أن غرفة الاستقبال جزء من داره يمن أن يضاف الحوار إذا كان ضروريًا.

وليس ضروريًا عرض جميع المعلومات من مكان واحد في وقت واحد أو في أو البداية. وأهم عنصر هو نوع المكان لأنه يكشف في نفس الوقت، غرض المكان ويمكن بعد ذلك أن تضاف بقية المعلومات كلما كان ذلك مفيدا.

وهذا معناه أننا نستطيع أن نعطي عنصرًا أو عنصرين من خلال إعداد المكان. وبعد ذلك نضيف بعض العناصر الأخرى في بداية المشهد. ثم تتم التفاصيل في أثناء المشهد. ولكن إهمال عرض المكان إهمالاً تامًا له اثر ضار ومهما كانت الحركة مثيرة فإن فهمنا لها يرتبك حين" لا تعلم أين توجد. وسواء تحققنا من ذلك أم لم نتحقق فإننا نتساءل أنين نحن؟ وقد يسمح للكاتب أني خفي هذه المعلومات عن المكان في البداية ولكن على شرط أن يكشفها وقد حوي فيلم Cavalcade تجربة ناجحة ففيه مشهد حب في سفينة. المحبان يقفان على السطح يضعان خطتهم للمستقبل. وفي نهاية المشهد يبتعدان فنرى طوق نجاة كتب عليه (تيتانيك)، وهو اسم

الباخرة الشهيرة التي غرقت أثناء الحرب العالمية الأولى. ولهذه الطريقة في عرض المكان تأثير رائع. وخيال الكتاب وعبقريته جديران ليكشفا دائمًا عن طرق جديدة يعرض بهما المكان. ولكن قانون الفيلم يظل دائمًا يجب أن يعرف المتفرجون مكان كل مشهد.

عرض الزمان:

يكفي التعرف على المكان مرة واحدة لأنه لا يتغير. فإذا وقعت عدة مشاهد في نفس المكان فيكفي التعرف عليه لأول مرة. وبعد ذلك يمكن التعرف عليه بسهولة. وهذا يعني أننا كلما تقدم الفيلم بنا حتى نهايته لا نحتاج إلى عرض المكان ما دام المكان نفسه يظهر مرات متوالية. وفائدة ذلك أن اهتمامنا يتركز على الحدث ولا نحتاج إلى الانتباه إلى المكان ولكن الأمر يختلف بشأن الزمن: فالزمن يتغير دائمًا ولابد من عرضه باستمرار. والحاجة إلى عرض الوقت عرضًا محددًا بالضبط أقل شدة من الحاجة إلى عرض المكان إلا في حالة العودة بالأحداث إلى الوراء فنحن نعلم أن كل مشهد لاحق يحدث في وقت لاحق. وسؤالنا الوحيد هو: بعد أي وقت حدث هذا المشهد. ويمكن الإجابة عن هذا السؤال. بطريقتين مختلفتين. إما أن نعرض الوقت الذي يحدث فيه المشهد الأول، ثم نعرض الوقت الذي يحدث فيه المشهد الثاني منفصلين وبذلك نحدد الفاصل الزمني بين المشهدين، وإما أن نعرض الوقت الذي يحدث فيه المشهد الأول، ثم الفاصل الزني قبل عرض المشهد الثاني. وواضح أن هذه الطريقة تفرض الوقت الذي سيحدث فيه المشهد الثاني. وبهذه الطريقة نحصل على حلقة لا تنقطع من الوقت خلال كل مشاهد الرواية. ولهذا يجب العثور على نقطة نبدأ منها. فبد أن نعرف الوقت بالتحديد الذي يحدث فيه المشهد الأول بالذات ويمكن أن تشف الملابس والموضة والإكسسوار عن العام الذي تحدث فيه الحوادث الأولى فإذا كان الفيلم تاريخيًا فالملابس تدل على العصر. وغالبًا ما تفيد الإشارة إلى حادث يمثل علامة مميزة خلال مجرى الزمن. مثلا اختراع السيارة، أو ثورة ١٩٥٢، أو الحرب العالمية وجميع المشاهد التالية ترتبط بالوقت الذي تحدد في البداية والوقت الذي تستغرقه القصة يتكون من مجموع الفواصل الزمنية التي تفصل بين المشاهد مضافًا إليها الوقت الذي تمثله المشاهد نفسها والزمن شيء مجرد وغير منظور ولذلك لا يمكن عرضه إلا بما يعبر عنه تعبيرًا عمليًا. وما دامت أية حركة أو أي تطور تستغرق قدرًا من الزمن فإنه يمكن تقديم الفترة الزمنية نتيجة حدث ما. أو بتصوير نهاية تطور حادث من الأحداث. ويكن تصور ذلك بسهولة في الفيلم وبهذه الطريقة يمكن تصوير الزمن ويمكننا أن نعتبر تحول النهار إلى الليل والليل إلى صباح تطورًا.

ومن المعلومات العامة أن هذا التغير يحتاج إلى حوالي ١٢ ساعة ونفس القاعدة تنطبق على تغيير الفصول. فمشهد يحدث في الربيع ومشهد يحدث في الخريف يعني انقضاء نصف عام وقد يعني انقضاء عام ونصف.

إن تقدير الوقت يتم عادة بطريقة لا واعية ولكي نفهم الوقت الذي يستغرقه عمل من الأعمال فلابد أن نعلم القدر الذي يحتاجه هذا العمل.

مثلاً: إذا قال رجل: سأذهب إلى المنزل بعد كتابة هذا الخطاب، فإننا نعلم أنه لن يحتاج إلى وقت كبير ليصل إلى منزله لأن كتابة الخطاب لا تستغرق وقتًا طويلاً. وإذا قاد شخص سيارته من القاهرة إلى الإسكندرية فجميع من في مصر يعلمون أن هذه الرحلة تستغرق ٣ ساعات تقريبًا فإذا كان على هذا الشخص نفسه أن يركب طائرة فكلنا يعلم أنه لابد أن يمضي نصف ساعة حتى يصل إلى الإسكندرية، وقد لا يكون هذا التقدير دقيقًا ولكن تقديرنا على أي حال لن يقول لنا إن الرحلة سوف تستغرق ساعتين أو شهرًا. ولكن حين يقول موسيقار إنني أنتظر الوحي فإننا لا نستطيع تقدير الوقت الضروري لأننا لا نعرف الوقت الذي يحتاجه الموسيقار.

ولابد أن نعلم العلاقة بن الوقت وبين العمل كطريقة مرغوب فيها للعرض وكنتيجة غير مرغوب فيها. فإذا كنا نعلم أن رجلا يحتاج ليذهب إلى عمله فإننا لا نستطيع أن ندعه يظهر قبل هذا الوقت حتى ولو احتاجت القصة لظهوره.

ولا نستطيع أن ندع أحدًا يطلب من طبيب الحضور وأن يظهر الطبيب في نفس الوقت ولابد أن تمضي فترة من الوقت وأن يصل الطبيب في المشهد التالي. وهذا هام خصوصًا إذا كنا أمام عملين مختلفين وكل عمل يعرض وقتا مختلفًا. وتمثل مثل هذه الحقائق عقبات بالنسبة لتكوين القصة ويغلب إذا أهملت أن توصل إلى نتائج سخيفة.

فإذا كنا نريد عرض الوقت في المشهد التالي بشكل مباشر واضح بدلاً من طريقة الفاصل الزمني بين المشهدين. فأمامنا الحوار. وهي نفس طريقة عرض المكان. ويمكن أن يعد وقت هذا المشهد من قبل، وفي بداية المشهد أو أن يخفى حتى آخر المشهد.

الفاصل الزمني:

في بعض الحالات يعطينا عمل أو تطور يحدث بين مشهدين فكرة تقريبية عن الفاصل الزمني. ولكن في كثير من الحالات لا يوجد عمل أو تطور يحدث بين المشهدين. ولذلك نبحث

عن الطرق والوسائل التي نعرض بها هذه الفواصل الزمنية التي لم تتحدد بعلاقة ما بما يحدث في المشاهد.

ووقت المشهد الأول ووقت المشهد الأخير يحددان كل الوقت الذي تستغرقه الرواية وقد يكون أربعًا وعشرين ساعة أو عدة سنوات. وفي خلال هذه الفترة تتوزع المشاهد الستون.

ويمكننا تشبه الفاصل الزمني كله بخط معتدل.

*________

وفي هذا الخط يمكن أن نرمز للمشاهد بـ م. وتمثل المسافة بين المشاهد الفترة الزمنية التي تقع بها. فإذا لم تكن منتظمة. فإن إحساسنا الجمالي يصاب كما يعسر علينا فهم المشاهد التي تتلو بعضها بفواصل غير منتظمة.

م م م م م م م م م م م م م م م م م م٠٠م

وهناك طرق مختلفو هي نتيجة طبيعية للقصة وطولها. فإذا كانت الوقت كله بضعة أيام فيمكن أن تتبع طريقة سابقة لفواصل الزمنية بين المشاهد، وإذا كانت الفترة طويلة فيمكننا إضافة كتل متعدد من المشاهد تفصلها فواصل متساوية وفواصل متساوية تفصل بين المشاهد. أو قد تبدأ مع الفواصل الكبيرة التي تتطور إلى فواصل أصغر. بل يمكننا أن نستعمل طريقتين مختلفتين في نفس الرواية. ويلي بعض الإيضاحات بالرسم.

م م م م م

مممم مممم مممم مممم م م م م

م م م م م

مممم مممم مممم مممم مممم

م م م[٣] م م

وواضح أن هذه الأمثلة لا تستنفد جميع الإمكانيات ولكن يجب إدراك التأثير الذي يحدث الترتيب غير المنتظم من الناحية الجمالية.

وهناك نغم معين في غاية الضرورة لإيقاظ خيال المتفرج. فإذا تعود المتفرج على نغم معين. في الربع الأول من الفيلم فلابد أنه سيتنبأ بالفترة الزمنية التي تفصل بين المشاهد في بقية الفيلم.

وسوف يتدرج فهمه بسهولة مع الفيلم وبذلك ينتهي حل إشكال الوقت.

أما إذا فشل المؤلف في تكوين هذا النغم فإنه يواجه إشكالاً خطيرًا: إما أن يضيع مكانًا كبيرًا لعرض الوقت في كل مشهد وبذل لا يخلوا هذا المكان لعرض شيء آخر، أ وأن يهمل عرض الوقت وبذلك يقود المتفرجين إلى التخبط.

فإذا نظرنا إلى حياتنا وجدنا أن الحوادث الهامة فيها حدثت بنغم زمني معين فالحوادث كالميلاد وأول محاولات الكلام ودخول المدرسة والتخرج والزواج والطفل الأول، تقسم حياتنا بشكل معين فإذا نظرنا إلى الفواصل الزمنية تفصل بين هذه الحوادث وجدنا أن الحوادث في البداية أقصر، ثم أنها تنمو تدريجيًا. وأكبر الفواصل هي ما يحدث في النصف الثاني من حياتنا الذي ينتهي بالموت كالحادث الأخير.