ESQUISSE D'UNE PSYCHOLOGIE DU CINEMA

André MALRAUX

خلاصة من بسيكولوجيا السينما

[نلفت إلى هذا المقال الممتع جميع القراء الذين يعنون بدقائق السينما لا سيما من النواحى التى عنى بها الكاتب الكبير وهى نواحى الانشاء والاخراج والعرض] .

لو أن جيوتو أو حتى كلويه جاب المعمورة من طرف إلى طرف ، لما صادف تصويراً ينكره أو يجده — رغم كل الفوارق — غير مألوف لديه ، ولسهل التفاهم بينه وبين مصوّرى الفرس والصينيين ؛ فإن مشاكل التعبير عن المرئيات بالتصوير كانت واحدة بالنسبة للجميع .

ولو حذا حذوهما روبين أو ديلا كروا لبدا له كل تصوير يصادفه عتيق الطراز ، ولاستعصت لوحاته هو على فهم المصوّرين من غير الأوربيين ؛ فإن وسائل تعبيره عن المرئيات تباين وسائلهم . ذلك أن مصورى الفرس والصينيين كانوا لا يأبهون ترفعاً بأصول الرسم المنظور من حيث وجوب إظهار العمق ، واتساق الأبعاد ، وتوزيع الضوء ، وتعبير الظاهر عن الباطن ، وكانت أوربا وباقى العالم المتمدن قد أقلعت عن مثل هذا الفهم لوظيفة التصوير . وما أوفى عهد طراز « الباروك » على نهايته حتى استتب فرق أساسى بين فن الغرب وفنون باقى العالم ، المعاصرة منها والسابقة ، فإن التصوير فى الغرب أصبح وليد عالم له أبعاد ثلاثة .

وقد تضافرت أسباب عدة على إحداث مثل هذا التحول ؛ فلم يكن الناس جميعاً قد ألفوا إلا تصويراً يحتال — بقدر ما — على التعبير عن المرئيات بالرمز

المستتر ، فجاءت المسيحية واستحدثت أسلوباً لم يكن معروفاً من قبلها وهو أسلوب التعبير الدراماتيكى . حقًّا أن طقوس البوذية تعرف المناظر التمثيلية ، ولكنها خالية من عنصر الدراما . وأمريكا قبل كشفها كانت تقتصر فى الدراما على تصوير أشخاص فرادى لا يضمها معاً منظر تمثيلى . ولم يؤد الضعف الطارئ على المسيحية إلى إضعاف معنى الدراما عند الغرب ، بل — على العكس من ذلك — عمل على تقويته ، كما عمل فى الوقت ذاته على أن يخصّها بمعنى أرقى وأكثر تعمقاً ، وهو الأساس الكامن للمظاهر التالية : هذا الشعور بعالم الروح ، وهذه الرغبة فى إبراز أجسام المرئيات وأحجامها ، وهذه الحاجة الشديدة إلى الاستناد على دنيا الواقع المحسوس ، وإنها لحاجة أصبحت من خصائص الغرب الأصيلة ومرتبطة بغزوه السياسى للعالم كله . فقد جعلت أوربا إبراز أجسام المرئيات بديلا عن اتساق ألوان اللوحة ، والتاريخ عن سرد الوقائع ، والدراما عن التراجيدى ، والقصة عن الحكاية ، وعلم النفس عن الحكمة ، والعمل عن التأمل ، أو بكلمة عامة ، جعلت الإنسان بديلا عن الآلهة .

ولا جرم أن تقديرنا اليوم لهذه المسائل يدفعنا إلى الزلل ؛ فإن التصوير فى العصر الحاضر ، أغلبه أيضاً وليد عالم من بعدين اثنين . وهذه مشكلة غير مقصورة على عالم الفنون الجميلة وحده ، بل هى أعمق من ذلك بكثير ؛ فإنها مشكلة المدنية ذاتها ، فى مساسها بالإنسان والكون كله . فوسائل البشر فى التعبير تتراوح بين قطبين ، نجد فى إحدهما التمثيل الصامت الذى لا ينطق فيه إلا ملامح الوجه والحركة ، ورقص أهل الصين وجاوا ، وتمثيل قدماء اليونان ، وترتيل المنشدين فى المعابد ، ووجوههم تتخفى وراء قناع . وفى القطب الآخر نجد أدباً لعلّ حروفه إشارات الاختزال ، وقلمه آلة كاتبة ، وجوّه ضجيج الليالى الصاخبة ؛ إذ روحه يظهر كاللمحة العابرة ، ويملأ شاشة مساحتها خمسة أمتار : إنه هو الفيلم .

والرجل الذى لا يتذوق جمال فن التصوير لذاته ، إذا دخل اليوم أحد متاحفه ، شعر بأنه يستعرض سلسلة من محاولات تشابه محاولات العلم فى إدراك كنه الأشياء وتصويرها ، ولألفى نفسه أكثر فهماً وتصديقاً لروبين منه لجيوتو ، ولبوتشللى منه لسيمابو ، ولوجد التصوير وسيلة لخلق العالم من جديد كما تدل عليه حواسنا . وقد ظلّ فن التصوير من القرن الثالث عشر إلى عصر الباروك يجدّد

وسائل تعبيره ؛ فقد كان للتصوير الأوربى منذ أقدم العصور إلى عهد الباروك غرض مزدوج ؛ فهو بجانب ما يقدمه إلينا ونراه فيه ، يجاهد فى التعبير عن الأشخاص والأشياء والمناظر الخيالية بوجه أخص بطريقة تحملنا قوتها واقتدارها على تصوّرها وتصديقها . وهذا المزج بين ما نسميه اليوم فن التصوير وبين وسائل التعبير ، هو الذى يحدو بزائرى المتاحف فى أيام العطلة إذا ماتأملوا لوحة من اللوحات (إذا كانت قد رسمت بعد عصر النهضة) أن يقولوا عن أشخاصها « يا لله ! كأنهم يهمون بالكلام وينطقون ! » . وهذا هو أيضاً ما كان يدفع سكان فلورنسا إذا ما تحدثوا عن لوحات بوتشيللى إلى القول عن أشخاصها بأنهم « أقرب إلى الصدق من الأحياء أنفسهم ! » . ولعل روعتهم من رؤية صور العذراء كما رسمها خلفاؤه لا تقل عن روعة أهل العصر الحاضر إذا ما طلع عليهم التلفزيون وعمّ بينهم فجأة .

ولكن حينما أوشك عصر الباروك على أن ينتهى ، حدث فى تاريخ الفنون حادث جديد لم يسبق له مثيل من قبل ؛ ذلك أن التصوير كف عن ابتكار وسائل جديدة للتعبير ، وأصبح — كما نعرفه اليوم — فنًّا غايته التصوير لذاته ، وتختص به طائفة من الفنانين . فلم ير العالم منذ ذلك الحين ولن يرى تقاطر الناس إلى لوحة وهم يتلهفون على رؤيتها ، ومالت الخطوط والألوان يوماً بعد يوم إلى التعبير عن روح المصوّر وحده . وبينما أخذ التصوير الحديث يزدهر ازدهاراً لا تلحظه العيون ، إذا بالتطلع إلى ابتكار وسائل جديدة للتعبير يُمْسَخُ شغفاً محموماً مسلوب القياد بالحركة وأوضاعها . ولم يكن الانتباه إلى الحركة وأسرارها وليد كشف فنى . وإذا عيب على عصر الباروك أنه رسم أشخاصه جامدين كالغرقى ، فإن التطور الذى استحدثه العصر الحديث لا يمس طريقة تصوير الأشخاص فى ذاتهم ، فإنما هو أشبه مايكون بتصوير الشخص الواحد فى حركات متتابعة . وإذ اصبح فن التصوير يهيم بالحركة والعواطف ويستلهم المسرح فلا غرو إذا انتهى به المطاف إلى السينما .

٢

ولما اخترعت آلة التصوير فى منتصف القرن التاسع عشر تخلّى التصوير الأوربى بصفة صريحة قاطعة عن ميدانين كان يختص بهما من قبل وحده : أولهما

ميدان التعبير عن العواطف ، وثانيهما الاستعانة بالخيال ، وأصبح من جديد فنًّا همه الوحيد فى التعبير عن المرئيات إبرازهيئة أجسادها ، وغلب عليه مرة أخرى الخضوع لمقتضيات عالم من بعدين اثنين . فحياة الفرد منا اليوم ، وما تتضمنه من أحداث ، كالولادة والزواج وغير ذلك ، أصبح تسجيلها وقفاً على آلة التصوير . وهذه الآلة وهى تتصدى لتصوير الحياة قد تطورت فى الثلاثين سنة الماضية من آلة بدائية جامدة لها عين واحدة إلى آلة متوثبة يقظة لها ألف عين . وإذ كان هذا شأنها اصبحت تواجه — واحدة بين أخرى — نفس المشكلات التى عاناها فن التصوير ، إلى أن انتهت هى حيث انتهى هو أيضاً . ومما يزيد فى غلّ يدها أنها عاجزة عن الخيال ؛ فهى قد تلتقط قفزة سريعة لراقصة فى الهواء ، ولكن هيهات لها أن تصوّر لنا مثلا دخول الصليبيين إلى بيت المقدس . هذا مع أن البشر دائبون على التخيّل ، ويهيمون بأن يصوروا لأنفسهم كل شىء ، من أوجه القديسين إلى أسخف مشاهد التاريخ ، وسواء لديهم أكانت هذه الحوادث التى يجرى وراءها خيالهم مما يعلمون أو مما لم يروه قط .

فهذه المجهودات التى تتابعت طيلة أربعة قرون لاقتناص الحركة وقفت بالآلة حيث وقفت بريشة المصوّر من قبل . ومع أن السينما قادرة على تصوير الحركة ، فإن الخطوة التى خطتها فى هذا السبيل لم تزد على إبدالها الإشارات الثابتة بإشارات متحركة ، ولم يكن مفرّ إذا ما أريد أن يستمر بذل الجهد فى ابتكار وسائل جديدة للتعبير ، وإطلاقها من قيد العصر الباروكى ، من أن تتمتع آلة التصوير باستقلالها عن المنظر الذى يراد رسمه . وليست المشكلة مبعثها حركات شخص ممن يظهرون فى هذا المنظر ، بل مبعثها وجوب تتابع اللقطات . (واللقطة هى الوحدة السينمائية ، وتتغير كلما غيرت آلة التصوير مكانها أو زاويتها ومن تتابع اللقطات تنشأ عملية تقطيع الفيلم إلى أجزاء بحيث لا يكمل إلا إذا ضم بعضها إلى بعض . ومتوسط زمن اللقطة الآن هو عشر ثوانٍ) . وهذه المشكلة لم يتسن حلها فى ميدان الصناعة بإبدال آلة التصوير العاجزة بأخرى أكثر منها قدرةً ، بل كان حلُّها فى ميدان الفن ، حينما ابتكرت طريقة تقطيع الفيلم .

وحين ظلت السينما لا تخرج عن كونها وسيلة لإظهار أشخاص وهم يتحركون فانها لم تزد فى عين الفن عن الفونوغراف وآلة التصوير البسيطة ؛ فقد كان عمل السينما مقصوراً على تصوير منظر لا يتعدى حيزاً محدوداً ، هو فى الغالب أرض

مسرح ـ فى الحقيقة أو فى الوهم ـ يتحرك فيه الممثلون ويؤدون أدوارهم فى مسرحية عاطفية أو هزلية ، وتكتفى آلة التصوير بتسجيل كل ما يقع أمامها

وحين تم القضاء على قيد الحيز المحدود ولدت السينما باعتبارها وسيلة للتعبير لا لأظهار المرئيات فحسب . فلما حدث أن خال فى أذهان صانعى الأفلام تقطيعها إلى لقطات إذا بهم يعدلون عن تصوير القصة كما تتوالى حوادثها من البداية إلى النهاية ، إلى تصوير أشكال سريعة متتابعة لمنظر واحد ، فتقترب آلة التصوير أحيانا من الممثل فتملأ صورته الشاشة ـ إذا دعت الضرورة لذلك ـ ثم تبتعد عنه وهكذا . وأهم من ذلك كله أنهم استغنوا عن المسرح الثابت بتخصيص مجال محدود للممثل ـ وهذا المجال مرتبط بمساحة شاشة العرض ـ فيدخل الممثل هذا المجال ويخرج منه ، ويكون مخرج الفيلم حرًّا فى اختيار هذا المجال دون أن يفرض عليه فرضاً ؛ فوسيلة السينما فى تصوير المرئيات هى آلة التصوير المتحركة ، ووسيلتها فى التعبير هى تتابع اللقطات .

وتزعم إحدى الروايات التى لا يعلم صدقها إلا الله أن « جريفث » هام بجمال ممثلة وهى تؤدى دورها فى منظر من أحد أفلامه ، فلم يسعه إلا أن يصور من جديد ـ وعن قرب ـ المنظر الذى خلب لبه ، وأثبته فى الفيلم مكان الآخر ، وهكذا ولدت على يديه « اللقطة المكبّرة » . وهذه الرواية التى تثير الابتسام تبين كيف كانت تعمل موهبة أحد كبار المخرجين فى طفولة السينما ، وكيف أنه لم يكن يعنى بالتأثير فى الممثل (كأن يطلب منه تغيير طريقة تمثيله) عنايته بابتكار طريقة جديدة تزيد الصلة بين الممثل وجمهور النظّارة بتكبير وجهه على الشاشة . ومن هذه الرواية نفهم مسألة نحن نعلمها وننساها ، وهى أن أبسط آلة تصوير ثابتة كانت منذ زمن غير قصير قد ألفت التحايل على رسم الأشخاص ، فتصورهم تارة وهم وقوف ، إذ تصوّر منهم نصفهم الأعلى ، وتارة أخرى تقتصر على تصوير الوجه فحسب . وهذه الخطوة الجريئة فى تصوير النصف دون الكل ، كانت ذات أثر حاسم فى السينما ؛ لأنها كانت إذا أرادت اتباعها وجدت نفسها مقيدة بآلة تصوير ثابتة ، ومجال مرسوم للممثل ثابت هو أيضاً ، فلم يكن لها مفرٌّ من أن تصوّر المنظر كله على هذا النسق ، ولكنها خرجت من هذا المأزق حين ابتكرت طريقة تقطيع الفيلم وتتابع اللقطات .

فلما استتب تقسيم الفيلم إلى لقطات متتابعة أو ـ بمعنى آخر ـ حين توافرت

للصور السينمائى حرية العمل واستقلاله عن المنظر الذى يراد تصويره ، تيسر للسينما أن تصبح هى أيضاً من وسائل التعبير ، وهكذا ولدت السينما باعتبارها فنّا من الفنون . ومنذ ذلك الحين أصبح فى إمكانها التعبير عن المعانى بالتصوير ، وفكّ تتابع الصور التى تختارها جمودها القديم .

٣

لم يكن مفرّ للسينما الناطقة أن تجد لهذه المشكلة علاجاً جديداً ، ليس هو — كما يقال — وصولها بالفيلم الصامت إلى درجة الكمال ؛ فباطلٌ الادعاء للسينما الناطقة بكمال السينما الصامتة ، بطلانَ الادعاء للمِصْعَد بكمال ناطحات السحاب . فان ناطحات السحاب لم تر النور إلا بفضل اختراع الأسمنت المسلّح والمصعد معاً . وكذلك السينما الحديثة ، ليست وليدة الفوز بإسماع النظارة حديث الممثلين فى السينما الصامتة ، بل هى وليدة القدرة على التعبير بالصورة والصوت معاً . فما أهون شأنها — مثلها فى ذلك مثل السينما الصامتة من قبل — إذا ما هما اقتصرا فى وظيفتهما — كآلة التصوير الثابتة — على تسجيل المرئيات . ولا تصبح السينما الناطقة فنّا من الفنون إلا إذا أدرك مخرجو الأفلام أن الأصل الذى يجب أن ينتسب اليه الصوت فى أفلامهم هو الراديو لا اسطوانات الفونوغراف .

فإذا كان موضوع تمثيلية الراديو هو حكاية محاكمة جان دارك ، أو جلسة مجلس النواب الفرنسى التى شهدت سقوط روبسبير مثلا ، لزم أن يفهم المذيعون أنهم يمثلونها كأنها هى قصة جديدة موضوعة ، وأن نصها تتحكم فيه الشروط الواجب توافرها فى فن الاذاعة . فليس الغرض إذن اختيار ممثلين لتلاوة ماورد فى محضر الجلسات ، بل الغرض استخلاص بعض المواقف من هذه المحاضر ، والتحايل على نظم أجزائها معاً فى وحدة متماسكة وإخراجها إخراجا فنيّاً ؛ فان المحضر الأصلى للجلسات لو تلى علينا كما هو لأملّنا طوله وانصرفنا عن سماعه ، كما يملنا كل حديث غابر إذا ما تلى علينا نصه الكامل .

ونحن أميل إلى الظن بأن بعض الحوادث تولد فإذا هى دون غيرها محط أنظار الناس واهتمامهم كرهاً لا اختياراً ؛ فان فى حياة روبسبير منذ الليلة التى سقط فيها ، لحظات فذة ، ينتفع بها كل فن على طريقته . والنظرة الأولى لهذه

المسألة تحملنا على الاعتقاد بانه ما من شيء وما من حياة إنسان إلا وجدنا فيها جزءاً يصلح لأن يكون المادة الأولية التي ينتفع بها كل فن من الفنون في عمله ، وأجزاء لا تصلح ، فهي بالتالي تولد ميتة إلى الأبد . ونحب ألاّ نُخلِّط هنا بين تلك اللحظات التي لها وحيها ومعانيها والتي يمكن أن نسميها لحظات فنية ، وبين تلك الكلمات المأثورة التي يسجلها التاريخ لأصحابها ويتناقلها الناس . والحوادث إذا اختلطت وتشابكت وغابت معالمها الفردية في لجة صاخبة ، لا تخلو من لحظات فذة يتولى كل فن تحديد ما يهمه منها إذا ما أراد التعبير عن تلك اللجة الصاخبة . فما هي اللحظة الفذة في سقوط روبسبير ؟ هذا سؤال تختلف الفنون في الإجابة عليه . فقد تكون تلك اللحظة الحاسمة — في نظر الراديو — هي صوته ، وهو يخفت حين خرّ منهزماً . وقد تكون في نظر السينما . ما عساه يكون شعور أحد الحرّاس وهو واقف شارد الذهن ، منصرف في اللحظة الرهيبة ذاتها إلى طرد بعض النسوة البدينات عن حجرة الجلسة أو إلى البحث عن قدّاحته .

وقد شاهد القرن العشرين لأول مرة مولد فنون لا غنى لها عن آلة تعبر بها . وليست العبرة فيها أنها قادرة على أن تقدم للناس صوراً معينة تنقلها عن مصدرها ، بل إنها في الأصل لم تنشأ إلا لهذا الغرض ذاته وله وحده . وقد أصبح من المستطاع نقل بدائع الرسم واستنساخها ، وقد لا يشرف هذا القرن على نهايته حتى يصبح في الإمكان أيضاً نقل الصور الفنية واستنساخها دون أن تفقد جمالها . ولكن لا الرسم ولا اللوحات الفنية قُصدَ فيها إمكانَ استنساخها ؛ فليس لها من غاية إلا أن توجد هي بذاتها ولذاتها . فاذا تضمنت المسرحية مثلاً منظرا ووجدته السينما يصلح لها لو قام ممثلوه الأصليون بتمثيله لها ، لكان في هذا وحده القضاء على قيمته الفنية ، بل هذا المنظر أقلّ قيمة من اللوحة المعدنية التي تبلى نقوشها من استعمالها في طبع صور منها على الورق . فكأنما هذا المنظر خلق لأن تسجله السينما ، ولا غرض له سوى ذلك ، شأنه في هذا شأن مسرحية الراديو فإن الحوار يقصد فيه إلى تسجيله أولاً على أسطوانة ، ثم إذاعته بعد ذلك .

ولكن مقدرة الأصوات المسجلة على التعبير ، وهي ضعيفة ما اقتصرت على الفونوغراف والراديو ، تصبح لها قوة فائقة ، إذا ما ارتبطت بالصورة وعادلتها . وإذا اخترعت السينما المجسمة فلن تأتي بحدث جديد ، بل سيكون

فيها خطوة تخطوها السينما فى طريق تطورها إلى الكمال . ولا جرم أن مكان السينما الناطقة من السينما الصامتة ، كمكان اللوحة الفنية من الرسم التخطيطى .

ولم يدرك الناس فى مبدأ الأمر حق الإدراك أن الصوت هو أيضاً وسيلة للتعبير قائمة بذاتها ، وبدت السينما — حينما استعانت بالصوت — كأنما قد رجعت بفن السينما كله إلى عهده البدائى . فكما كان قدماء المخرجين لا يحاولون إلا تصوير المناظر المسرحية ، فكذلك السينما الناطقة سارعت وهى متلهفة إلى تصوير المسرحيات . فالحوار فيها مُقرٌ ، وطولها مناسب ، ولكن كل هذا لم ينتج إلا أفلاماً هزيلة لا تسرّ ولا تُرضى .

٤

وفى البلاد التى لايزال فيها المسرح متمتعاً بتأثيره وحيويته (كروسيا وألمانيا والولايات المتحدة) نجده لا ينفك فى العشرين سنة الماضية من استهواء السينما وجذبها إليه . ونجد كبار المخرجين السينمائيين يحاولون فى مبدأ الأمر تحوير المسرحيات بحيث لا تصبح سلسلة من حوار متصل ، بل المسرحية أشخاص يتبادلون أطراف الحديث ؛ فكانت موهبة المخرج ميرهولد ، ترمى إلى ابتداع عالم وجوّ يحيط بحوار أبطال المسرحية ، وقد استعانت السينما الناطقة بهذه الأحاديث فوجهتها إلى خير وجهة ، وأحاطتها بإطار زخرفى « الديكور » لايعجز عن تصوير السماء والبحر وكل ما يجول بخاطر المخرج .

والمسرح يستمد حياته من قدرته على التعبير عن العواطف ، ولا يتوسل فى عمله إلا بالحديث والاشارة . فلما دهمه خطر السينما الناطقة إذا به ينقلب إزاءها إلى فن أصلّ كما كانت السينما الصامتة من قبله . فالممثل المسرحى ما هو إلا رأس صغير تائه فى ردهة فسيحة . ولعمرى إنها مزية لا تقوّم ؛ وإن هذه اللحظات التى لم يستطع المسرح إلا التعبير عنها بالصمت ، قد تلقفتها السينما الصامتة هى أيضاً من قبل واستخدمت وجه الإنسان وصوره المختلفة المتباينة فى التعبير عنها .

وتكبير الأحجام على شاشة العرض يتيح للممثل أن يقلع عن المبالغة فى الحركة والإشارة ، وعن هذه الإيماءات الرمزية التى لا مفرّ للمسرح من التمسك بها إن

أراد أن يظل قريباً إلى أفهام النظارة . فإذا قارنت بين المسرحية والسينما الناطقة وجدت المسرحية لاالسينما أقرب شيء إلى التمثيل الصامت الذى يعتمد على الحركة والإشارة . ومكبر الصوت رغم وجوده ، أو إن شئت فقل بفضل وجوده ، هو الذى يجعل صوت الممثل إذا أسرع فى حديثه أو هبط إلى حدّ الهمس أقرب إلى إقناعك والتأثير فيك من صوت أبرع الممثلين فى المسارح الفسيحة .

فأهم مشكلة تواجه مؤلف فيلم ناطق هى أن يعرف متى يجب أن يتكلم أبطاله . أما المسرح فلا يعرف هذه المشكلة ، ولا تنس أنه يجب أن يتصل فيه الحديث دون انقطاع .

ويستمر الحوار فى المسرح إلى أن تاتى فترة الاستراحة . ولعمرى إن هذه الفترات من النعم التى يمتاز بها المسرح ؛ فإسدال الستار يوحى بأنها تخفى وراءها وقوع حوادث أخرى فى المسرحية . وينقل المؤلف المسرحى خبر هذه الحوادث إلى النظارة بالتلميح إليها . وكما نجد القصة المطبوعة حين تصل حوادثها إلى طريق مسدود ، تلجأ إلى ترك صفحة بيضاء لتفصل بين الفصل السابق واللاحق ، كذلك تلجأ المسرحية إلى فترة الاستراحة . أما السينما فمحرومة من أمثال هذا التحايل .

ولعل محترفى السينما يجيبون على ذلك بأن لهم وسائلهم أيضاً فى الانتفاع بهذا التحايل ؛ وذلك لأن يدهم مطلقة فى ترتيب المناظر ، والمنظر لا ينقطع فجأة بل «يذوب» أمام النظارة شيئاً فشيئاً . وهذا «الذوبان» وحده يوحى إلى النظارة بمرور الوقت بين المنظر السابق واللاحق . وهذا حق ، ولكن لا يتم به كل المعنى الذى نقصده ؛ فهذا «الذوبان» يوحى بمرور وقت لا تقع فيه حوادث . (ولا ينطبق هذا القول على فيلم الملاك الأزرق الذى يجب دراسته بعناية) .

وإذا كانت فترة الاستراحة فى المسرح توحى بمرور وقت تقع فيه حوادث ، فإن «ذوبان» المناظر — على العكس من ذلك — لايفلح كثيراً فى التلميح بمرور وقت تقع فيه حوادث ، إذا كانت هذه الحوادث تفيد تحولا طارئاً على حياة أبطال الفيلم .

ولكن من جهة أخرى نجد المسرح عاجزاً عن الارتداد إلى ما سلف من زمن . فهيهات للبطل أن ينتقل أمام النظارة من عهد الرجولة إلى عهد الصبا ، فى حين أن هذا الارتداد لايستعصى على السينما . وقد لاتكون هذه الحيلة آمنة من

التعثر أو قاصرة عن بلوغ غايتها ، ولكنها على كل حال لا تستعصى على السينما .

والخلاصة أن المناظر المتتابعة فى السينما هى بمثابة الفصول فى القصة المكتوبة ، ولكن السينما لاتعرف الفواصل العريضة التى نجدها بين فصول القصة المكتوبة أو المسرحية .

أما الفيلم الصامت فلم يضره انقسامه إلى فصول ، على حين أن السينما الناطقة لا يتأتى لها هذا الانقسام ولا تعرفه . ووجوب إحكام الصلة بين مناظر الفيلم الناطق هو من أهم العوائق التى تصادف عمل المكلفين بضم أجزاء الفيلم بعضها إلى بعض . فالفيلم الناطق يستنكف من الفراغ الخالى من الحوار ، ويضع اتصال الحديث فى المحل الأول من عنايته .

وإذا أصبحت الرواية أهم عناصر الفيلم الناطق ، فإن غرضه الأول ليس هو المسرح ، بل القصة المكتوبة .

٥

والرواية لاتستعصى على السينما ، وهذا هو سر قوتها ، شأنها فى ذلك شأن القصة المكتوبة . وكان الفيلم الصامت كثيراً مايستمد موضوعاته ، قبل اختراع السينما الناطقة ، من القصة المكتوبة .

وفى استطاعتنا أن نحلل الأسلوب الفنى الذى يتبعه كبار الكتاب فى إخراج قصصهم . فمنهم من يهتم برواية الوقائع ، ومنهم من يعنى بتصوير الشخصيات وتحليلها أو التنقيب عن أسرار الحياة . وسواء عمد الكاتب إلى توليد المعانى والإسهاب فى التفاصيل ـ كبروست ـ أو إلى تركيزها وبلورتها ـ كهيمنجواى ـ فإن الرواية لاتنفك عملهم وهمهم الأول . والمعنى الفنى للرواية هو تلخيص الوقائع وإخراجها ، أو بمعنى آخر ، تجليتها للقارئ حتى يراها كأنها تحدث أمامه . وإذا ذكرت هذا الأسلوب الفنى الذى يتبعه الكاتب فى إخراج قصصه فإننى أعنى به طريقة اختياره ـ سواء جاء هذا الاختيار عفواً لأنه وليد طبع الكاتب ، أو جاء عمداً لأنه وليد التأمل والدراسة ـ أقول : طريقة اختياره لوقائع الحياة التى تثير اهتمامه دون غيرها ، ووسائل التعبير التى يستعملها ليضفى على هذه الوقائع ماينسبه إليها من أهمية خاصة .

وأدل بينة على الأسلوب الفنى عند أكثر الكتاب هى طريقة انتقالهم من الرواية إلى الحوار .

وحوار القصة له أغراض ثلاثة :

أولها هو العرض والشرح . وهذه هى طريقة الأدب الانجليزى فى نهاية القرن التاسع عشر ، وزعماؤها هنرى جيمس وكونراد . وهى ترمى إلى القضاء على سخف الكتّاب الذين يدّعون لأنفسهم رأياً قاطعاً فى فهم أسرار الحياة كلها ، ويفرضون رأيهم على القارئ ، وقلما تلجأ السينما إلى حوار هذه المدرسة الانجليزية ، كما تشيح عنها القصة الحديثة أيضاً .

وثانيها إبراز شخصية أبطال القصة وملامحهم . فنجد ستاندال فى تصويره لشخصية بطله جوليان سوريل يستعين فى الإبانة عنها بأفعاله أكثر من استعانته بمدلولات صوته وأنغامه . فلما حلّ القرن العشرون زادت مدلولات الصوت وأنغامه أهمية فى نظر القصة ، وأصبح بيان نغمة الصوت من وسائل وصف الشخصية ، بل إن وجود الشخصية ذاتها أصبح مرتبطاً بها . فلعل قصصه ونحن نستسيغ قراءتها ـ تصلح للإذاعه ، حيث لا يرى السامع وجه الممثل ، أكثر من صلاحيتها للمسرح .

وإذا كانت القصة تُعنى بأنغام الصوت فى حوار أبطالها فإن السينما والمسرح أقل منها عناية بها ، ذلك لأن الممثل يجب أن يكفى وحده لإبراز الشخصية

وأخيراً نجىء إلى الغرض الأساسى للحوار ، أعنى به الحوار الذى تنهض بفضله مناظر القصة . وليس لتطور هذا الحوار أصول مرسومة ، بل هو يتشكل طبقاً لما يريده منه كل فنان موهوب ؛ فهو تارة درامتيكى ، وتارة إشارات توحى بالمعانى ، وتارة ألغاز مستترة ، قدانبتّتْ صلتها فجأة بالعالم أجمع كشأن دستويفسكى ، أو يكون مرتبطاً بالكون كله ، كشأن تولستوى ، ولكنه مهما اختلفت صوره — يرمى إلى أن يحس القارئ بالمنظر إحساساً عميقاً حتى كأنه يراه أمام عينيه فى عالم له أبعاد ثلاثة .

وقد انتبه الفيلم لهذا الحوار وأدرك خصائصه وشدة تأثيره ، فاستمدت منه السينما اليوم بعض قوتها . فنحن نرى مخرجى الأفلام الحديثة ينتقلون — بعد أن يلتزم الفيلم فترة طويلة من الصمت — إلى الحوار ، كما يفعل القصصى حينما ينتقل إلى الحوار بعد أن يفيض فى روايته بالوقائع والتحدث عن الأبطال .

وللقصص وسيلة أخرى للتعبير، وهى ربطه للحظات الحاسمة فى حياة أبطاله بالجو الذى يعيشون فيه أو ربطها بالكون كله. وهذه هى خَلَّةُ كونراد التى لا يحيد عنها فى قصصه. وقد انتفع بها تولستوى فى تصوير منظر من أروع مناظر الأدب القصصى فى العالم كله، حين وصف إصابة الأمير أندريه بجرح فى موقعة استرليتز (فى قصة الحرب والسلم). وقد استعانت بها السينما الروسية خير استعانة إبان ازدهارها. ولكن هذه الوسيلة تتضاءل وتختفى كلما زادت أرباح السينما...

على أن القصة المكتوبة لا تزال تحتفظ — فيما يبدو — بمزية تفوق بها الفيلم، عنى مقدرتها على الانتقال إلى تحليل نفسية أبطالها. ولكن يبدو على القصة الحديثة — من ناحية أخرى — أنها تنصرف شيئاً فشيئاً عن الاهتمام بتحليل نفسية أبطالها فى اللحظات الحاسمة عند الأزمات. وقد لا يقلّ عن التحليل النفسى فى قوته الفنية وإفصاحه عن الضمائر، هذا التعبير الدرامتيكى عن لواعج النفوس، الذى نجده عند شكسبير، كما نجده، بقدر كبير، عند دستويفسكى، حين يستعين فى تلميحه إلى الأسرار، إما بأفعال أبطاله، وإما باعترافات يفضون بها، مترددة بين الإفصاح والكتمان (ومثل ذلك تصويره لسمرديا كوف وستافروچين).

وأخيراً فإن روح كل حىّ تنطوى على سرّ خفىّ يستعصى سبر غوره وإدراكه، وقد تستطيع السينما استدراجه على الشاشة بفضل تكبيرها لوجه الإنسان حتى تستبين كل خوالجه. ولكنه مع ذلك لو بقى هذا السرّ الخفى مجهولا، فقد يساعد على أن تصبح القصة الفنية مناجاةً يتوجه بها العبد إلى ربه يسأله — فى حيرته — أن يكشف له عن سرّ الوجود. فهذه القصص تصوّر الفكر البشرى وهو غارق فى التأمل، وهذا هو سر عظمة قصص تولستوى الكبرى.

وقد غزت السينما منذ طفولتها الساذجة إلى الأفلام الصامتة الأخيرة، ميداناً فسيحاً وانتزعته لنفسها. فما الذى كسبته بعد ذلك؟ حقّاً إنها ارتقت بالإضاءة وطريقة الرواية والصنعة، ولكن ما الذى كسبته من الفنّ؟ وأعنى بالفن هنا التعبير عن الروابط التى قد تكون خفيّة ولكنها بادية الأثر ولا مفرّ من الإيمان بها — هذه الروابط التى تربط بين الأحياء بعضهم وبعض، أو بين الأحياء والأشياء، لم تهيب السينما الصامتة، إبان ازدهارها، من النزول

إلى هذا الميدان ، ولكن السينما الأمريكية فى العصر الحاضر — وتهتدى بهديها السينما فى البلاد الأخرى — تعنى قبل كل شىء — ولها العذر فقد أصبحت هى أيضاً صناعة كسائر الصناعات — بزيادة مقدرتها على توفير التسلية واللهو للنظارة . فهى ليست أدباً ، بل صحافة . ولكن عمل الصحافة التى قنعت به السينما الأمريكية يدفعها ، شاءت أو لم تشأ ، إلى ميدان لا يخلو من الفن أبداً ، عنى به ميدان الخرافة والأوهام . وحياة السينما فى العهد الأخير تستند كلها على التحايل فى الانتفاع بهذه الخرافة والأوهام .

وأول مظهر لهذا التحايل هو فى العلاقة التى تقوم اليوم بين قصة الفيلم وبين نجوم السينما ، رجالا ونساء ، بل النساء هن أفضل فى الدلالة على أغراضنا من الرجال ؛ فكل حسناء أصبحت نجما سينمائيا لا يفرض فيها أن تكون ممثلة تؤدى دورها فى فيلم سينمائى ، بل لايلزم عليها إلا أقل قسط من المقدرة الدراماتيكية ، ويكفيها أن وجهها يصلح للتعبير عن إحدى الغرائز العامة بين البشر والرمز إليها وإبدائها . فلك أن تقول عن سارة برنارد إنها ممثلة ، ولكن لايصدق هذا القول على مارلين دتريش ، فما هى إلا من شخصيات الأساطير التى أحيطت بالخرافة والأوهام .

وقد استقر هذه الوضع حتى إن نجوم السينما — رجالا ونساء — يدركون إدراكا خفيا تلك الشخصية الأسطورية التى حلّت فى كل واحد منهم ؛ ويصرون على تمثيل قصص سينمائية تعين على بقاء هذه الأسطورة ودوامها . وأصبح الجمهور بفضل الصورة المكبرة ، يعرفهم معرفة لم يفز بها ممثلو المسرح من قبل . وأخذت المقدرة الفنية تسير فى اتجاهين متضادين ؛ فالممثلة الكبيرة هى التى تحسن أداء عدة أدوار لشخصيات متباينة ، أما النجم السينمائى فحسناء تنفخ الحياة فى عدة أفلام متشابهة متلاحقة .

وفى التمثيل الصامت فى المسرح الإيطالى القديم نجد الشخصية الواحدة يتكرر ظهورها فى عدة أدوار متباينة . أما رواد السينما الهائمون بها فيعلمون اليوم أنه ، رغم المحاولات التى تبذل لتحوير الشخصيات المألوفة لديهم ، وتصويرها بصورة جديدة ، فان الممثل هو الذى يطغى بشخصيته المعهودة لديهم على الفيلم . فهم يرون جريتا جاربو ملكة ، وجريتا جاربو محظية ، وجريتا جاربو جاسوسة وهكذا ، ومثلها فى ذلك مثل سائر النجوم .

وشارلى شابلن أصدق دليل على قولى . فقد رأيت فى بلاد الفرس فيلماً لا أصل له ، اسمه حياة شارلو . والأفلام فى بلاد الفرس تعرض فى الهواء الطلق ، وأبصرت على الجدران التى تحيط بالنظارة قططاً سوداء جاثمة تصوّب أنظارها . وقد مكر أصحاب السينما وضموا أفلام شارلو القصيرة بعضها إلى بعض وقدموا لنا فيلماً طويلاً أثار الدهشة ؛ إذ رأينا أمامنا الشخصية الخرافية على حالتها الصافية الناصعة لا تشوبها شائبة .

وقد استحدثت السينما حرافات عدة كفيلم نبلونجن لرينيه كلير الذى أعجب به العالم كله ، وفيلم المليون ، لرينيه كلير أيضاً ، وهو يروى خرافة الفتاة الفقيرة سندريلا فى ثوب جديد أكثر نضوجاً ، وفيلم الملاك الأزرق ، وأنا هارب من السجن وغيرها . ولكن لا يزال أمامها مجال كبير لدراسة خرافات أخرى كتصوير العدالة الاجتماعية ، والفردية ، والغريزة الجنسية فان السينما لم تنفد مواضيعها بعد .

إن السينما تخاطب الجماهير ، والجماهير تهيم بالخرافات والأساطير إن خيراً وإن شراً . وإذا أردنا نحن نسيان الخرافات فكفى بالحرب تذكيراً بها . فإن رواد المقاهى الذين يرسمون الخطط الحربية أقل عدداً من هؤلاء الذين يؤكدون بأنهم علموا من مصدر ثقة أن العدو ينكل بالأطفال جوعاً . وما كذب الصحافة الصفراء إلا نوع من انصياعها لاستهواء الخرافة .

والخرافة تبدأ بالكلام عن الجن والعفاريت ، وتنتهى بالتحدث عن القديسين . وإن الجماهير لتؤثر أن تصم أذانها عمن يحدثها عن الجانب الطيب فى حياتها ، ولكنها لا تعمى عنها فى أحوال كثيرة . وهذا سؤال يجول فى خاطرى : ترى كم كان مبلغ فهم الجماهير لمواعظ القديس سان برنارد ؟ وهل فهمت منها غير ماقاله ؟ ربما ، أو إن شئت فقل : حتما . ولكن كيف يكون لنا أن نبخس من قيمة مافهمته فى اللحظة التى كان يتغلغل صوت هذا الواعظ المجهول إلى أعماق قلوبهم ؟

ولا تنس من جهة أخرى أن السينما صناعة كغيرها من الصناعات .

أندريه مالرو

نقلها عن الفرنسية يحى حقى