

الفصل الخامس

أفلام التليفزيون

إن النجاح المتعدّد المظاهر الذى شمل الأساليب الفنية والحرفية للفيلم التليفزيونى امتداد للنجاح الذى حققته السينما . وذلك على الرغم من النظرة المسبقة للتليفزيون كمنافس للسينما فى مجال التسلية والترفيه؛ الأمر الذى أدّى بالقائمين على صناعة السينما إلى «تنفيذ الأفلام ذات البعد الثالث بسرعة، وببذها بعد ذلك بنفس السرعة، وألزمهم هذه الحركة الأولى التى لم تدرس جيدا بإخضاع خططهم لنوع من التمهيص والتروى، وكانت الخطوة الثانية هى الالتجاء إلى الشاشة العريضة، وقد يشك البعض فى أن انتشار الشاشة العريضة سيصبح حتميا، إلا إذا تكشفت عن مزايا جديدة تحقّقها بفضل النسب الجديدة» (١).

وقد توقفت حركة الكاميرا بعض الوقت نتيجة لدخول الصوت حتى تم تعديل الميكروفونات وتسهيلها لإمكانية حركة الكاميرا بحرية مرة أخرى ، وتم تطوير المعجائن الفوتوغرافية بحيث أصبحت سريعة الحساسية، وبذلك قللت من كمية الإضاءة . وتم تعديل وتطوير استخدام الألوان لإعطاء الإحساس الطبيعى بألوان الأشياء ودخول طريقة «التكنيكولور» منذ عام ١٩١٧ (٢).

وسواء كانت السينما طريقة للرواية أو أسلوبا طيعا للتعبير، فإنها كانت قبل أى شئ

(١) د. أ. سينر، ه. د. ولى : السينما اليوم، ترجمة سعد عبدالرحمن، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص ٣٠٧

(٢) Jacobs, L.: The Rise Of the American Film. Acritical History with an essay Experimental cinema in America 1947 Nex York 1921. 433 F.F

آخر أحد أشكال العرض، وبصورة ملموسة كانت ملكة العروض للجماهير طوال النصف الأول بأكمله من القرن العشرين. ولقد كان ظهور السينما الناطقة عام ١٩٢٧ ضربة شديدة لصناعة المسرح الاستعراضى، كما أن نشأة السينما الموسيقية والأفلام الملونة فى الأربعينيات، سببت أضراراَ لصالات الموسيقى. ومنذ انتهت الحرب الثانية، كان لانتشار التليفزيون «وهو عرض منزلى» أثر خطير على صناعة السينما. لقد كانت هذه السينما الجديدة هى التى حملت جانبا كبيرا من السينما على التطور، من أجل الاحتفاظ بجمهورها. ونظرا لأن التليفزيون عرض «عائلى» فإن السينما قد استولت على المسائل التى لا يستطيع تناولها؛ فقد اضطرت أن تصنع الجراءة، سواء على المستوى الأخلاقى أو الجمالى أو السياسى. والواقع أنها انتهجت استراتيجية شديدة القرب من استراتيجية المسرح التى اضطرت إلى السير فيها فى الثلاثينيات، لكى لا يسقط تحت المنافسة الساحقة للسينما الناطقة^(١).

وترتب على المنافسة بين السينما والتليفزيون ابتداء من الخمسينيات أن قل عدد المترددين على قاعات السينما بشكل ملحوظ إلى الحد الذى اعتبر فيه ذلك «أزمة». والواقع أن الأمر لا يعدو كونه أزمة للسينما، بوصفها مكانا للعرض العام، أما السينما باعتبارها وسيلة اتصال اجتماعى، فإن أهميتها قد زادت خلال الأعوام الأخيرة. ويتعين أولا أن ندخل فى الاعتبار أن الأفلام التى صورت خصيصا للتليفزيون، إنما نجىء أغلبيتها نقلا عن الفن السينمائى. وعلى أية حال فإنه فيما يتعلق بإنتاج هذه الأفلام فإنها تتوقف مباشرة على صناعة السينما، وكل ما هنالك أن طريقة إذاعتها خاصة بها، ثم إن أكثر المخرجين فى عصرنا هذا إنما يعملون للتليفزيون والسينما، وهم فى الحالتين يعتبرون من مخرجى السينما^(٢)، وإذا قيل إن التليفزيون هو أكبر خطر على السينما، حتى إن المنتجين تضافروا لمواجهة هذا الخطر الداهم؛ فالواقع أن السينما استفادت من التليفزيون أكثر مما خسرت. وانضح فى المدة الأخيرة أن ثلاثة أرباع استديوهات هوليوود تنتج أفلاما للتليفزيون، بل إن هناك استديوهات جديدة أنشئت خصيصا لإنتاج الأفلام الخاصة

(١) روبرت لافون وجرامون: السينما الناطقة، ترجمة موسى بدوى، نراد كسيم ١٩٧٧، ص ٣٠

(٢) المرجع السابق، ص ١٣٢

بالتلفزيون. ونزید إلى ذلك أن التلفزيون بدأ يطالب بالمزيد من الأفلام حتى التجأ إلى الأفلام القديمة ليعرضها كاملة أو مختصرة.

ولتفسير التحول الحالى فى الوظائف الاجتماعية والثقافية للسينما ينبغى اليوم أن ندخل فى الاعتبار، الأثر الحاسم لعامل تكنولوجيا جديد، نتج عن تطور التلفزيون، وهذا العامل هو شريط الفيديو Video-Tape (أو الشريط المغناطيسى) الذى طرحته فى الأسواق عام ١٩٥٦ شركة أمبكس Ampex فى ريدوودوولاية كليفورنيا، إن هذا الشريط المغناطيسى الذى يسجل الصورة بفضل طريقة كهربائية مغناطيسية، يلعب فى مجال التلفزيون دوراً مماثلاً لدور شريط التسجيل المغناطيسى فى مجال الراديو، إنه يستخدم فى نفس الوقت للتجارب والتسجيل النهائى فى البرامج التلفزيونية كالمسوعات والأخبار والريپورتاج، كذلك فإن الحاجة إلى الاحتفاظ بالبرامج المسجلة وإذاعتها عدة مرات تتجه إلى تحويل الشريط المغناطيسى إلى نوع جديد من السينما التقليدية. إن التجديد فى الطرق الفنية لتسجيل الصور يتضمن عدة مزايا، فعلى سبيل المثال لا يحتاج الشريط المغناطيسى إلى أية عملية كيميائية لكى يجعل الصورة (غير المرئية) من الفيلم واضحة^(١).

وكلمة video مأخوذة من اللاتينية، ومعناها الحرفى (أرى) وهى تعنى التيار الكهربى الذى يخرج من الكاميرا التلفزيونية والذى ينتشر بواسطة مراكز الإرسال فى الجو على شكل موجات، وتقوم أجهزة الاستقبال باستقباله، وبطريقة علمية وفنية دقيقة تتحول هذه الموجات إلى الصورة التى نراها على شاشة التلفزيون^(٢).

وتدل كلمة «فيديو» على اصطلاح يتعلق بعرض النطاق الترددى Band Width والموضع الطيفى Spectrum position للإشارة التى تنتج عن المسح التلفزيونى، والتى تستخدم لإنتاج الصورة.

ولا توجد الآن سوى طريقتين لتسجيل الصور المتحركة للتلفزيون، هما: الفيلم السينمائى، حيث يتم الحصول على تسجيل مكافئ للصورة، أى تسجيل تشغل كل صورة فيه حيزاً معيناً، وشريط الفيديو حيث يتم الحصول على تسجيل بطريقة المسح التتابعى لشكل الموجة المؤلف لإشارة التلفزيون.

(١) المرجع السابق، ص ١٣٤

(٢) أحمد كامل مرسى، مجدى وهبة: معجم الفن السينمائى، القاهرة، هيئة الكتاب ١٩٨٠، ص ٣٨٣

ولتحويل التسجيل الفيلمي إلى إشارة تليفزيونية، ينبغي أن يتم مسح كل صورة بدورها، بوسيلة آلية تشبه جهاز العرض السينمائي، وهي تعرف باسم التليسين Tele-cine أو ماسح الفيلم Film Scanner. وجهاز التسجيل على شريط الفيديو يشبه جهاز تسجيل الصوت على الشريط المغناطيسي من حيث كونه آلة منفردة تستخدم في كل من التسجيل وإعادة الإنتاج^(١).

فالفيلم إذن يعتمد على هذا التطور الفني في التصوير والإرسال والاستقبال بالفيديو، ويث أفلامه عن طريق الإرسال التليفزيوني العام، ويطرحها للمشاهدة عن طريق أجهزة الفيديو في البيوت، وهو الأمر الذي أدى بالسينما- التي تعتمد أساساً على الابتعاد عن البيت لساعات محدودة والمشاركة في انفعالات جمع من الناس- إلى الإيمان بأن الإقبال يزداد على دور السينما المحتوية على شاشة تليفزيونية كبيرة، وليس هناك ما يحتم أن تكون برامجها مذاعة بالضرورة؛ إذ يمكن إرسالها على خطوط أرضية أو عن طريق إرسال موجة دقيقة اتجاهية^(٢).

فبعد أن دخل التليفزيون كل بيت في بلاد العالم الثالث، ولم يعد قاصراً على الدول الكبرى، برزت أهمية الدراما التليفزيونية، التي تأخذ أفضل ما في المسرح من قدرة على التركيز الشديد في (التيامات) أو الموضوعات والحوار، وأفضل ما في السينما من حرية الحركة والنقلات التي توفرها الكاميرا المتحركة. إلى جانب هذه المميزات الأساسية، فإن الدراما التليفزيونية تعاني من بعض القيود الواضحة، كحرامها مثلاً مما يسمونه بـ (السحر) الذي يتوفر للعرض المسرحي الحي، وتفتقده الشاشة الصغيرة. ولكن خطورة التليفزيون - في حد ذاته - كأداة تعليمية تثقيفية تدخل كل بيت، تجعل رسالة الدراما التليفزيونية أخطر بكثير مما يستطيع المسرح أو السينما تحقيقه. هذا ما أدركته الدول

(١) ليزلي ج. هويلر: أسس صناعة السينما - دليل للتكنولوجيا السينمائية، ترجمة سعد عبد الرحمن قلع.

المجلد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣، ص ٣٠

(٢) د. أ. مبنسر، د. ٥٠. ويلي السينما اليوم المرجع السابق، ص ٣٩٠

المقدمة، مما أدى إلى أن تصبح الدراما التليفزيونية فى الولايات المتحدة مثلاً مهنة مربحة، لا تقل أهمية عن صناعة السينما فى هوليوود^(١).

فلم يخفف الروائى، كما كان يظن بعض النقاد فى تصورهم المستقبلى لفن السينما؛ وإتاحة مشاهدة الأفلام الروائية للمشاهدين أكثر من ذى قبل. فضلاً عن إتاحة الفرصة أمام المشاهد لاختيار الفيلم الذى يرغب فى مشاهدته من بين عدد من الأفلام.

ويؤكد الدارسون للفن السينمائى أن الحاجة إلى عدد عظيم من الأفلام القصيرة لسد حاجة البرامج التليفزيونية، قد أدت إلى الاهتمام بإنتاج أفلام قصيرة مناسبة للتليفزيون، ويعتبر هذا شبيهاً تماماً بما حتمته احتياجات المجلات الشعبية من إتاحة الفرصة لكتاب القصة القصيرة.

وإذا كان كتاب القصة القصيرة قد دبروا أمرهم بحيث ينجحون فى الإنتاج سبيلاً لا يختلف عن الطرق التقليدية للتأليف بالقدر الكبير، فإن منتجى الدراما التليفزيونية أصبح فى مقدورهم تحقيق السرعة والتوفير فى النفقات لاستخدامهم التصوير التليفزيونى استخداماً فنياً أتاح لهم البعد عن الطرق التقليدية فى إنتاج الأفلام السينمائية، ومن ذلك مثلاً - أنه بدلاً من آلة التصوير السينمائى المنفردة، تيسر إحلال مجموعة من آلات التصوير التليفزيونية الموزعة على مسافات وزوايا مختلفة التى تتلقى توجيهاتها من موقع مركزى للمراقبة بحيث يستطيع المخرج أن يرى مجال الرؤية الخاص بكل آلة تصوير على مجموعة واحدة من شاشات المراقبة المناظرة لآلات التصوير. وهذا النظام يجعل المخرج قادراً على القيام بكلتا مهمتى الإخراج والمونتاج فى عملية واحدة. ويمكن وضع آلة تصوير سينمائى أو آلتين فى مكان ما خلف المناظر، حيث تقوم بنقل الصورة التليفزيونية ذات التباين المرتفع المرسل من آلات التصوير بواسطة «كابل». ويستطيع المخرج بإدارته أحد المفاتيح أن يقوم بعمليات الاختيار والقطع والمزج، والظهور التدريجى، والاختفاء التدريجى، ووضع العناوين وتهئية خلفيات صناعية للممثلين.

(١) سيد القطان: الدراما التليفزيونية بين الأزمة والحل، مجلة الفنون - السنة الأولى - العدد الثانى نوفمبر

ويوفر الفن التليفزيونى لهذا الغرض نظامين ، أحدهما الذى يعرف باسم التطعيم INLAY ، وهو يشبه طريقة الشاشة المجرأة المستعملة فى الإنتاج السينمائى ، وفيه تعامل الشاشة كما لو كانت تتألف من مساحتين لمجموعة واحدة ، تقوم آلة تصوير تليفزيونى منفصلة بتغطية كل مساحة منهما ، ومن ثم يمكن اعتبار الواجهة المكتملة لأحد المنازل باستثناء نافذة واحدة منها أحد الأشخاص بمثابة المساحة الأخرى ، ويستطيع أحد الممثلين أن يتحرك بحرية فى المساحة المخصصة للنافذة ، ولكنه إذا حدث أن بسط يده خارجها - أى خارج النافذة - فإنها ستختفى ، وبالمثل إذا سار رجل أمام المنزل ، فإن رأسه ستختفى عندما يمر أمام النافذة ، أى أنه لا يمكن عبور الحد الفاصل بين المساحتين اللتين تظهران فى تبادل سريع جدا له نفس تأثير التزامن ، وينطبق نفس الأمر تماما على الوسيلة الثانية التى تعرف باسم (التغطية OVER LAY) والتى تشبه عمليات الحجاب المتحرك السينمائية^(١).

وقد استطاع «جريفث» أن يتحكم فى الحركة بقدر لم يسبق له مثيل . والفن السينمائى هو فى جوهره فن الحركة - ولذلك فقد تمكن «جريفث» من أن يؤثر فى المتفرجين ويحرك عواطفهم عن طريق إيقاع تصويرى مثير ومحكم البناء معتمدا على تحكمه فى طول اللقطات والعلاقة بين الحركات فى اللقطات المتتابعة .

وقد خالف «جريفث» أيضا القاعدة التى كان يلتزمها من سبقوه فى العمل السينمائى ، والتي كانت تقضى بأن يختم كل مشهد قبل أن يبدأ المشهد التالى له ، فقد استغرق هو فى التصرف بحرية فجعل لقطات من مشاهد مختلفة تتداخل مع بعضها البعض ليؤكد العلاقة الدرامية بين هذه المشاهد ، فاتبع طريقة العودة إلى أحداث ماضية ، والنمو المتوازى للحوادث ، وغير ذلك من أشكال التقاطع والتداخل^(٢) .

إن مقارنة مدى التباين المميز لنظام التليفزيون الملون ، بمدى التباين المتاح للصور السينمائية الملونة على شاشة التليفزيون تبين لنا أن الأول محدود جدا ؛ فالفيلم الملون

(١) ليزلي ج . هويلر . أسس صناعة السينما ، المرجع السابق ، ص ٤٨٤

(٢) أرنست ليند جونا : فن الفيلم ، ترجمة صلاح النهامى ، الألف كتاب ، العدد ٢٤٧ ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص

يستطيع إعادة إنتاج (نسخ) مدى تباين في حدود ١٠٠ : ١، بينما حدود مدى التباين المتاح لصورة التلفزيون الملون على شاشة جهاز الاستقبال المنزلى هي ١٠ : ١، وينبغي وضع هذه الحقيقة في الاعتبار عند إعداد فيلم ملون من أجل التلفزيون الملون في النهاية بعيدة تماما عن إمكانيات الجودة التي يستطيع نظام التلفزيون إعادة إنتاجها؛ ولهذا السبب ينبغي في حالة تصوير الأفلام السينمائية المعدة خصيصا للتلفزيون أن يكون تباين إضاءة الموضوع المصور أقل منه في حالة الأفلام السينمائية المعدة للعروض السينمائية . ويؤدي إغفال هذه الحقيقة إلى حدوث ضغط حاد في الدرجات اللونية يؤدي بالتالي إلى إنقاص التفاصيل في منطقة الظل في الصورة المرئية على شاشة التلفزيون، وإلى إنقاص جودة الصورة بدرجة خطيرة، ونسبة الإضاءة المثالية هي ١٥ : ١ أو ٢ : ١ على الأكثر في حالة عمل المؤثرات الخاصة (١).

ولعل أقرب تحديد لمفهوم الدراما في أفلام التلفزيون، هو التعبير بالقليل عن الكثير؛ ولذلك يقولون إن كل صورة تروى قصة، فإذا ما رويت القصة بأقل قدر من الإمكانيات والوسائل حق لنا أن نسمى العمل عملا فنيا دراميا متكاملا، ومثال ذلك أو لعله أحسن مثل على ذلك: مسرحيات « أبسن »؛ لأنها تغذى مخيلة المشاهد بمعنى عميق واحد تتفرع منه عدة معانٍ أخرى (٢)، ولا يعني ذلك أن كل سطر من التمثيلية يجب أن يحمل فكرة، أو يتقدم بمشكلة؛ لأن النتيجة عندئذ تكون مرهقة للمشاهد، ولكن يجب أن يكون الحوار متسلسلا بما لا يدع مجالاً للتغيرات، وبشكل يسمح بسير الفيلم دراميا إلى ذروته، دون أن يطرأ عليه الملل. والمخرج الناجح هو الذي يظفر باهتمام المشاهد طوال الفيلم، وعليه في سبيل ذلك أن يلجأ إلى كل أساليب الإخراج من تغيير الزوايا، وتكوين الصورة، والسرعة والمناظر، ويجب أن يتأكد من أن الفيلم التلفزيوني يأخذ بعقل المشاهد على طول الطريق، وأن اهتمامه يزداد مع سيرها (٣).

(١) سعد عبدالرحمن قلعج : السينما الملونة، جامعة القاهرة ١٩٧١، ص ٢٦٥

(٢) بان باصل : فن التلفزيون، ترجمة تناصر توفيق، القاهرة، الدار القومية للتأليف ١٩٦٥، ص ٣٠

Rober L. R : Elements of Film. New Yourk 1969, P. 54.

(٣)

إن اللقطات الطويلة واللقطات متوسطة الطول والحيل التصويرية يتم فقدها في الإنتاج التلفزيوني بنفس القدر الذي نضيق به بعض تفاصيل العمل الفني حينما يتم تصغير لوحة ليتم طبعها في طابع بريد؛ ففي التلفزيون ليس هناك تأثير إلا للقطات القريبة close-up-shots، وبصرف النظر عن الجهود الإبداعية التي يتم بها علاج الصورة التلفزيونية فإن الناتج النهائي هو صورة صغيرة قليلة التفاصيل، تلك التفاصيل التي تحتويها الصورة التي يتم إنتاجها لشاشة العرض السينمائي^(١). كل هذا يتأتي للمخرج التلفزيوني باستغلال زوايا التقاط الصورة وطريقة تكوينها والديكور والإضاءة فكلها آلات طبيعة في يد المخرج البارِع الذي تتوفر فيه أولا وأخيرا المهبة الدرامية.

وتأسبسا على ما تقدم يمكن القول إن الفيلم التلفزيوني - بعد اعتماده على الشريط المغناطيسي - أصبح له مكانة متميزة في مراحل تطور الفن السينمائي، الأمر الذي يحتم دراسة الأثر الاجتماعي للسينما بعامة، والفيلم التلفزيوني بخاصة، ودوره في نشر الحضارة بصرف النظر عن الأسلوب الذي يتبع في إنتاجه وإعداده.

الفيلم الروائي :

مما تقدم يتضح أن أفلام التلفزيون أفلام روائية، وهي بذلك تشترك مع السينما وتتنافس معها في الوقت ذاته، ولكن العنصر الروائي يمثل القاسم المشترك بينهما؛ ولهذا يجب على كاتب السيناريو أن يتحاشى تماما القيام بشرح أفكار شخصياته، فلديه بدلا من ذلك فنيات تساعد على الاستدلال عليها، منها اللقطة القريبة والعودة إلى الماضي... وهكذا^(٢).

وهناك علاقة أخرى يحتل السيناريو فيها مكانا وسيطا بين الدراما والأدب، وهي معالجة الزمن والمسافة؛ فعندما يصعد رجل في مسرحية ما درجات سلم، لا بد أن تكون هناك درجات سلم حقيقية ليقوم بصعودها فعلا. بينما في الكتاب يتقل الرجل بخفة

(١) Rober L. R : Elements of Film. New Yourk 1969, P. 54.

(٢) د. أ. سبره. د. د. ويلي : السينما اليوم، المرجع السابق، ص ١٣١.

وسرعة بالغتين من أدني السلم إلى أعلاه بكلمتين على الورق : «صعد السلم» . وفي السيناريو، من المحتمل أن يزود الرجل بسلم حقيقي مجسم، ولكنه لم يضطر إلى أن يصعد كل درجة من درجاته على مرأى من جمهوره؛ فإنهم إذا شاهدوا لقطة له وهو يرتقى الدرجات القليلة الأولى تتبعها لقطة له وهو يصل إلى القمة، سوف يسلمون عن طيب خاطر بأنه قد ارتقى الدرجات الوسيطة(١).

فالفيلم يعتمد بشكل أساسي على المصور والمخرج في تقديم الخبرة المرئية والخبرة المسموعة التي هي مزيج دائم من الموسيقى والصوت والضوضاء أو حتى التشويش، هذا بالطبع بالإضافة إلى السيناريو المكتوب. ورغم أن بعض الأفلام قد لا تحتاج أكثر من المصور والمخرج، إلا أن الغالبية العظمى يتم خلقها والتفكير فيها وكتابتها بقلم كاتب السيناريو، ويعكس روبرت جيسنر ROBERT GESSNER التحيز للسيناريو حينما يتحدث عن الفيلم كعمل مشترك بين كاتب ومخرج، ويبرز أهمية السيناريو لتصحيح خطأ بعض النقاد الذين تجاهلوا أهميته بشكل كبير (٢).

إن تحرر التأليف السينمائي من قيد الوصف يجعل الاهتمام الأكبر فيه للحياة نفسها، فهناك عنصران لا بد أن يتوافرا فيه وهما المناظر والحركة؛ فالأولى وصف تفاصيل ما يراد إبرازه في الصورة، والثانية وصف تفاصيل الأوضاع التي يقف فيها الأشخاص حتى تبرز المعاني من حركاتهم؛ وذلك إلى جانب القدرة على رسم الشخصيات، في التأليف السينمائي(٣).

ويذهب بعض الدارسين إلى أن موضوعات الأفلام العربية لا ينبغي أن تقتصر على ما يؤلفه الأدباء، فإن الأفلام في جميع بلاد العالم تتناول الموضوعات المؤلفة والمقتبسة

(١) المرجع السابق، ص ١٣١.

Scott, I. F.: Film - The medium and maker. Holt Rinehart and Winston. 1975. p. (٢) 167.

(٣) محمد حلمي سليمان: السينما والمجتمع، القاهرة، وزارة الثقافة ١٩٦١، ص ١٥.

معا، فإذا كان التأليف لا يسعف الأفلام العربية، فهناك طريقة الاقتباس، وقليل من التشجيع المادى يدفع الأدباء إلى التنافس والإنتاج الحسن فى هذه الناحية.

على أن التأليف والاقتباس معا لا يكفیان، فإن العمل الأساسى فى الفيلم هو وضع السيناريو، وهو فن قائم بذاته؛ ذلك أن السيناريو يقوم فعلا بتقديم الأساس الذى يمكن أن تركز عليه جميع البيانات المطلوبة فى الفيلم.

فكاتب السيناريو مطالب بأن يتصور كل منظر كما سيبدو مختلفا عن الواقع من حيث اعتبارين مختلفين^(١):

فهو يتصوره - أولا - كشيء يُرى من خلال عدسة معينة بآلة تصوير فى وضع معين.

ثم يتصوره - ثانيا - كنتسجيل أُعدَّ بواسطة آلة التصوير يُرى من جميع أجزاء قاعة العرض، وقد تمَّ تكبيره إلى درجة عظيمة.

والممثلون بالمثل يعانون من آلة التصوير التى تحدّ من تحركاتهم التى تفرض على الأداء مظهرا حرفيا، كما يعانون أيضا من الانقثار إلى جمهور حقيقى ليعمل بمثابة مرآة تعكس لهم - فى تعاطف - مدى نجاحهم فى أداء أدوارهم. وقد عبر «برناردو مايلز» عن جوهر الأمر جيدا بقوله: «يبدأ الفيلم بتسلسل فى مرحلة إعداد نصه، وينتهى بتسلسل فى حجرة التوليف، ويتم الإخلال بذلك التسلسل عن عمد فيما بين مرحلة السيناريو ومرحلة التقطيع النهائى، حسبما تقتضيه حرفة إعداد الفيلم نفسها، ولا يمارس الممثل - لسوء حظه - إلا تلك المرحلة المرهقة التى تقع بين مرحلتى الابتداء والانتها، ولكنه ما إن ينتهى من تنفيذ كل التفاصيل المتعلقة بدوره، حتى يشرع الدور فى رحلته نحو التسلسل النهائى للفيلم المكتمل. وفى السينما لا يمارس أحد ذلك الرضا العميق الذى يستشعره الممثل المسرحى - عندما يؤدى دوره بكيفية صحيحة من بداية كل عرض مسرحى إلى نهايته - سوى المخرج ومركب الفيلم (المؤلف)^(١)، ولو أنهما يمارسانه وقتئذ بكيفية

(١) د. أ. سبتسر، هدد. ويلي: السينما اليوم، المرجع السابق، ص ١٣٤.

مغايرة تماما، لا مرة واحدة في اليوم طوال عدة أسابيع، وإنما يمارسناه كتجربة منفردة ومضنية تمتد طوال شهور كثيرة»^(١).

فالمونتاج ليس مجرد تنظيم بعض المناظر في السيناريو وتهذيبها بحيث تتمشى مع بقية المناظر، فيمكن لمسئول المونتاج الجيد أن يتلافى العديد من عيوب العمل في المراحل الأولى من إنتاج الفيلم وتصويره، كما يمكن أن يضيف نوعا من الحياة والسرعة على مناظر بطيئة ولا يبدو فيها إلا القليل من الحيوية، وأن يفضل بعض المواد ويعيد تنظيمها بحيث يجعل منها كلا متكاملًا، فكلما كانت المواد التي تخضع لعملية المونتاج جيدة ومناسبة كلما سهل ذلك عمل «المونتير» على أن مسئول المونتاج السئ يمكن أن يفسد أفضل المواد الفيلمية.

ويفهم مما تقدم أن المخرج يساهم في إعداد الفيلم بدور ذي طبيعة متميزة للغاية، ولكنه لا يستطيع أن يعبر عن أفكاره إلا عن طريق الحرفيات التي يشارك بها الآخرون في الفيلم؛ ككاتب السيناريو، والممثلين، ومصمم المناظر، ومدير التصوير، والمشرف على الصوت.

وما تقدم نخلص إلى أن الفيلم التليفزيوني، يعتمد على الأسس الجوهرية التي يقوم عليها الفيلم الروائي والذي يستغرق عرضه ساعة ونصف ساعة عادة. وقد تطول مدة عرضه أو تقصر عن هذا، بناء على الموضوع الذي يعالجه، والغرض من إنتاجه، والفيلم الطويل في العرف السينمائي هو كل فيلم يزيد عن ٣٠٠٠ قدم^(٢).

والفيلم التليفزيوني يقدم في هذا المجال الفيلم الروائي Fiction Film الذي يعتمد

(١) التوليف السينمائي: هو عملية (المونتاج)، وهي عملية تقوم أساسا على القطع واللصق. وتركيب اللقطات السينمائية في سياقها الطبيعي من تتابع الأحداث الفيلمية، وذلك لكي يطابق التوليف السينمائي السرد الفيلمي أو التقطيع الفني، الذي وضعه المخرج مع المؤلف في أغلب الأحيان، ومن ثم كانت عملية التوليف السينمائي عملية فنية وحرفية في وقت واحد.

(٢) Sewell. G. H. : Making and Showing your Own Films. London. 1954. p. 227.

موضوعه على القصة الروائية المؤلفة من نسيج الخيال، ولكن من الممكن أن تتشابه وتلتاقى مع مظاهر الحياة، وقد تحدث فعلا، وقد تتشابه بعض شخصيات هذا الفيلم مع بعض الشخصيات التي نعرفها ونسمع عنها، وهو فيلم يعتمد على التمثيل والصناعة الفنية، وكل ما يحاكي الطبيعة فى براعة وجمال وصدق.

ويتجنب الفيلم التلفزيونى ، ما يعرف فى السينما بفيلم (الكبار فقط)، والذي يقتصر عرضه على الكبار فقط، بسبب مواقفه المثيرة أو العنيفة التى تسمى إلى المراهقين والأطفال، ولهذا يحرم عليهم مشاهدته، وقد اصطلح فى مصر على جعل سن ١٦ عاما هو الفاصل بين الكبار والصغار (١).

ذلك أن الفيلم التلفزيونى ، يلتزم أساسا بطبيعة التلفزيون الذى يدخل كل البيوت، ونذكر فى هذا الصدد تقريراً لليونسكو جاء فيه أن عدد الساعات التى يقضيها الأطفال بين سن السادسة والسادسة عشر أسبوعياً أمام الشاشة الصغيرة من ١٢ - ١٤ ساعة أسبوعياً فى الدول التى ينتشر فيها التلفزيون بنسبة جهاز لكل بيتين؛ مثل بريطانيا والولايات المتحدة واليابان أى يتراوح بين ٥٠٠ و ١٠٠٠ ساعة فى السنة ، وتوازى ساعات مشاهدة التلفزيون بالنسبة لبعض الأطفال ساعات الجلوس فى الفصل الدراسى أو تزيد عنه، وتكاد هذه النسبة تنطبق على معظم بلاد العالم.

هذا العامل الأساسى الذى تقوم عليه المادة التلفزيونية ، يحتم على الفيلم التلفزيونى، أن يراعى ما يذهب إليه علماء النفس من أن مشاهدة العنف والقتل والمذابح وطرق التعذيب يسجلها عقل الطفل ويختزنها عن وعى أو لا وعى منذ أن يبلغ الثلاثين شهراً، ولذلك يجب أن تراعى أفلام التلفزيون، ألا تكون مصدراً للخوف، أو القلق والرعب، كالذى تتضمنه بعض الأفلام البوليسية وأفلام «الكبار فقط»، كما دلت على ذلك التحقيقات . لقد أدخلت مسلسلات «هتشكوك» الرعب فى قلوب ملايين الأطفال؛ كما

(١) أحمد كامل مرسى ، مجدى وهبة : معجم الفن السينمائى . المرجع السابق ، ص ١٣١ .

أطارت مسلسلات «بلفجور» في فرنسا النوم من عيونهم. وهناك العديد من الأفلام التي تعالج موضوعاتها العنف والجاسوسية والرعب بشكل يضر ملايين الأطفال؛ ومن الأمثلة على تلك الأفلام فيلم «بونى وكلايد Bonnie and Clyde» والذي ظهر عام ١٩٦٧، وقد أظهر الفيلم «بونى» و«كلايد» دائما مبتسمين وسعيدين، وهما يقتلان الناس فى حب وعشبية، وتظهر تصرفاتهم بشكل أقرب إلى تصرفات الأطفال، ويظهرهما الفيلم بشكل يجب المشاهد فيهما، وهنا مكنم الخطر^(١).

ومن الأمثلة على أفلام الجواسيس فيلم «دكتور نو Dr. No» تمثيل «شون كونري» وإخراج «تبرنس يونج»، ومن أفلام التشويق، التى تحمل رسالة سياسية فى مضمونها فيلم «Z» إخراج «كوستا جا واس»، وأفلام المطاردة كفيلم «أرابيسك Arabesque» لـ «ستانلى دوفين»، وأفلا الرعب النفسى كفيلم «Psycho» لـ «هتشكوك» وفيلم «ممر الصدمات Shock Corridor» لـ «صومويل نولر»^(٢).

ولقد غرقت السينما الأمريكية خلال تاريخها فى عروض العنف، ومع ذلك فقد كان هناك دائما نظام للرقابة الرسمية وغير الرسمية، من داخل صناعة السينما نفسها ومن خارجها، ليعمل كصمام أمان ضد المبالغة فى عرض العنف. على أننا لا ينبغي أن نبالغ فى تقدير قيمة تلك الإجراءات فى وقت عرض مشاهد العنف فى السينما الأمريكية أو حتى إنتاجها. وقد كانت أنشطة جماعات تنمية اللياقة الاجتماعية العديدة فى الثلاثينات من هذا القرن مجرد ردود فعل ومؤشر ثانوى على تغير العلاقات الاجتماعية، فقد عبرت أفلام العصابات عن بعض نتائج الأزمة الاقتصادية العالمية Depression^(٣).

أما فى بداية السبعينيات فالموقف مختلف تماما، حيث أصبح العنف جرة أساسية فى

(١) Toeplitz, I. : Hollywood and after the Changing Face of American Cinema . TR. by B. Sulik, London. 1974, p. 148

(٢) Davis B. : The Thriller. Studio Vista. 1973, P.P.22.36.

(٣) Toeplitz, I. : Hollywood and After the Changing Gace of American. O.P.Cit. P. 137.

السينما بشكل جعل المصلحين ورجال الأخلاق يتعودون على التعايش معه، كما أدى الواقع الإجتماعى لصانعى الأفلام إلى زيادة كثافة العنف فى كل أنواع السينما من أفلام الضرب إلى أفلام الحرب إلى أفلام الإثارة وحتى أفلام الخيال العلمى. هذا الواقع الاجتماعى تمثّل فى تدهور الموقف السياسى وتطور الصراعات فى أماكن عديدة من الولايات المتحدة والعالم الثالث، فى وقت يموج بالصراعات الاجتماعىة، وأصبحت العلامة المميزة للسينما الأمريكية هى العنف (١).

وقد ألفت الحكومة البريطانية لجنة لدراسة أثر التلفزيون على الشباب، وبخاصة أفلام الجرائم، وأعمال العنف. واستطلعت اللجنة رأى «فريدريك ويرثام» (٢) حيث يقول: «إن هناك حقيقتين برزتا بشكل لا يقبل الجدل؛ الأولى هى زيادة بعض أنواع العنف فى واقع حياتنا، تغير نظرنا للعنف. والثانية هى زيادة لا حد لها فى استعمال العنف فى برامج التلفزيون. وقد سبق لى أن نبهت - منذ عشرين عاما - إلى زيادة الجرائم التى يرتكبها الأحداث؛ ولكن الأمر أصبح عاديا اليوم، إذ خرجت جرائم الأحداث - أقل من ١٤ عاما - من الندرة إلى التعميم، بل إنها تتميز الآن بالقسوة الزائدة، والوحشية البالغة. وكذلك الشأن مع الآباء الشبان، فقد أصبحوا يضربون أولادهم بقسوة، وبلغ من انتشار هذه الظاهرة أن سميت علميا (عقدة ضرب الأطفال)، ولا بد من إعادة بحث القوانين لمعالجة هذه الآفة».

والفيلم التلفزيونى يقدم أيضا **الفيلم التاريخى** Historical Film ضمن ما يقدمه من ألوان المضمون السينمائى؛ ذلك أن الفيلم التاريخى يصور الأحداث التاريخية التى وقعت فى مرحلة أو أكثر من مراحل التاريخ. وهذا الفيلم الذى يعرض سيرة بطل من أبطال التاريخ، الذين لعبوا دورا خطيرا فى عصر من العصور الماضية كفيلم «الناصر

(١) هو أخصائى أمريكى - من أصل ألمانى - فى علم النفس، عرف بخبرته الطويلة فى ميادين الجريمة، ودراسته العميقة لدى تأثر الشباب بقصص رعاة البقر وأفلام التلفزيون - د. سامية أحمد: أفلام التلفزيون؛ القاهرة مكتبة مصر، ص ٢٨

صلاح الدين» الذى قدمته السينما. وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذاً من واقع الحياة أو مؤلفاً من وحي الخيال، وقد يتعرض لمرحلة معينة فى عصر من العصور، أو ترجمة حياة عَلم من أعلام التاريخ، أو قصة من روائع الأدب العالمى التى تعرض صورة من حياة الماضى - البعيد أو القريب - وقد يعرف باسم Costum Film ، أى الفيلم الذى يعتمد على الأساليب القديمة أو التاريخية فى الأزياء والأثاث مثل فيلم «وا إسلاماه» الذى قدمته السينما.

ويقدم الفيلم التليفزيونى كذلك ما يسمى بالأفلام الإعلامية The Informative film؛ وهذا نوع من أفلام المعرفة، التى تستهدف تعبئة الشعور العام وتوعية الرأى العام بقضية من القضايا الاجتماعية، أو بفكرة من الأفكار الجديدة، ولايعنى هذا أن تكون جافة أو غير مفهومة.

ويتسع مصطلح السينما التليفزيونية، ليشمل الأفلام السينمائية التى تعرض فى دور العرض، ثم عن طريق الشاشة الصغيرة، عن طريق إعداد نسخة من الفيلم السينمائى Telefilm ، تعد خصيصاً للعرض فى التليفزيون ، وذلك بجعل صورها أقل تبايناً من صور النسخ المعدة للعرض السينمائية.

ويوجد بالتليفزيون جهاز لعرض الأفلام Telecine Projector يقوم بنقل الأفلام السينمائية عبر القناة التليفزيونية، وذلك بواسطة كاميرا إلكترونية، تقوم بمهمة تحويل الصورة السينمائية إلى صورة تليفزيونية ، عن طريق المعادلة فى السرعة بين ٢٤ صورة فى الثانية و ٢٥ صورة فى الثانية، وبذلك تتم مشاهدة الأفلام على شاشة التليفزيون.

أما الأفلام المسجلة مغناطيسياً، فهى من وسائل التسجيل المرئى فى التليفزيون والدراما التليفزيونية، ويعرف فى اللغة الدارجة باسم تسجيل الفيديو Vedio Tape . ومن الممكن إذاعة مثل هذا الشريط أكثر من مائة مرة فى حالة جيدة صالحة للعرض، وفى هذا التطور الفنى ما يميز بين الصور المتحركة Motion Picture والفيلم التليفزيونى.

وتظل سمة الفيلمية عاملاً مشتركاً بين أفلام السينما وأفلام التلفزيون، من حيث التصوير والإخراج، وإن كان التصوير في أفلام التلفزيون يلاحظ الفروق الدقيقة بين الشاشتين الصغيرة والكبيرة. ومقتضيات هذه الفروق؛ ولذلك تعنى أفلام التلفزيون باللقطات المقربة والجمل الحوارية.

ومن حيث المضمون؛ يتفق الفيلم التلفزيوني والصور المتحركة في تقديم ألوان مختلفة من المضمون التاريخي والروائي، أما الفيلم الواقعي Realist Film فهو نوع من الأفلام الروائية، مادته مأخوذة من واقع الحياة، إما مباشرة أو عن طريق إعادة تمثيل هذا الواقع، بشرط أن يظهر أقرب ما يكون إلى ذلك الواقع.

أما أفلام القصص العلمية Science Fiction Film فهي مجال مشترك أيضاً، ولكن بشرط ألا نتناول مشاهد رعب أو عنف في الفيلم التلفزيوني، الذي يشاهده الأطفال مع الكبار بطبيعة الحال؛ وهذا النوع من الأفلام يقدم معالجة روائية لأحداث مبتكرات العصر العلمية، وذلك في مجال رحلات الفضاء، أو التغيرات الكيميائية التي يمكن أن تطرأ على الطبيعة، نتيجة لأحداث خارقة مثل القنابل الذرية، التي تبيد الجنس البشري، عن طريق استخدام الابتكارات العلمية. ومعظم هذه الأفلام تعالج أحداثاً في عالم المستقبل، كما يتصورها خيال العلماء، والفنانين؛ ومن أشهر هذه الأفلام قديماً فيلم «عالم المستقبل» تأليف «ه. ج. ويلز H.G. Wells» وفي العصر الحديث فيلم «أوديسا الفضاء عام ٢٠٠١» إنتاج وإخراج «ستانلي كوبريك Stanley Kubrich» .

ومن ذلك يتضح أن الفيلم التلفزيوني يجمع بين خصائص وسمات الفيلم الروائي الطويل، ومتوسط الطول، ولكنه يلتزم بأخلاقيات التلفزيون مع الحرص على عنصر التشويق Suspense كدعامة رئيسية، يركز عليها البناء الدرامي، من أجل السيطرة على انتباه المشاهد والتأثير فيه: فالتلفزيون حينما يقدم فيلماً على الشاشة الصغيرة من إنتاجه، ينحى منحى الصور المتحركة في تقديم أفلامها على الشاشة الكبيرة،

من حيث تحقيق مزيج من الترقب والقلق الناجمين على خلق شوق مستمر، في إحساس المشاهد لمعرفة ما سوف يحدث.

والتشويق في العمل الروائي، يرتبط ارتباطا وثيقا، بخلق عنصر المفاجأة، وعلى ذلك فإن الخط الروائي المشوق، يجب أن يتحرك عبر سلسلة من المفاجآت التي تعمل على رفع درجة من الترقب المستمر لدى المشاهد، وتضعه بالتالى فى حالة شوق دائم لمعرفة ما قد تتطور إليه الأحداث، وقد قال قديما المخرج الأمريكى جريثث David Griffith أبو الفن السينمائى فى العالم عن عنصر التشويق: «دع الجمهور يضحك أويكى كما تشاء، لكن دعه ينتظر دائما، ويهتم بالمتابعة».

التطور الاجتماعى للفيلم التليفزيونى

ظلت السينما على مدى أكثر من نصف قرن تمثل بالقياس إلى الأفراد وسيلة ترفيهية رئيسية أخذت شكل العادة الإسبوعية التى لا سبيل إلى إشباعها إلا بالذهاب إلى دار العرض السينمائى.

وقد بدأت هذه (العادة) الاتصالية فى الاهتزاز بدرجة ما مع نهاية الأربعينات وبداية الخمسينيات على أنثر ظهور التليفزيون، ثم بداية انتشاره كوسيلة عرض جديدة للأفلام السينمائية.

وعلى الرغم من أن هذا التغير لم يتخذ شكلا حاسما فى البداية، إلا أنه كان بمثابة النذير لصناعة السينما التى تعتمد بالدرجة الأولى على دار العرض السينمائى، فلأول مرة نجد أن الفيلم السينمائى - بمعناه الشائع - وقت ذاك مهدد بأن التليفزيون يمكن أن يضعف من اعتياد المشاهد فى الإقبال عليه.

ومنذ بداية الستينيات بدأ عالم الإنتاج السينمائى، الذى يعتمد على دور العرض بصفة أساسية، يواجه - بشكل يكاد يكون قاطعا - صعوبات، لأن الموقف بدأ يتحول لصالح التليفزيون.

وعلى ذلك فإن المؤشر الحقيقي الذي يمكن استنباطه من كل ذلك، إنه خلال الخمسة عشر عاما من منتصف الأربعينات تقريبا إلى بداية الستينات - وهي الفترة التي تمثل بداية ظهور التلفزيون واحتدام المنافسة بينه وبين دور العرض السينمائية - تناقص عدد هذه الدور تناقصا كبيرا إلى حد يمكن اعتباره مخيفا، إذا وضعنا في الاعتبار الزيادة الكبيرة في تعداد السكان خلال هذه الفترة، والتي كان يفترض معها أن تزيد دور العرض بدلا من أن تتناقص - فقد تناقص عدد دور العرض إلى ثلث ما كانت عليه منذ عشرين سنة، وهذا مؤشر حقيقي يؤكد أثر التلفزيون على تناقص دور العرض، ويوحى بما سوف يكون عليه الوضع مستقبلا. الأمر الذي يدعونا إلى أن نبدأ من الآن في توسيع نظرتنا إلى السينما لتجاوز بها ذلك المفهوم الذي يحصر علاج أزماتها في زيادة عدد دور العرض وحدها، فالزيادة المرجوة، مع ما قد يكون لها من تأثير إيجابي على اقتصاديات الإنتاج السينمائي، لا تقطع بأن هذا التأثير يمكن أن يكون وحده حاسما بالنسبة لمستقبل السينما في مصر. وإلى جانب ظاهرة انتشار التلفزيون هناك ظاهرة جديدة تمثلت في أجهزة الفيديو كاسيت التي بدأت تتلمس طريقها هي الأخرى في حياة الإنسان كدار عرض خاصة. فإننا نستطيع أن نتخيل الصورة بالنسبة لما سوف يكون عليه الوضع في المستقبل. وما تعنيه من تحول كبير في مفهوم السينما لدى الإنسان مستقبلا.

من هنا تنضح أهمية (أفلام التلفزيون) في تعويض النقص في عدد دور العرض في مصر، من جهة، وفي النهوض بموضوعات الأفلام من جهة أخرى، لتقوم بدور فعال في خدمة المجتمع؛ ذلك أن النقد الموجه للأفلام السينمائية يتلخص في أنها لم تغط رقعة عريضة من الموضوعات، لأنها تستهدف التسلية والعائد المادى فقط. ومن ثم فإن الهدف من إنتاج أفلام خاصة بالتلفزيون هو دفع الإنتاج السينمائي إلى مختلف الموضوعات الاجتماعية والتاريخية والدينية والعلمية، ومواصلة الدور الذي لعبه الفيلم المصرى فى ربط المجتمع العربى والتعريف بمصر وأمتها العربية إنساناً وحضارة. ذلك أن السينما المصرية قد ساعدت فى نشر اللغة العربية المشتركة؛ واستمدت من طاقات الإبداع فى

مصر ما مكن القدرة العربية المصرية من الوقوف فى هذا المجال جنبا إلى جنب مع القدرة الأجنبية(١).

وتعتبر السينما من الوسائل الهامة لنشر الأيديولوجية فى المجتمعات البشرية على اختلاف مذاهبها. فمن خلال الصوت والصورة تمثل الأفلام السينمائية طريقة مثالية من طرق الدعاية، لأن المشاهدين - كما توضح بعض الدراسات - يكونون واقعين تحت تأثير الأفلام أثناء مشاهدتها. ومن ثم تلعب السينما دورا محوريا فى توجيه سلوك الأفراد، وبث قيم اجتماعية، وهى وسيلة فعالة لضبط اتجاهات الأفراد وتحديد أهدافهم داخل المجتمع وذلك لعدة أسباب قدمها «روسك» نذكر منها ثلاثة: الأول - عدم إدراك رواد السينما لحقيقة أنهم يتأثرون بالأفكار والقيم التى تقدمها هذه الأفلام - والثانى يضع الناس أنفسهم فى موضع الأبطال ويستقبلون بطريقة لا شعورية الاتجاهات التى يعبرون عنها والأدوار التى يقومون بها - والثالث أن الأفراد الذين يعانون من المشاكل المختلفة: يتقبلون بطريقة لا شعورية أو شعورية الحلول التى تقدمها الأفلام كحلول لمشكلاتهم(٢).

ومن الملاحظ أن القطاع الخاص فى الإنتاج السينمائى، قد انجبه إلى اختيار ألوان الإنتاج التى تدر عائدا كافيا يشجع على الاستثمار فى الانتاج، وهذه الألوان غالبا ما تكون غنية بعوامل التسلية، سواء فى الكوميديا أو التراجيديا. والواجب أن يتجه الإنتاج السينمائى فى مجموعه إلى ما يكسبه صفة الخدمة الضرورية والجدادة للمجتمع، ولا يتحقق ذلك إلا بالالتزام بضرورات هذه الخدمة، بحيث يعايش هذا الإنتاج احتياجات المجتمع، ويساير ما وصل إليه نظيره فى العالم من معالجة الموضوعات والمشاكل الكبرى التى تواجه الإنسانية فى هذا العصر، بحيث تتمكن السينما كوسيلة إعلامية وثقافية من

(١) عبد العزيز شرف: المدخل إلى وسائل الإعلام، بيروت ط ٢، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٨، ط ٤١٥

(٢) هاشم النحاس: الإنسان المصرى على الشاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب ١٩٨٦، ص ١٠٧.

إحداث التأثير والتغيير لصالح التقدم البشري، وتقوية العناصر الإيجابية في المجتمع، مما يستوجب إحاطتها بكل ألوان الرعاية.

والمطلع إلى واقع السينما فى مصر ووطنها العربى يجدها فى وضع مثير، فهى من جانب تملأ فراغ الشباب بوسيلة من وسائل التسلية ذات الفعالية والخطر فى تشكيل سلوكه، ومن جانب آخر تعاني من المنافسة مع التليفزيون أو الراديو - بالإضافة إلى الفيديو - ومن ارتفاع تكاليف الإنتاج، وقلة دور العرض، وفداحة الضرائب.

والحل الأمثل لمواجهة هذا الموقف ينبغى أن ينبع من نوعية الإنتاج السينمائى نفسه وارتفاعه إلى المستوى الذى يجعل من الفيلم خدمة جادة تحقق مع مطالب الترفيه معالجة المشاكل التى تواجه المجتمع، وتقدم صورة أمينة لواقعه واحتياجاته وآماله على كافة المستويات. وعندما يحقق الفيلم هذه الأهداف، فإن دعمه يصبح التزاما قوميا يوفر له أسباب التطور والنجاح^(١).

وتأسيسا على ما تقدم يمكن القول إن إنتاج أفلام تليفزيونية؛ يمثل خطوة أساسية يتطلبها الواقع السينمائى المصرى، كى ينطلق لتحقيق الأهداف الثقافية والاجتماعية والترفيهية المرجوة منه، ويمكنه من مسايرة التقدم فى الإنتاج السينمائى عالميا.

المنظور الاجتماعى للفيلم التليفزيونى:

مما تقدم يتضح أن للسينما وظائف اجتماعية هامة، تؤديها فى المجتمع، ذلك أنها معرض للحياة القريبة والبعيدة؛ يرى المرء فيها الأخلاق والعادات والتقاليد، البيئات، الاختراعات والابتكارات؛ كما ترمم للمشاهد مقارنات فنية بين القديم والحديث؛ وتحقق الصلة بين الثقافة العربية والثقافات الأجنبية، وتعرض أزياء الأمم وتقاليدها وأسرار حياتها الاجتماعية؛ بل تصور المعارك والميادين والهزائم والانتصارات «والسينما بعد ذلك مجلس يجمع كل ما فى مجالس الأُنس من سمر إلى طرب، ومن غناء إلى تمثيل»^(٢).

(١) عبد العزيز شرف: المدخل إلى وسائل الإعلام، مرجع سابق ص ٧٨.

(٢) محمد حلمى سليمان: السينما والمجتمع، مرجع سابق ص ٥.

لذلك حرصت الحكومات على حماية السينما من طغيان الأدب الرخيص الذي ينخر سوسه في أوصال الأمم فيهدم كيانها، ويقتل ذوقها الفني، ويطوح بها إلى الورا.

ويضرب الباحثون في الفنّ السينمائي الأمثلة على أثر السينما في تغيير العادات والتقاليد، باليابان، التي عرف عنها أنها أمة محافظة على القديم ، متمسكة بتقاليدها وعاداتها وأزيائها، وكانت ترى في تمسكها بطابعها الخاص شعيرة من شعائرها المقدسة التي لا تقبل فيها جدلا أو مناقشة: كانت هكذا إلى أن جاءها ساحر مسّها بعصاه فانقلت من حال إلى حال، وتحولت من وضع إلى وضع .. ولم يكن ذلك الساحر سوى السينما.

انتشرت دور السينما في ربوع اليابان، فارتادها الشعب، ورأى الأهلون كيف يحيا الأوروبيون والأمريكيون، وكيف يتعاملون في الحياة، وكيف يعيشون، وماذا يلبسون، وما هي طرائقهم في الجدّ والعمل أو اللهو والعبث، وكيف ينشأ الأطفال ويرى الشباب.

رأوا في كل هذا شيئا يختلف عما عندهم، وأعجبهم بعض ما فيه فأخذوا به وقلدوهم فيما يفعلون ، والعيب ليس في التقليد، بل العيب في الجمود والتعلق بالقديم البالي الذي لم يعد يصلح للعصر والبيئة.

إن السينما لها أثرها العظيم في الحياة الاجتماعية، وقد قدرها الأوروبيون والأمريكيون حق قدرها، فقد أدركوا ما سوف تحدّثه من انقلاب كبير في حياة الأمم ، لذلك أولوها عنايتهم، وشملوها برعايتهم ، ليجنوا منها أطيب الثمرات وجليل الدروس والعظات.

وقد قدمت الحكومات والهيات إلى رجال السينما المساعدات القيمة، ليتمكنوا من أداء رسالتهم ، فمثلا:

وضع المؤلف الفرنسي (مسيو إفرايا) رواية سينمائية عن حياة «جان دارك» ضمنها أعمالها المجيدة، ومواقفها الخالدة، وشجاعاتها الفائقة، ووطنيتها المنقطعة النظير، ثم ختم القصة بمصرعها الدامي المحزن. إنه مؤلف، ولكن لبد للقصة من مخرج، فماذا حدث؟ ومن عاونه؟ والذي حدث أن انتخب للإشراف على الإخراج لجنة مؤلفة من عظماء

فرنسا، ووضعت تلك اللجنة تحت رئاسة (كاردينال باريس الأسقف ديبوا). وليس مفكرو فرنسا ورجال الدين وحدهم هم الذين ساهموا في إخراج الرواية، إذ أن هناك الجيش الفرنسي أيضا، فقد اشتركت وحدات منه بأمر حكومة باريس في تمثيل الموقعة التي خاضت (جان دارك) غمارها، ثم لا بد من أمر آخر لتخرج الرواية السينمائية طبق ما ورد في بطون التاريخ، وكيف يتم ذلك إلا إذا ظهر الملك شارل السابع، وإلا إذا أقيمت حفلة تتويجه. والتتويج كان يتم في الكنيسة، إذن فليذهب الممثلون والممثلات إلى الكنيسة (ريمس) وليقيم كل فرد بدوره. وبديهي أن الجيش ورجال الدين ما قدموا تلك المساعدات، وما خرجوا على بعض التقاليد الدينية التي لها حرمتها إلا لعلمهم أن للسينما مكانة جديدة بالاعتبار^(١).

إذن لم تعد صناعة السينما قاصرة على الاستديوهات أو الغابات أو القصور، بل تقدمت إلى الأماكن المقدسة وإلى الاستعانة بوحدات حقيقية من الجيش.

وفي ضوء هذا الفهم، يتسنى لنا التعرف على أفلام التليفزيون من منظور اجتماعي؛ ولاسيما أن هذه الأفلام؛ مثل سائر طرق الترفيه الروائية الأخرى - تعمل بمثابة صمام أمان للطموحات المكبوتة التي لا تسمح المهام اليومية العامة إلا بإطلاق سراح القليل منها - ولذلك أكدت الرقابة على الأفلام؛ على ما يجب تحاشيه فيها، ومن ذلك ما وضعه المجلس البريطاني لرقباء الأفلام من قواعد عريضة يعمل على هديها.

١- هل من المحتمل أن يلحق الفيلم ضررا بالمعايير الخلقية للجمهور بأن يزين له طريق الرذيلة أو الجريمة، أو عن طريق الإفلال من شأن المعايير الاجتماعية السائدة؟

٢- هل من المحتمل أن يسيء هذا الفيلم إلى قطاع من الجمهور؟

٣- ما هو التأثير الذي يحتمل أن يحدثه الفيلم على الأطفال؟

ومشكلة الرقيب هي حماية الأطفال والشباب أثناء الترفيه عنهم، دون إفساد المرح على البالغين.

(١) محمد حلمي سليمان: مرجع سابق، ص ٧.

أما في مصر فقد نشأت الرقابة على المصنفات الفنية قبيل الحرب العالمية الأولى. ثم مرت بأطوار متعددة منذ ذلك الحين، حتى مجئ ثورة يوليو، حيث أنشئت وزارة الإرشاد القومي سنة ١٩٥٣، فأصبح للرقابة دور في بناء المجتمع الجديد في ظل مفهوم جديد هو (التوجيه) ومن ثم صدر تشريع يتضمن إحكام الرقابة على المصنفات الفنية. ثم تعاقبت التشريعات والقوانين في هذا المجال حتى سنة ١٩٦٠.

غير أن التطبيق العملي كشف كثيرا من الثغرات، وخاصة في مواجهة التطورات السريعة في مختلف المجالات. ومن هنا أصبحت الحاجة ماسة إلى تشريع جديد يسد الثغرات التي ظهرت في التشريعات السابقة ويواكب التطور.

ومن هذا المنطلق بحث المجلس القومي للثقافة موضوع الرقابة، ورأى أن يقوم التشريع على مجموعة من الأسس والمبادئ. وأوصى المجلس بمجموعة من القرارات نذكر منها ما يخص هذا السياق^(١):

- إخضاع جميع المصنفات الفنية للرقابة كالأشرطة السينمائية ومواد الدعاية لها والإعلان عنها، ولوحات الفانوس السحري والمسرحيات والمشاهد التمثيلية والرقص والمونولوجات والفكاهات والأغاني والأسطوانات بأنواعها، والأشرطة الصوتية وأشرطة الكاسيت والفيديو كاسيت بأنواعها أو ما يماثل هذه المصنفات.^(٢)

- أن يتم البت في طلب الترخيص بالنسبة لنصوص الأفلام والمسرحيات والمشاهد التمثيلية خلال مدة مناسبة، ما بين أسبوع وخمسة عشر يوما، وخلال أسبوع على الأكثر فيما عدا ذلك من المصنفات، ويعتبر الترخيص ممنوحا إذا لم يصدر قرار من الرقابة عقب إنتهاء المدة المشار إليها بيوم واحد.

- عدم جواز استعمال ما قررت الرقابة استبعاده من المصنف المرخص به في الدعاية

(١) د. أ. سينسر، هدد. ويلي: السينما اليوم، مرجع سابق ص ٢٤٦.

(٢) تقرير المجلس القومي للثقافة في ٢٣/٥/١٩٨٢.

له، أو إجراء تعديل جوهرى بالفيلم السينمائي، أو إجراء أى تعديل أو إضافة أو حذف فيما عدا ذلك من المصنفات الفنية، أما بالنسبة لاسم المصنف فلا يجوز تغييره إلا بموافقة الرقابة.

- يجوز للرقابة - إذا طرأت ظروف جديدة تستدعى سحب ترخيص المصنف الفنى - أن تقوم بسحبه على أن تبين أسباب هذا السحب ، ولها أن تعيد الترخيص فى المصنف بعد إجراء ما تراه من حذف أو إضافة أو تعديل دون أية رسوم أو مصروفات.

- يلتزم أصحاب ومستغلو ومدير دور العرض السينمائى أو المسرحى أو الأماكن والنوادي العامة أو ما يماثلها ، بإخطار الرقابة قبل العرض بشمان وأربعين ساعة على الأقل.

- يجب أن يُعاد الفيلم الوافد إلى مصدره عند عدم إجازته من الرقابة، ما لم يكن مامسا بأمن الدولة وأصدرت الرقابة قرارا بمصادرته.

- عدم السماح لمن تقل أعمارهم من الجنسين عن ١٦ سنة بمشاهدة المصنفات التي صرح بعرضها للكبار فقط، ويجب الإعلان عما يفيد حظر العرض على ما هم دون السن المقررة وإخطار الجهات المعنية التي تقع فى دائرة اختصاصها أماكن العرض بما سيرض فيها من هذه المصنفات.

- يجب تنظيم عرض الأفلام السينمائية ، وأن تُعطى الأولوية لعرض الفيلم المصرى على مدار السنة، وهو الفيلم الناطق أصلا باللغة العربية والمنتج برأس مال مصرى بنسبة لا تقل عن ٥٠٪ ، وبشرط الحصول على شهادة من الجهة المختصة بأن الفيلم مصرى.

- حظر عرض أشرطة الفيديو كاسيت عرضا عاما فى الأماكن العامة إلا بقرار من الوزير المختص بالثقافة بعد الرجوع لقرعة صناعة السينما.

- وضع نظام دقيق لإقامة المهرجانات السينمائية أو مهرجان الفيديو كاسيت أو أسابيعها.

السينما التليفزيونية والتذوق الفيلمي:

يُعدّ التذوق الفيلمي ناحية من نواحي التذوق الفني؛ ذلك أنه يعتبر نقطة انطلاق طيبة تجاه تذوق الفنون الدرامية المرئية، لأن الاهتمام بالأفلام قد ينشأ من تلقاء نفسه دون الحاجة إلى طرق صناعية لاستثارته.

ويمكن معالجة التذوق الفيلمي من أربع زوايا: هي الزوايا: التاريخية، والحرفية، والأخلاقية، والجمالية.

وتحظى **المعالجة التاريخية** بأهمية خاصة لأنها تجعل من الممكن رؤية الفن الذي ندرسه وهو يتطور في مراحلهِ الأولى، بينما تمتد معظم الفنون بعيدا فيما وراء الذاكرة البشرية أو التسجيل، وهي على أي حال تهيم خلفية لتذوق الفن الحديث.

والسينما التاريخية في مصر - بما في ذلك الأفلام التي تعرض سير الشخصيات المقدسة - ليست محايدة لا في اختيارها الواقعة التاريخية التي تتناولها ولا في محاولة تفسيرها - بل تخضع بشكل أو بآخر للأيدلوجية التي كانت وراء إنتاجها. وأول ما يلاحظ على إنتاج السينما في مصر أنه بدأ مهملا لثأن التاريخ فلم يواكب الفيلم التاريخي تطور الإنتاج السينمائي، وذلك على عكس الحال في السينما العالمية.

وتعتبر **المعالجة الحرفية** مسألة غير مباشرة إلى حد ما. فالإحساس بالفن لا يعتمد إطلاقا على التعرف على الأساليب الحرفية المتبعة في ذلك الفن. ويجدر بنا أن نتساءل هنا إلى أي مدى تستخدم إمكانيات الفن السينمائي؟. إن من الواضح بجلاء أن الأفلام تستطيع أن تروي لنا القصص بطريقة مقنعة من الاحتفاظ بعنصر التشويق، ولكن مجرد إثارة الاهتمام بالقصة هو عنصر يدائي للغاية. والقصة كما يقول أ.م. فورستر (هي أبسط العناصر وأقلها شأنا) والاهتمام بها قد ينحصر في مجرد التساؤل (ماذا سيحدث بعد ذلك؟) وعندما يعرف المرء ذلك فإن اهتمامه ينتهي في الحال. والواقع أن أغلب الأفلام بما في ذلك عدد كبير من الأفلام ذات المستوى الرفيع تركز اهتماما في رواية القصة فحسب. وهذا ما يجعل هذه الأفلام لا تثير فينا أي اهتمام لأن نراها مرة ثانية.

ومع ذلك فإنه عندما تنمو القصة وتتعمد أحداثها يبرز سؤال آخر إلى جانب سؤال:

(ماذا سيحدث)؟ وهو: (لماذا يحدث هذا)؟.. في هذه الحالة لاكتفى القصة بأن تسرد الحوادث في تتابعها، وإنما تضيف إلى ذلك تفسير الأسباب والنتائج. ونجد الحوادث تلقى ظلالها على المستقبل، ونلمس أن ما يحدث هنا هو نتيجة مباشرة لشيء آخر حدث هناك. ونحن نرى في البداية خطوطاً لا تتضح معالمها تماماً ولكن هذه الخطوة تتفاعل لتبدو واضحة قبيل النهاية. ويمكننا أن نقول إن عقدة الرواية تتجسم تدريجياً، وحيث لا نحتاج إلى تفسير للحوادث فحسب، بل إننا نطلب أيضاً تفسير التصرفات لأولئك الذين يعملون ويتفاعلون، أولئك الذين يشتركون في الأحداث. ونساءل لماذا يقوم هو أو هي بهذا العمل ولماذا يتصرف على هذا النحو؟ وتقدير النوازع والتصرفات مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشخصيات. ونحن حين نسعى لأن نعرف المزيد من أحداث القصة فإننا نجبر الشخصيات على أن يكشفوا عن أنفسهم بوضوح أكبر وأكثر إقناعاً وصدقاً، ليتحولوا بذلك من مجرد دمي تتحرك ليصبحوا شخصيات حية تفكر وتحس. ونحن إذ نطالبهم بأن يعبروا عن أنفسهم بوضوح أكبر، فإننا في الوقت ذاته ننمي العلاقات المترابطة المعقدة بينهم ونتيح لأنفسنا فرصة أكبر، لاستغلال إمكانيات الأسلوب الفني الذي نستخدمه^(١).

والكاتب القصصى يستخدم أسلوب الرواية والوصف فى تحديد الأحداث الرئيسية فى قصته، بينما يلجأ المؤلف المسرحى إلى الحوار كوسيلة للتعبير، أما كاتب السيناريو فلا بد أن يفكر فى صور حسية ملموسة. ولا بد له من أن يدرّب خياله وأن ينمى فى نفسه عادة استعراض الأفكار التى تخطر له على شكل صور تتابع على الشاشة. ومن واجبه فوق ذلك أن يعرف كيف يسيطر على هذه الصور ويختار منها الأكثر حيوية ووضوحاً. ولا بد من أن تبلغ قدرته على انتقاء الصور وسيطرته عليها مبلغ سيطرة الكاتب القصصى على الكلمات التى يعبر بها، والكاتب المسرحى على الحوار الذى يستخدمه.

ولا بد أن يتجه كاتب السيناريو دائماً نحو الصور الحسية الملموسة، التى هى وسيلته الأخيرة فى التعبير. وأن يراعى دائماً مدى التوتر الذى ينتج عن الحوادث ولا بد أن يكون لهذا التوتر صداه فى نفس المتفرج، فيضطر إلى متابعة كل جزء من الفيلم بقدر معين من

(١) هاشم النحاس: الإنسان المصرى على الشاشة، مرجع سابق ص ١٤١.

الانفعال. وهذا الانفعال لا ينشأ من مواقف القصة وحدها، وإنما يمكن خلقه أيضا أو تقويته بواسطة عوامل خارجية. ومن هذه العوامل النمو التدريجي للعناصر الحيوية فى القصة، ووجود مشاهد تعتمد فى بنائها على حركة الشخصيات السريعة. وكذلك وجود مشاهد الجموع. فكل هذه العناصر تضاعف من انفعال جمهور المتفرجين، ومهمة كاتب السيناريو هى أن يبنى قصته بطريقة تجذب الجمهور تدريجيا حتى تستولى عليه، على ألا يبلغ الجمهور أوج انفعاله إلا فى نهاية الفيلم^(٢).

ويبدو المخرج حينئذ فى موقف يشبه الى حد كبير موقف الفنان الذى يضع خطة لرسم لوحة زيتية إلا أن المشاكل التى تواجه المخرج مختلفة اختلافا جوهريا عما يواجهه الفنان. وأول الاختلافات وأهمها أن اللقطة التى يضع خطتها ليست قائمة بذاتها فقط مثل لوحة الفنان. وأول الاختلافات وأهمها أن اللقطة التى يضع خطتها ليست قائمة بذاتها فقط مثل لوحة الفنان، كما أنها لا تكون موضع تأمل طويل من المتفرج باعتبارها عملا كاملا إذ أن اللقطة لا تبقى على الشاشة إلا وقتا قصيرا، وهى تمر أمام المتفرج دون أن يستطيع إيقافها أو إطالة زمنها وتسبقها وتلحقها لقطات أخرى، أى أن اللقطة لا تعدو أن تكون عنصرا واحدا من سيل مستمر من الصور، والواقع أن طابعها ومبرر وجودها يتوقف على مدى ما تساهم به فى ذلك السيل المستمر من الصور، ولذلك فإن أهم ما يشغل ذهن المخرج هو الدور الذى تؤديه اللقطة فى المشهد بعد المونتاج، والطريقة التى سترتبط بها هذه اللقطة من النواحي الدرامية والمنطقية والتصويرية مع ما يسبقها ويلحقها من لقطات، بحيث تكون مع غيرها وحدة متكاملة.

والاختلاف الجوهري الثانى بين الرسام والمخرج هو أن الصورة التى ينظمها الأخير متحركة، وهذا فى الواقع يلغى القواعد العادية لتكوين الصورة، وذلك لأن الحركة تصبح هى العامل الجوهري فى التكوين وتطغى على ماعداها. وإذا أخذنا صورة ثابتة من إحدى اللقطات فقد تبدو هذه الصورة مبهجة للعين لأن فيها مجموعة من الأشجار

(١) أرنت لندجرن: فن الفيلم، مرجع سابق ص ١٦٩.

(٢) بودوفكين: الفن السينمائي، ترجمة صلاح التهامي، لجنة نشر الثقافة السينمائية، د. ت، ص ١٥.

(٣) هاشم النحاس: الإنسان المصرى على الشاشة، مرجع سابق، ص ٢٠٩.

بعيدا على اليمين تبدو متوازنة مع عمارة على الشمال فى المقدمة وبين الاثنين طريق طويل يربط بينهما فى تكوين متناسق، إلا أننا عندما نرى هذه اللقطة نفسها فقد تكون هناك قامة إنسان صغيرة بحيث تفوتنا ملاحظتها فى الصورة الثابتة ولا نحس بأن لها أهمية، ولكن، عندما يتحرك هذا الإنسان على الشاشة فإن حركته تصبح أهم شىء يتركز فيه اهتمامنا فى الصورة كلها^(١).

وتعتبر المعالجة الأخلاقية أيضا مسألة غير مباشرة، ولكن نجد أناسا تدور اهتماماتهم فى هذا الاتجاه بصورة طبيعية، حتى أنهم لا يستطيعون توجيه عقولهم إلى موضوع ما إلا باعتبار محاسنه ومساوئه. ولا ريب أن الحكمة فى بعض الأفلام تمثل مشكلات خلقية على قدر من الصعوبة يكفى لإشباع أكثر الأخلاقيين فهما.

إننا فى مصر وعبر أكثر من ألفى فيلم سينمائى منذ أكثر من نصف قرن، عرضت فى وقت إنتاجها، وتعرض من جديد فى التلفزيون، وسوف تظل تعرض دائما بطريق الفيديو، نجد فى الأفلام المصرية السائدة صورة إنسان مصرى من حيث ملابسه ولهجته وطريقة حديثه وحركاته وسكناته، ولكنه ليس مصرى من حيث تقاليده وعاداته وسلوكه وأفكاره وأفعاله وردود أفعاله. ويرجع السبب فى ذلك إلى سيطرة النموذج الغربى للأفلام السائدة فى الغرب على صناعة الأفلام السائدة فى مصر. إنهم صناع سينما مصريون والسينما مصرية المنشأ لكنها غربية المضمون. والمضمون هنا ليس مضمون قصة الفيلم. وإنما مضمون الأسلوب السينمائى، أى مضمون كل لقطة، ومضمون العلاقات بين اللقطات. فأغلب المصريين فى المدن لا يهربون من أحزانهم باللجوء إلى احتساء الخمر، وأغلب الأثرياء منهم لا يملكون بارا لاحتساء الخمر فى بيوتهم، ومع ذلك، فإن هذا ما نجده - على سبيل المثال - فى أغلب الأفلام المصرية السائدة^(٢).

ويطلق بعض النقاد على هذه المشكلة، (مشكلة الاقتباس) أى تمصير أفلام أو قصص أو مسرحيات أجنبية. ولكن التمصير ليس المشكلة، وإنما المشكلة الحقيقية تكمن فى نوعية الموضوع التى تتلاءم مع قيم وعادات وتقاليد المجتمع والى تساير عمليات التنمية والبناء.

وأخيرا؛ فإن المعالجة الجمالية؛ هى الطريق إلى التذوق الفنى.

(١) أرنست لندجرن: فن الفيلم، مرجع سابق، ص ١٠٧

(٢) هاشم النحاس: الإنسان المصرى على الشاشة، مرجع سابق، ص ٢٠٩.