

السينما الأمريكية

obeikandi.com

السينما الأمريكية

تحرير: دوشالد . أ. ستابلز

ترجمة: نور الدين الزراري



دارالمعارف

the American Cinema

Edited by

Donald E. Staples

Voice of America

Forum Series

1973

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مقدمة

كان الغرض من هذه السلسلة من المحاضرات والأحاديث تقديمها إلى المستمعين الأجانب عن طريق إذاعتها ضمن برامج فيما وراء البحار من راديو صوت أمريكا ، حتى يتسنى لهؤلاء المستمعين أن يكتفوا أنفسهم حسب تفكير بعض أصحاب العقول التي انعكست على السينما الأمريكية ، ماضيها وحاضرها . إن لكل واحد من أصحاب هذه العقول مكانه المرموق في دراسة السينما أو الإنتاج .

أولاً : إن كل واحد من هؤلاء الذين ساهموا في السينما الأمريكية سواء كان أستاذاً أو أمين متحف أو أمين أرشيف أو ناقدًا ، قد طلب إليه أن يستجيب إلى موضوع ذي أهمية خاصة . ولقد جرى ترتيب هذه المساهمات حسب نظام تاريخي مع مراعاة تقاريرها بعضها إلى بعض بطريقة ممتعة حتى يتسنى تقديم عرض عام للسينما الأمريكية .

وثانياً : تم إدراج أربعة أحاديث مع أربعة من مشاهير العاملين في حقل السينما هذه السلسلة بغية تبيان « صوت لهوليوود » التي كان لها الفضل في تأسيس السينما الأمريكية ، ولقد اشترك في هذه البرامج كل من ليليان جيش وفرانك كابر وروين ماموليان ودون سيجل الذين شاركوا عن طيب خاطر في هذه البرامج وأذكوا مشاعر الشوق والحنين إلى ماضى هذا الموضوع وأضافوا عليه شيئاً من الرونق واللذة الفنية . وإلى جانب ذلك ، يجب ألا يفوتنا أن نشير إلى أن كثيراً من أساتذة السينما

الأمريكية الذين أسهموا في هذا المشروع هم أيضاً من صانعي الأفلام ذوى الخبرة والمعرفة الشخصية والعملية بهذا العمل وبهذه المهنة المتعلقة بإنتاج الصور المتحركة . وقبل بث هذه السلسلة على جناح الأثير على الموجات القصيرة من محطة إذاعة صوت أمريكا ، أتيحت لى الفرصة للسفر مع بعض الأفلام الأمريكية إلى أيسلندة ومالطة وتونس وأسبانيا وإلقاء محاضرات . وقد تمت هذه الجولة الإعلامية تحت رعاية وكالة الإعلام الأمريكية . وكما كانت دهشتى حينما اكتشفت مع كل عرض لفيلم من الأفلام وإلقاء محاضرتى ، مدى اهتمام الجماهير ، شباباً وشيباً ، بالأفلام الأمريكية ، وقد تبينت من أسئلتهم فيما بعد أن كثيراً من الأشخاص الحادى الذكاء ، فى شتى بقاع العالم مهتمون إلى حد كبير بتاريخ الأفلام الأمريكية ونظريتها والنواحي الجمالية لهذه الأفلام .

ولم تكن غرابة جمهوره الناس الذين توافدوا على ندوات عرض الأفلام والمحاضرات ، أقل من غرابتى ودهشتى حينما علموا أن الأمريكيين يأخذون العمل السينمائى عندنا مأخذ الجد وأنهم يدرسون فى الجامعات ويحصلون على درجات جامعية فى الدراسات السينائية ، وقد تبينت فى أثناء المناقشات مع هذه الجماهير أن جميع من شهدوا الأفلام والمحاضرات يوافقون على أن هذا العمل يستحق مثل هذه الدراسة ، وتمنى الكثيرون منهم لو أن مناهج دراسية من هذا القبيل تتاح لهم محلياً على أنه كان ثمة إجماع بينهم على أن تنظيم منهج دراسى سينمائى قد يكون هدفاً بعيد المنال بالنسبة لجامعاتهم . إننى لو طيد الأمل فى أن يساعد هذا الكتاب على تبيان درجة جدتتنا وعمق التزامنا « بالفن الثامن .. وأكثر الفنون حيوية » ألا وهو السينما .

إن السينما بالنسبة لنا تتجاوز حدود الأفلام الترويحية ، وهذا هو السبب للاهتمام الخاص الذى نبدیه بالأفلام التعليمية ، وكذلك للعمل الطليعى الرائد ، والأفلام الثقافية والأفلام الإخبارية .. إن هذه كلها جزء من السينما الأمريكية .

إننا نرجو هؤلاء الذين لم تتح لهم الفرصة لمعرفة هذه الأفكار عن طريق الاستماع إليها عبر الأثير ، أن تكون ذات فائدة لهم في جمعها في كتاب وأن تكون نتيجة ذلك تفهماً واستحساناً وتقديراً أفضل للأفلام الأمريكية وكذلك معرفة بتاريخها . إن السينما الأمريكية هي عملنا وهي حبنا ، وكم نتمنى أن يكون العمل السينمائي هكذا بالنسبة إليكم .

دونالد ا . ستابلز

جامعة نيويورك



(دكتور دونالد ا . ستابلز أستاذ السينما في قسم
الدراسات السينمائية بجامعة نيويورك وهو مهتم بصفة
خاصة بتاريخ الصور المتحركة ونقدها وأساليب
الإنتاج الفنية . وهو منسق هذه السلسلة (واشترك مع
د . هكتور كيورى) في نشر كتاب (مواجهة الفيلم) .

بقلم : دونالد ا. ستابلز

يبلغ عمر السينما الأمريكية الآن أكثر من ٧٥ عامًا ، على أن عمرها في الواقع مرهون بالوقت الذي بدأت فيه بإحصاء السنين وعدها . إن التاريخ السينمائي يجب أن يتحدد ببدء الصور المتحركة ، ولكننا مازلنا نمضى في الجدل حول ما إذا كان مجرد اختراعها يعتبر إيداناً بالبداية ، أو ما إذا كان عرض إنتاج هذه الصناعة على الملأ هو الذى يعتبر البداية .

وإذا اعتبرنا العرض العام هو اليوم الذى بدأت فيه صناعة الصور المتحركة فهل هذا اليوم هو الذى بدأت فيه المشاهدة الفردية للصور المتحركة بواسطة الآلات الفردية التى كان المرء يشاهد الصور المتحركة بواسطة النظر من فتحة كالألات من طراز (كينتو سكوب) التى اخترعها طوماس أديسون ، أو هل هو اليوم الذى بدأ فيه عرض الأفلام للنظارة على الشاشة الكبيرة ؟ على أن خمسة وسبعين عاماً تعتبر فترة قصيرة لكى يتطور خلالها فن من الفنون ثم العكوف على تقييمه ، وعلى أية حال فإننا سنحاول فى هذه السلسلة أن نفحص هذا الفن الشعبى الذى يسمى بالسينما والفيلم والصور المتحركة وصناعة السينما وما إلى ذلك إننا سنفحصها كشكل من أشكال الفنون الأمريكية الذى

تأسس وتطور في الولايات المتحدة وكان له أثره على أفلام الأمم الأخرى وتأثر هو بالتأثر بأفلام هذه الدول .

إن تاريخ أى فن من الفنون يجب أن يكتب من بعد ، أما بالنسبة للسينما فإن المسافة ضئيلة ، ومن ثم فإننا بحاجة إلى أن يكون اهتمامنا بفن الفيلم المعاصر بقدر اهتمامنا بفن الأفلام القديمة ، لأنه مازال وسيلة فنية نامية ويبنى عمل أى منها على أساس الأعمال السابقة ، وكل مخرج من المخرجين يتعلم من الأعمال الماضية .

يعتبر دافيد وارك جريفيث أعظم المخرجين الرواد في تاريخ الفيلم الأمريكى الذى لم يتأثر بأحد وإنما كان له طابعه الخاص في الوقت الذى كان فيه اسم أديسون وهوليورد مجرد كلمات تعبر عن آلات مقصور استخدامها على المنازل . ومع أن الكاميرا وآلة العرض السينمائي « البروجكتور » والفيلم ، كما نعرفها اليوم قد جرى اختراعها في شتى بقاع العالم في وقت واحد ، أى في نهاية القرن الماضي إلا أنه أخذ يجرى سلسلة متواصلة من التجارب حتى وعى وسيلة الأفلام وعيًا تامًا كما فهم جمهور السينما . ويستشهد جريفيث في هذا المقام بقول والت ويتان الشاعر الأمريكى : « لكى يكون عندنا شعراء عظام ، فإنه يجب أن يكون لدينا جمهور عظيم من قراء الشعر » ويقول « لكى يكون لدينا أفلام عظيمة وصانعو أفلام عظام فإنه لابد أن تكون لدينا جمهور عظيم من رواد السينما ، ونحن في الولايات المتحدة لم نبدأ في أن تكون لدينا جماهير كبيرة من رواد السينما إلا في السبعينيات ، وقد تكون هذه الجماهير أقل مما كانت في الماضي ، ولكنها تعتبر الآن بمثابة جماهير من أطفال التلفزيون » ، لأنها ولدت في عصر التلفزيون « وأخذت تكبر ويمتد بها العمر في الوقت الذى فيه أصبحت شاشة التلفزيون تعتبر من وسائل الترويح عندها ، ولكن ما أن تلبث هذه الجماهير أن تبلغ سن البلوغ حتى تنصرف عن الشاشة الصغيرة وتتجه إلى السينما .

إن الأفلام التلفزيونية التجارية التى تمثل في أفلام إعلانية تتراوح بين ٣٠ ثانية

ودقيقة واحدة قد فازت بجوائز في العالم كشكل متطور من أشكال الفن السينمائي . وقد اجتذبت هذه الأفلام الإعلانية التجارية أعداداً كبيرة من الأطفال . وجدير بالذكر أن هؤلاء الأطفال ، كما يقول أولياء أمورهم ، يركنون إلى الهدوء والسكينة في أثناء عرض هذه الأفلام الدعائية ثم لا يلبثون أن يعادوا إلى لعبهم وصخبهم بعد أن ينتهى عرض هذه الأفلام ويبدأ عرض البرامج العادية . ومع تقدم الأطفال في السن ، تطول مدة انتباههم إلى البرامج التليفزيونية ويصبحون قادرين على مشاهدة البرامج التي تتراوح مدة عرضها بين ثلاثين دقيقة وساعة واحدة ، ويقدر الوقت الذي يقضيه الطفل الأمريكي العادي في مشاهدة البرامج والأفلام التليفزيونية نفس الوقت الذي يقضيه في الفصول الدراسية في المدرسة . وهكذا فإنه يصبح مهيباً إلى حد كبير لاكتساب وعى سينمائي حينما يبلغ سن النضوج ويصبح قادراً على ملاحقة الصورة ومفهومها والغرض منها والصلة بين الصوت والصورة والكيان السينمائي . وعندئذ يصبح من رواد السينما في الولايات المتحدة .

لقد أدى ازدياد الوعي السينمائي عند الشباب إلى وجود جماهير جديدة أقل عدداً ولكن أكبر تفهماً للأفلام السينمائية وأعلى مستوى ... جماهير تطالب بأفلام معاصرة أفضل وبشكل وأسلوب يكون كاملاً فنياً ومقبولاً جمالياً وفكرياً وذات موضوع معاصر تتفق والحاضر . كان أرنولد هوسر ، المؤرخ الفني الأمريكي أول من تنبأ بهذا التطور منذ أكثر من ثلاثين عاماً حينما قال إن فناً يمكن أن يكون فناً جماعياً ، ولكن كلما يمتد العمر بالفن ، يزداد أهل الثقة والنقاد الذين هم على علم بمراحل الفن الأولى تفهماً وتقديراً له يصل بفهمهم إلى حدود الكمال . ولاشك في أن التليفزيون يساعد على خلق هؤلاء الخبراء والنقاد الفنيين ذلك لأن الأفلام القديمة تعرض على المشاهد الصغير والأمريكيين الذين يجدون أمامهم أفلاماً عديدة يختارون منها ما يشاءون لكي تعرض عليهم في ليلة بعينها . ومن ثم فإنه يتمتع ناظره وهو في منزله بمشاهدة النجوم السابقين

وعمل المخرجين القدماء ، وإن هذا يحدث عادة قبل سنوات كثيرة من حلول الوقت الذى يسمح فيه للصغير بالحرية الكاملة للخروج من المنزل بمفرده إلى دارٍ للسينما . ويجب ألا يغرب عن البال هنا أن أفلام هوليوود الموحدة التى تعرض على شاشات التلفزيون الأمريكى يتخللها عرض رسائل إعلانية تجارية كل ١٠ أو ١٥ دقيقة وأن كثيراً من نسخ الفيلم قد يتم تعديلها إلى وحدات تبلغ مدة عرضها ثلاثين دقيقة . ومع ذلك فإن جوهر الفيلم الأصيل متاح ويمكن تقييمه واستحسانه .

وإلى جانب توافر أفلام هوليوود فى التلفزيون والأعداد الكثيرة من الأفلام التى أعدت خصيصاً للتلفزيون ، يتعلم كثير من تلاميذ المدارس الصغار فهم الصور المتحركة فى مناهجهم الدراسية . ويزداد عدد المدارس الابتدائية والثانوية فى الولايات المتحدة سنة بعد سنة التى تفتح مناهج سينمائية يشهد خلالها الطلاب أفلاماً ويمارسون تجارب عملية بما فى ذلك رؤية الأفلام ، ويستمعون إلى محاضرات ويشاركون فى المناقشات فى الفصول الدراسية . ويتولى المدرسون شرح الأفلام ثم يجها مع الطلاب ، إن هذه المناهج الخاصة فى تقييم الفيلم أو دراسته كما تدعى أحياناً ، توجد عادة فى أقسام اللغة الإنجليزية أو أقسام الآداب فى المدارس ، وهى فى بعض الحالات تكون زائدة على المناهج الدراسية ويجرى تنفيذها بعد الأنشطة المدرسية . ويزداد عدد هذه المناهج سنوياً ، وفى حين أن المناهج الأولى يتولى مدرسون الاضطلاع بتدريسها ، وخاصة المدرسون المهتمون بالسينما ولم يتلقوا أى تدريب فى الدراسة السينمائية ، فإن كثيراً من المدرسين اليوم قد تلقوا تدريباتهم فى الكلية والجامعة فى الدراسات السينمائية ، وتتراوح هذه الدراسات من منهجين سينمائيين إلى مستوى درجات المعيدى والدرجات المتقدمة فى الدراسات السينمائية وحينما يصبح الطلبة المدرسون السينمائيون المدربون هم جواهر رواد السينما الكبيرة فى الغد فإن مستوى التقييم للنظرة العاديين سيتحسن إلى حد كبير . إلى جانب ذلك فإن التعليم المستمر فى الدراسة السينمائية كشكل فى معاصر

سيدعم الجماهير الجديدة وتصبح هى الجماهير العظيمة التى تمناها د. و. جريفيت .
ينشأ المشاهد فى الولايات المتحدة اليوم مع تراث من تاريخ السينما الأمريكية هو
تراثه ، ويكون اسم أديسون وهوليوود جزءاً من الحياة المنزلية . ومع أن الكاميرا وآلة
العرض (البروجكتور) والفيلم التى نعرفها اليوم قد اخترعت فى شتى بقاع العالم فى وقت
واحد عند نهاية القرن الماضى فإن طوماس ألفا أديسون يعتبر بالنسبة للغالبية العظمى من
الشباب الأمريكى أب الصور المتحركة نظراً لما ساهم به من نصيب غير عادى فى حقل
البحث . وكذلك شهرة اختراعاته مثل المصباح المضىء أو المتوهج والفونوجراف . وثمة
مخترعون آخرون لا يلقون حظهم من التقدير أو ربما يغفل أمرهم كلية من وجهة نظر
تاريخ الفيلم الأمريكى نظراً لسمعة أديسون الطاغية . حتى مساهمة جورج إيستمان فى
تطوير فيلم السيلوليد وتأسيسه لشركة كوداك ، تتلاشى بمقارنتها مع (ساحر مينلو بارك)
(ومينلو بارك بولاية نيو جيرسى ، كانت موقعاً لورشة أديسون ومعمله) ، ومن ثم فإنه
يبدو طبيعياً لأطفال الولايات المتحدة إن الرجل المسئول فى بلادهم عن الإثارة وعن
موسيقاهم هو أيضاً مسئول عن السينما .

وأهم الأسماء المميزة للصور المتحركة الأمريكية هو « هوليوود » وحتى يومنا هذا
الذى اختفت فيه الاستوديوهات الضخمة كما عرفناها والمناطق التى صورت فيها الأفلام
قد أصبحت ضواحي تزخر بالمنازل الجديدة أو مواقع لآبار البترول . وفى الوقت الذى
تصور فيه الأفلام فى جميع أنحاء العالم ، فإن كلمة « هوليوود » تعيد إلى الذهن صور
نجوم السينما وحامات السباحة وأرض الروعة والجمال الساحر حيث تكون السيادة
للخيال وسحر السينما يجعل أى قصة قابلة للتصديق . ومع أننا نعرف أن ما بقى من
الاستديوهات الضخمة قد آل إلى شركات كبيرة ذات المصالح الكثيرة إلى جانب
اهتمامها بالعمل السينمائى ، ومع أن هذه الشركات تذهب إلى حد بيع معطف كلارك
جيبيل الواقى من المطر و (شبشب) جودى جارلاند الأحمر اللون فى المزاد العلنى لجمع

المال فإن اسم هوليوود مازال اسماً كبيراً يشمل صناعة السينما كلها في جميع الأوقات بل إنه يشمل أيضاً المجتمع السينمائي العامل في صناعة السينما في لوس أنجلوس . ومن السخرية أن هوليوود قد أسست أول حركة في الصناعة السينمائية التي بدأت تتقل من نيويورك إلى كاليفورنيا ، كانت هروباً من أديسون وتأثيرات مخترعاته ومحاميه ، فإن مناح المنطقة وشمسها الساطعة كان مجرد عامل إضافي لانتقال هذه الحركة .

لقد استطاعت هوليوود أن تتطور وتردهر في أثناء العقد الثاني من هذا القرن ، ولم تتأثر بالحرب العالمية الأولى كما تأثرت صناعة السينما الأوروبية ، وعلى العكس فإنه في أثناء هذه الفترة ظهرت مواهب د . و . جريفيث كفناني في صناعة الأفلام وتفانيه في صقل فنه ، وفي هذه الفترة ظهرت الومضات الخلاقة لشارل شابلين وبستركيتون في روائع أفلامها التي امتازت بالبساطة المطلقة لقد استطاع هذان العمالقان اللذان نبعا على شاشة السينما الأمريكية الصامته أن يكتيفا الدراما المرثية بالنسبة لرجل الشارع الذي قد لا يكون ملماً بالقراءة أو الذي ربما لم تتح له الفرصة للذهاب إلى مسرح أو شهود حفلات موسيقية وما إلى ذلك . ومع مرور الوقت عمد هؤلاء الرواد الأوائل من منتجي الأفلام إلى إطالة مدة الفيلم من (بكرة) ذات عشر دقائق إلى (بكرتين) يستغرق عرضهما ٢٠ دقيقة ، وتدرجوا في صناعة الفيلم إلى أن وصلت مدة عرض الفيلم إلى حوالي ٩٠ دقيقة أو أكثر .

وفي الوقت الذي كان يجري فيه تطوير الفيلم في هوليوود ، فإن الجانب العملي من صناعة السينما كان ينمو باستمرار ، وأصبح إنشاء الاستوديوهات الضخمة لشركات (مترو جولدوين ماير وباراماونت وفوكس للقرن العشرين وكولومبيا وإخوان وارنر) جزءاً من كياناتنا الاقتصادية لأن الأمريكيين راحوا يتوافدون على دور السينما كوسيلة للترويح الجماعي أكثر من مرة في الأسبوع . وكان الأمريكيون حتى في فترة الانكماش يجدون بعض النقود للذهاب إلى دور السينما المحلية لينتزعوا أنفسهم من برائن المتاعب

ويلتسوا الراحة أمام الشاشة الفضية . إن السينما كعمل كبير يعنى فى الغالب ارتباطاً اعتبارياً بين بنوك نيويورك أو بوسطن ومكاتب التوزيع فيها . وكان هذا يعنى أن المخرجين كانوا يضعون نصب أعينها بياناً للربح والخسارة ، وكان كل واحد يستهدف شيئاً (أكيداً) ، وهذا الشيء هو فيلم يضمن بيع تذاكر كثيرة . ولكن كان هذا يعنى فى بعض الحالات خسارة فى التجربة والمجازفة .

بدأ النجوم والمخرجون والمصورون الناجحون فى العشرينيات يجدون إغراء فى التوجه إلى هوليوود من الخارج وكان هذا حدثاً طيباً بالنسبة للسينما الأمريكية على العموم لأنه أدى إلى «تطعيم» هوليوود بمواهب جديدة ونظريات مختلفة . ولقد توافد على هوليوود نجوم مثل جريتا جاربو وكارل فروند وفريتز لان وآرنست لوبيتش وكثير جداً غيرهم الذين قدموا من أوروبا فى تلك الأيام الانتقالية للصور المتحركة وتركوا بصاتهم وجزءاً من كياناتهم فى هوليوود الأمر الذى جعل فى الإمكان تطور عاصمة السينما على النحو الذى نعرفه الآن . إنها تقع من الناحية الجغرافية فى كاليفورنيا بالولايات المتحدة ، ولكنها فى الواقع تعتبر مجتمعاً متعدد اللغات من القادمين الجدد الذين تعاونوا فيما بينهم لصنع الأفلام السينمائية وانصهروا فى ذلك (المصنع الرائع) . أى هوليوود .

إن إضافة الصوت إلى الصور المتحركة لم يصادف قبولاً فى هوليوود حتى عام ١٩٢٧ ، مع أن أديسون كان قد صنع صوراً متحركة ناطقة قبل نهاية القرن . كانت الحاجة إلى الصوت فى الأفلام ملحّة على مدى تاريخ السينما الصامتة لأن المخرجين كانوا دائماً وأبداً يقاطعون انسياب الصور المرئية للفيلم ، لإدخال حوار مكتوب على بطاقات . وكان هذا فى حد ذاته يعتبر تدخلاً كمدخل الإعلانات التليفزيونية اليوم فى أفلام الدراما التى تعرض على شاشة التليفزيون . وليس ثمة شك فى أن هناك بعض النقاد الذين يقولون إن الفيلم الصامت يعتبر تأليهاً للفن السينمائي . ومع ذلك فإن انصوت كان بعداً من أبعاد الفن السينمائي الذى لا يمكن نكرانه .

لم يمض وقت طويل حتى اكتسبت الشاشة صوتاً للتكلم بواسطة (التراك الصوتى)
أى التعقب الصوتى حيث كان يجرى فرض ما يجب أن يقال على الشاشة وما ينبغى أن
يجرى النطق به وما الذى ينبغى عليها أن تتكلمه وما الذى يمكن عرضه أو الذى
لا يمكن عرضه . إن (الشفرة) كما كان يقال عنها ، قد فرضتها هيئة ذاتية التنظيم ،
وهذه الهيئة مؤلفة من منتجى الصور المتحركة والموزعين فى أمريكا .. لقد كانت بمثابة
مجموعة من (اللاءات) أو (المحظورات) الأدبية التى فرضت قيلاً على حرية السينما ،
وفى الوقت نفسه أضفت عليها حماية ضد اللوائح الحكومية ، لم يعد رجال العصابات
ورعاة البقر السينائيون بقادرين على التكلم بما يحلوهم ، ولم يكن من الممكن السماح
بمشهد حب أو مذبحه موضحة كل التوضيح . وهى مثلها كمثل الراديو الدرامى فى تلك
الفترة حيث كان الكثير يترك للخيال . لكن بالرغم من هذه القيود نجح المخرجون
الخياليون فى مواصلة إخراج الأفلام المؤثرة التى عززت من سمعتهم وشهرتهم واستمر
الاعتراف بالسينما كوسيلة ترويحوية .

كانت هذه هى فترة (مسرحية) و (أدبية) فى تاريخ هوليوود والسينما
الأمريكية ، وقد تطلبت إضافة الحوار انتقال الممثلين المسرحيين والكتاب والمخرجين من
برودواى إلى هوليوود ، وأدت هذه الحركة إلى ظهور صفوة من الروائيين وكتاب القصة
القصيرة وانتقالهم إلى هوليوود لكى يضعوا القصص الجديدة التى تتفق والمواهب
الجديدة . عندما استوردت هوليوود المواهب من الخارج كما حدث فى الماضى ، فإنها
استوردت هذه المرة شخصيات متنوعة ومتباينة من مدينة نيويورك مثل فرد أستير
وإخوان ماركس وجورج كوكروف وسكوت فيتزجيرالد وأن إضافة الدماء الجديدة هذه
أعطت الشاشة نمطاً جديداً من الديناميكية الذى أقام الدليل على سلامته التامة وفائدته
لهوليوود غير أن ذلك كان مصحوباً بشيء من التراجع والاهتزاز فى أول الأمر . إن هذا
الانتقال من المسرح « الفودفيلى الهزلى » أو مسرح برودواى لم يكن طريقاً سهلاً على

الدوام ، ذلك لأن الأمر كان يحتاج إلى قدر كبير جداً من الاختبار والتجارب في الأيام الأولى ، إلى أن تأكدت الغلبة للشاشة وسادت سيطرتها الرؤية بفضل هذه المواهب التي سبق أن حصلت على تدريبها في المسرح .

يعتبر عام ١٩٤١ أحياناً نقطة تحول في تاريخ السينما الأمريكية ، فقد شهدت هوليوود إذ ذاك ظهور اثنين من عمالقة المخرجين الأمريكيين المحليين بعرض فيلم المواطن « كين » لاورسون ويلز « والصقر المألطى » لجون هوستون . كان ويلز وهوستون مقدراً لهما أن يصبحا أشهر المخرجين « جواي الآفاق » فهما اللذان جابا الكرة الأرضية يضعان الأفلام ويحاولان عبثاً التخلص من نظام هليوود وأسلوبها .

ولقد شهدت سنوات الحرب تحولاً في الفيلم الأمريكي . وللمرة الثانية كما حدث في الحرب العالمية الأولى ، لم تتأثر صناعة السينما نفسها تأثراً مادياً وكانت قادرة على الاستمرار بدون الحاجة إلى إعادة بناء نفسها كما فعلت صناعة السينما في بعض البلاد الأوروبية بعد الحرب . إن السينما الأمريكية استفادت إلى حد كبير لأن الحكومة تولت تدريب مئات من المصورين المقاتلين والمحاربين السينائيين الذين عادوا إلى الوطن بعد أن وضعت الحرب أوزارها وأرادوا الاستمرار في مهنتهم . ولقد دخل كثير منهم صناعة الصور المتحركة . لم يكن من السهل على صناعة السينما أن تستوعب جميع المهنيين الذين كانوا قد تدربوا في حقول الصور المتحركة في القوات المسلحة . ومع ذلك فإن كثيراً من هؤلاء الذين واصلوا العمل في حقل الصور المتحركة عملوا في المجالات المتطورة الجديدة للأفلام التعليمية والثقافية والعملية والعلمية . وقد أتاح ذلك وظائف جديدة وأدى إلى قيام صناعة جديدة واسعة النطاق ما لبثت أن أصبحت أكبر من صناعة السينما في هوليوود . وإلى جانب ذلك ، استفادت السينما الأمريكية من تغير وجهات نظر كتاب هوليوود ومخرجيها أثناء سنوات الحرب حينما عمل كثير منهم في تصوير الأفلام لحساب القوات المسلحة . لقد تعلم هؤلاء كيف يستخدمون الأساليب

الفنية في إعداد الأفلام الثقافية وكيف يعملون مع مجموعات صغيرة باستخدام كاميرات يدوية وهم على مسافة من موقع الأحداث ، وبذلك اكتسبوا خبرة وعادوا بنظرة تقديرية واقعية للأبعاد أفضل مما كان لديهم على المسارح التصويرية الصوتية في هوليوود . وبالإضافة إلى ذلك أصبح لديهم وعى اجتماعى وإدراك سياسى لم يكن أى منهما معروفا في هوليوود قبل الحرب » ولهذا عكست الأفلام التى أعدت في أعقاب ذلك هذا التطور الجديد والتكنيك الذى اكتسبوه .

ولعل أهم عامل مؤثر على السينما الأمريكية في السنوات الأخيرة هو دخول التلفزيون إلى المنازل الأمريكية في أواخر الأربعينيات وانتشار قبوله في أوائل الخمسينيات . لقد كانت هذه التجربة أكثر التجارب إضراراً بهوليوود القديمة وأكثرها ليبرالية لمنتج الأفلام الفردى . بدأت جماهير السينما الأمريكية تنصرف تدريجياً عن السينما وتؤثر البقاء في المنزل لتشاهد العروض على الشاشة الصغيرة من دراما ومتنوعات وأفلام إعلامية . ولقد ردت هوليوود على هذا التحدى ببعد جديد ، أى الشاشة العريضة . وقد شاع القول في هوليوود بأن السينما الآن أفضل من ذى قبل ولكن في الحقيقة كانت أكبر . إن جميع هذه العمليات الجديدة - السينما سكوب والسيناراما وتود - ١ - و والفسنافيجين - قد وسعت جوانب الإطار بغية توسيع مجال الرؤية عند المشاهد حتى تشمل جميع دائرة بصره ، وهذا أمر مرهون بالمكان الذى يجلس فيه في القاعة . كان تحرير صانع الفيلم بطيئاً وأحياناً مشبهاً للهمم . وقد بدأت السينما وكأنها آخذة في الاختفاء والانقراض . وأخذت دور السينما الكبرى في المدن والبلدان الصغيرة في طول البلاد وعرضها تغلق أبوابها ، أما الدور التى كانت في الضواحي فكانت تُحوّل إلى أسواق كبيرة (سوبرماركت) أو أزقة يتردد في جنباتها نباح الكلاب . على أن النتيجة هي أن صانع الفيلم لم يعد عليه التجاوب مع الذوق العادى لعائلة بأكملها أو الاستسلام له ، ولم يكن يتيسر له أن يقدم أفلاماً لإشباع الرغبات المتوسطة للجماهير

السينما الأمريكية . فقد عمد إلى إنتاج أفلام متخصصة وإن كان بعضها يتسم بالغرابة . إن الميلودراما المشتركة بين حياة الرجال التي كان الجمهور يتشوق إليها قد انتقلت إلى التليفزيون . ولم تعد مسئولية واقعية « الباب الثاني » مطلوبة من صانع الفيلم .

لقد كان التخلص من ضرورة تصوير العالم الحقيقي كما تراه عينا كل إنسان هدف الوسيلة بعد الوسيلة منذ عام ١٨٣٩ وكانت النتيجة تحرير الفنان لكي يخلق ويبدع في إطار رؤيته الخاصة ومن خلال هذه الرؤية . ومع اختراع التصوير في عام ١٨٣٩ حر داجير ونيسبي الرسم من مهمة تصوير منزل رجل أو أقاربه بالطريقة التي تبدو للرسام . وعند بداية القرن استطاعت الصور المتحركة أن تعفى المسرح من مسئولية صنع الميلودراما الواقعية حول العائلة المجاورة وعرضها في كل قرية وبلدة في أمريكا . وهكذا أصبح في استطاعة المسرح أن يركز على المشاهدات الشخصية للعالم . والآن أعفى التليفزيون السينما من تفشى هذه المهمة الضرورية .

إن ستانلي كوبريك وآرثر بن ومايك نيكولز من صانعي الأفلام الذين مازال ينبغي عليهم أن يجدوا ردا على انخفاض البيع في شباك التذاكر ولكنهم لم يعودوا يشعرون بالحاجة إلى إنتاج أفلام للأمريكي العادي ، فهو مقتنع بالبقاء في منزله يشاهد البرامج التليفزيونية ، أما صغاره فقد يعودون إلى السينما بعد أن يشتد عودهم .

ولقد أدت الحرية التي تحققت في مضمار إنتاج الأفلام الأمريكية اليوم إلى قيام مشكلة تنظيمية . فقد وضع اتحاد الصور المتحركة نظاماً لتقييم الصور المتحركة الأمريكية لحماية صناعة السينما من احتمال وضع لوائح حكومية قد يطالب بها أشخاص يرون أن حرية الأفلام المعاصرة بالسماح بمشاهد على الشاشات في الولايات المتحدة قد يكون لها أثر سيئ على أطفالهم . وهكذا فإن لدينا الآن أفلاماً مصنفة بدرجة « ج » المسموح للجماهير عامة بمشاهدتها وأفلام « ج ب » G . P المباحة أيضاً للجماهير عامة مع اقتراحات بأن تكون مسألة مشاهدتها بتوجيه من أولويات الأمور . وهناك أفلام

مقومة بدرجة « R » تحظر مشاهدتها على الصبيان دون السادسة عشرة من العمر ما لم يكونوا بصحبة والديهم أو أولياء أمورهم . وتحدد بعض الولايات هذا السن بـ ١٧ أو ١٨ عاماً . وأخيراً هناك الأفلام المقومة بدرجة « إكس - X » التي يحظر على الأطفال مشاهدتها في أى ظرف من الظروف . ولكن نظام التصنيف لم يؤد ، على ما يبدو ، إلى تقييد صانع الأفلام الخلاق وإن كان شباك التذاكر للأفلام المصنفة (إكس) أقل من معدل مبيعات شباك الأفلام الأخرى . وهناك أشخاص كثيرون من أعضاء الكونجرس وحتى من عامة الشعب يقولون علناً إن عمليات التصنيف ليست مجدية ويجب إلغاؤها أو العمل على وضع نظام أفضل .

لقد بدأت السينما الأمريكية في السبعينيات ولديها تراث سينمائي راسخ لكى تضيف إليه وتبنى عليه مع حرية كبيرة للتعبير لكتاب القصص السينائية والمخرجين وهيئة ممتازة من المهنيين السينائيين وتكنولوجيا ممتازة من مهارات وعمليات وجمهور سينمائي متقدم الذى استجاب أخيراً لدعوة د . و . جريفيث للجماهير سينائية كبيرة . لقد بدأت نهضة السينما الأمريكية ، والزمن وحده كفيل بأن يخبرنا كيف سنصير .

إن هذه السلسلة لمنبر صوت أمريكا الإذاعى التى تتناول موضوع السينما الأمريكية ستلقى نظرة على تاريخ الفيلم الأمريكى بواسطة عيون عشرين من أساتذة السينما الأمريكيين لأن كل واحد منهم يركز على ناحية ممثلة للسينما الأمريكية بشىء من التفصيل والإسهاب . إن بعض هؤلاء الثقات سيقدمون أجزاء قصيرة من كتب شهيرة وضعوها أو أوراها قدموها إلى مؤتمرات وطنية ودولية لأساتذة السينما . وأن هؤلاء جميعاً أساتذة بارزون فى الجامعات الأمريكية ، ويعمد بعضهم هنا ، أى فى هذا الكتاب إلى إعادة المحاضرات الهامة التى سبق أن ألقوها أمام طلابهم . على أن الجانب الأكبر من هذه المحاضرات الواردة فى هذه السلسلة قد كُتب خصيصاً للسلسلة التى يزيد من جاذبيتها عدد قليل من الأحاديث الخاصة التى أجريت مع نجوم هوليوود .

ونظراً لأن تاريخ الفيلم الأمريكي أبدى اهتماماً بالأفلام غير الهوليوودية فإن عدداً قليلاً من المحاضرات تركز على حركة الأفلام الثقافية في الولايات المتحدة أو على موضوع التعليم على الشاشة . وتتناول السلسلة أيضاً استخدام الصور المتحركة الأمريكية من جانب الحكومة الأمريكية وحفظ تراث الفيلم الأمريكي .

وجدير بالذكر أن الفيلم الأمريكي كان له أثره على كثير من الصناعات السينمائية الوطنية في الخارج ، كما تأثرت السينما في الولايات المتحدة بأفلام البلاد الأخرى . إن المؤشرات الرئيسية في هذا التبادل المزدوج تبحثها هذه السلسلة أيضاً لأن السينما تعتبر فناً دولياً يشمل الكرة الأرضية بأسرها .

وتنتهى هذه السلسلة بحديث عن النقد السينمائي ونظرة إلى مستقبل هذا الفن . والمرجو أن يساعد النقد السينمائي البناء على رفع المستوى السينمائي عامة . وأخيراً ، فإن التنبؤ بالمستقبل على أساس دلالات الماضي قد يساعد حتى مشاهد الأفلام العرضي ، أى غير المنتظم ، على تفهم أفضل للصور المتحركة المعاصرة ويرى إلى أين تتجه سينما المستقبل ويهيئ نفسه لكي يتبوأ مكانه في وسط المسرح السينمائي كواحد من جيل جديد من رواد السينما .



دكتور ريموند فيلدينج أستاذ المواصلات في قسم
الراديو والتلفزيون والأفلام في جامعة «تمبل»
ومؤلف كتب عديدة وكاتب مقالات عن تكنولوجيا
الفيلم وإنتاجه وتاريخه ، وآخر مؤلفاته كتاب بعنوان
« تاريخ الصور المتحركة الأمريكية والأفلام
الإخبارية » .. الناشر ، مطبعة جامعة أوكلاند هوما .

بقلم : ريموند فيلدنج

لقد مرت الصور المتحركة عبر تاريخها المتقلب الغريب الأطوار الذى بدأ منذ ٧٥ عاماً إلى تجارب تكنولوجية مستمرة في محاولات بذلها أصحابها لتحقيق أقصى درجة من الواقعية في الإنتاج وعرض منتجاتها . وعلى مر السنين مضى العاملون في مضمار الصور المتحركة قدماً نحو خلق سينما أقل اعتماداً على الأسلوب وأكثر انجهاً للواقعية والأخذ بالمذهب الطبيعي مبتدئين بذلك بإضافة الأفلام الملونة ، والأفلام الأحادية الصوت Monophonic ثم الستيريو والصور الثلاثية الأبعاد وأخيراً الشاشة الكبيرة .

حقاً ، لقد حدث شيء ذوبال ، على ما يبدو ، في واقعية الصور المتحركة في عام ١٩٥٥ حينما تقدم والت ديزنى الراحل بعرض فيلمه « رحلة إلى القمر » في ديزنى لاند بولاية كاليفورنيا . لقد أخذ هذا العرض المستمر شكل صاروخ ضخيم يتسع لمائة وخمسين راكباً وهو مكتمل التصميم من الداخل حيث الأقراص الساطعة وأنوار التحكم المتوهجة والمضيفات وجميع التجهيزات المسرحية اللازمة لطبق طائر . وبعد إجراء العد التنازلى الدراماتيكي ، تهتز المقاعد وتتحرك الأقراص ويسمع أزيز الآلات وهديرها ، ثم يعرض فيلم مترامز مع عصر الفضاء بواقعية ، مصوراً رحلة عبر

الفضاء الخارجى على شاشات الصور المتحركة من فوق والمشاهدين من تحت . ولتد تجمع كل المؤثرات لتقديم فيلم وهمى وإن كان مقنعاً نظرياً برحلة فضائية . ولكن مهما كانت روعة هذه الرحلة الخيالية ، فإنه ليس ثمة شىء جديد حولها ، ففي عام ١٨٩٥ تقدم الروائى هـ . ج . ويلز وروبرت ول ، رائد الأفلام البريطانى ، بطلب حق إنتاج فيلم عن رحلة عبر الزمن والفضاء على أساس رواية ويلز العلمية « آلة الزمن » . كان أعضاء جمهور النظارة ستخصص لهم مقاعد على منصات تتحرك نحو الاقتراب من الشاشة ثم تبعد عنها ، حيث يجرى عليها عرض شاهد الصور المتحركة . كان هذا العمل بالنسبة لعصره يتسم بالنبوغ والطموح ، ولكن نظراً لارتفاع تكاليف مثل هذا العمل ، اضطر ويلز وبول إلى التخلّى عن فيلميهما الذى يمثل سفينة فضائية ن رحلة عبر الفضاء ، وبذلك لم يتحقق لهما تسجيل سبق على دينزى قبل فيلمه المشار إليه بأكثر من خمسين عاماً .

لقد كانت الصور المتحركة عبر الأطلنطى ، أى فى الولايات المتحدة ، كما كانت فى بريطانيا العظمى عند بداية القرن مازالت بدعة جديدة قوامها التمثيلات الهزلية (الفودفيل) ، ولكن ما لبثت الأفلام السينمائية البعيدة الواقعية أن بدأت فى الظهور . لقد اتخذت الأفلام إذ ذاك صورة عربة سكة حديد صناعية يتطلب تشغيلها مجموعة من العمليات والمميزات وعوامل الإثارة حيث يجمع بين الحركة والصوت والرأى مما يدخل فى روع المشاهد بأنه يرى قطاراً حقيقياً مسرعاً فى رحلته نحو محطة الوصول . ولقد سميت هذه الرحلات القطارية برحلات هيل ومشاهد من العالم . وكانت نتاج الخيال الخصب الذى كان يتمتع به جورج س . هيل رئيس قسم المطافئ السابق المشهور فى كنساس سيقى بولاية ميسورى .

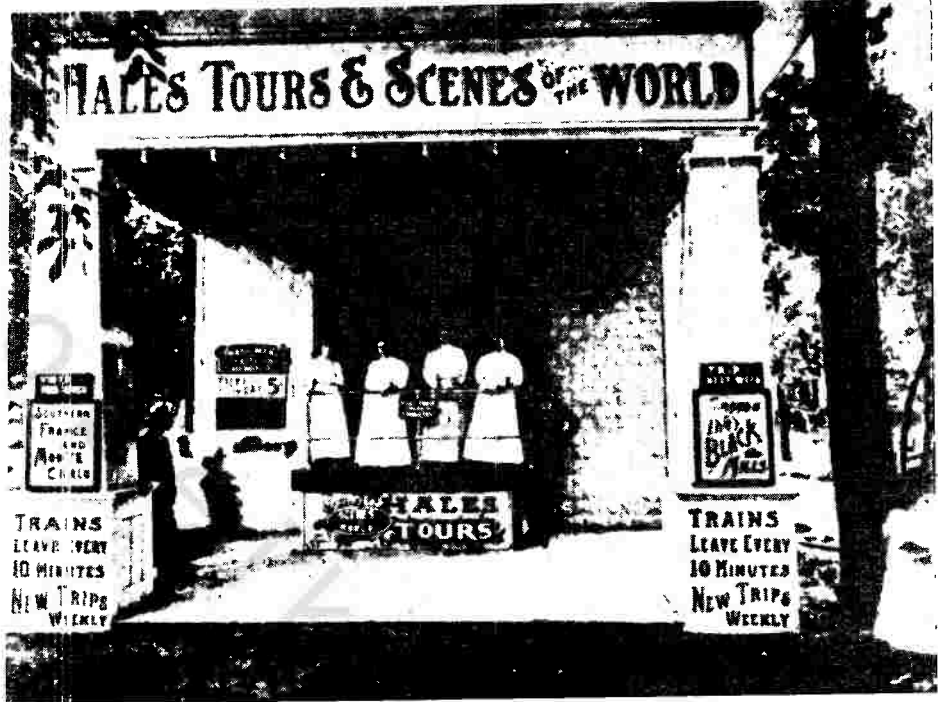
لقد كان جورج هيل مهندساً ميكانيكياً وكانت العروض المختلفة هوايته المفضلة ، وإن كان قد قضى كل حياته كرجل من رجال المطافئ . وعندما حل عام ١٨٨٢ حصل

على ترقية وأصبح رئيساً في كنساس سیتی واحتفظ بهذا المنصب مدة ٢٠ عاماً إلى أن تقاعد في عام ١٩٠٢ . وفي أثناء خدمته اخترع أجهزة كثيرة استخدمت في مكافحة الحرائق بما في ذلك أطقم واقية للخيول التي كانت تستخدم في عمليات مكافحة وجهاز واقٍ لرجل المطافي وآلة لقطع الأسطح المعدنية وآلة لقطع الأسلاك الكهربائية وآلة هيل البخارية الرحوية ونظام الإنذار التليفوني المحسن وهو جهاز معقد سبق زمانه . وقبل عام ١٩٠٤ حول هيل اهتمامه إلى الصور المتحركة الحديثة العهد إذ ذاك ، وفكر في تطبيق جديد لها .

لم تكن السينما في ذلك الحين سوى بدعة جديدة وكان مصيرها يتعلق بمدى إقبال الجماهير على دور الفودفيل وحصيلة الشباك .. كان معدل مدة عرض برنامج الصور المتحركة يتراوح بين عشر وخمس عشرة دقيقة ، وكان يتألف من مجموعات من اللقطات الهزلية والدراماتيكية والإعلامية والرياضية وغيرها من المشاهد . ولم يكن استخدام الفيلم لأغراض عرض القصص قد بدأ بعد . وجدير بالذكر أن كثيراً من الأفلام لم تعرض على الشاشة على الإطلاق ، وإنما كانت تشاهد على شاشات صغيرة تعرض في أروقة ضيقة للغاية ويشاهدها النظارة بطريقة تشبه طريقة « صندوق الدنيا » .

ولم يعرف أبداً ما إذا كان هيل قد نوى إلى سماعه نبأ تصميم السفينة الفضائية التي وضعها كل من ويلز وبول ، ولكننا نعرف تماماً أن هيل وأعضاء فريق المطافي الذي كان يرأسه قد سافروا إلى لندن لتمثيل الولايات المتحدة في المؤتمر الدولي لمكافحة الحريق الذي انعقد في القاعة الزراعية في المدة من ١٢ - ١٧ يونيو من عام ١٨٩٣ . وبعد ذلك ببضعة أعوام ، وعلى وجه الدقة في عام ١٩٠٠ عاد هو ورجاله إلى أوروبا للمشاركة في مؤتمر ماثل عقد في باريس .

كان ظهور فريق المطافي الذي يقوده هيل في هذين المؤتمرين الأوروبيين يعتبر في



« وكانت منشأة رحلات هيل طبق الأصل من تلك المنشآت التي كانت تعمل في حدائق الملاهي في جميع أنحاء الولايات المتحدة . أما المنشأة التي ترى فوق هذا الكلام فقد كانت تعمل في حديقة فاينود في توييكو بولاية كنساس في المدة بين ١٩٠٥ و ١٩١٠ .

حد ذاته نجاحاً باهراً ، وقد شمل القيام بعرض طرق فنية في مكافحة الحرائق قامت بها شركة كنساس سيتي لمكافحة الحريق ، وكانت الفرقة مزودة بنجول مدربة وأدوات وأجهزة لإنقاذ الحياة . وقد تلقت فرقة مطافئ هيل أوسمة كثيرة ، أما هو فقد لمع اسمه وسطع نجمه كعارض مسرحي .

ولعل هيل سمع في رحلته الثانية إلى أوروبا عن تصميم ويلز وبول ، والأهم من ذلك ، أنه يحتمل أن يكون أثناء وجوده في باريس قد شاهد أو على الأقل سمع بعرض الفيلم الواقعيين اللذين جرى عرضهما في معرض باريس عام ١٩٠٠ .

كان أحد هذين الفيلمين اسمه « سينيوراما » وتولى تقديمه راؤول جريموان سانسون . وكان عرضه يصور مشهداً تنطلق فيه بالون ضخيم من سلة هائلة ويأخذ في الارتفاع والتحليق فوق المناطق الريفية الأوروبية . كان النظارة يقفون فوق منصة دائرية عالية تعمل تحتها عشر آلات عرض تعمل متزامنة ، أى في وقت واحد ، وتلقى الصور المتحركة على شاشة دائرية يبلغ محيطها ٣٣٠ قدماً وارتفاعها ٣٠ قدماً . وكانت الأفلام التى تعرض ملونة تلويحاً يدوياً وتم تصويرها من بالون حقيقى محمول جوا .

أما عرض الفيلم الثانى واسمه « ميريوراما » الذى قدمه إخوان لومير ، فكان يقلد مشهداً يراه المرء من فوق برج سفينة وهى تجوب البحر .

وقد يكون هيل قد سمع بأفلام « ركوب الشبح » الذى اكتسب شهرة فى إنجلترا مع بداية عام ١٨٩٨ .. كانت هذه الأفلام تمثل صوراً متحركة تقليدية لمشاهد محلية يجرى تصويرها من عربة كاسحة مثبتة فى مقدمة قطار مسرع .

وبعد أن تجمعت لدينا هذه المعلومات ، فإننا قد نصبح قادرين على إعادة ترتيب الأحداث التى أدت بالمستر هيل إلى دخول حقل العمل السينمائى .

يبدو أنه أثناء الفترة من عام ١٩٠٢ إلى عام ١٩٠٤ فكر مخترع يدعى وليم ج كيف من سانت لويس بولاية ميسورى فى إقامة سرادق للهو والترويح ، وكان السرادق شبه خيمة كبيرة دائرية الشكل تدور حولها عربة سكة حديد مفتوحة الجوانب على قضبان داخل نفق دائرى مظلم . وكان جدار النفق المواجه للدخول حتى وسط السرادق بمثابة شاشة مستمرة تعرض عليها صور ثابتة لشخصيات بواسطة آلات للعرض توضع إما فى وسط السرادق أو الخيمة أو تُركَّب على عربة السكة الحديد نفسها .

كان الغرض من جهاز التسلية والترويح هذا هو تزويد الركاب بمعلومات عن طريق عرض صور حقيقية للمشاهد التى سيرونها فى حالة سفرهم بقطار حقيقى عبر مناطق ذات مناظر خلابة فى العالم . ويشمل العرض صوراً متحركة جرى تصويرها من قطار

متحرك حقيقى . وكان شعور الوهم بركوب القطار يعززه استخدام طريق غير معبد الأمر الذى يجعل العربة تتأرجح وتترنح حتى يوحى ذلك بارتفاع معدل السرعة . وإلى جانب ذلك كانت تستخدم آلة لتوليد الريح داخل النفق لدفع الهواء داخل العربة . وكان كل ذلك مصحوباً بعدة أصوات مناسبة مثل زئير الآلة البخارية واندفاعها والصفير وغير ذلك .

وقبل أن يعتمد ولیم كيف إلى ملء الطلب الخاص بتسجيل اختراعه فى عام ١٩٠٤ وسعيه لجميع الأموال اللازمة لإخراج هذا الاختراع إلى حيز الوجود ، عرض فكرته على فرد و . جيفورد ، قاضى مدينة كنساس سيقى وصديق وثيق الصلة بجورج س . هيل . وقد وافق هيل وجيفورد على توفير الدعم المالى اللازم لاستغلال الاختراع ، وعليه حينما صدرت براءة الاختراع فى شهر أغسطس من عام ١٩٠٤ ، تضمنت توزيع الأنصبه على أساس حصول جورج هيل وفرد جيفورد على الثلثين وحصول ولیم كيف على الثلث وأخيراً ، اشترى هيل وجيفورد جميع حقوق الاختراع من كيف ، وعمداً بعد ذلك إلى تطويره تجارياً .

وقد قدما عرضها فى عام ١٩٠٤ فى معرض سانت لويس ، وهو سوق عالمية أقيمت لإحياء ذكرى شراء لويزيانا ، وافتتح المعرض فى سان لويس بولاية ميسورى فى ٢٠ أبريل من عام ١٩٠٤ . وقد سجل افتتاحه نجاحاً كبيراً ، ومن الظواهر التى شهدتها رواد العرض لأول مرة فى ذلك العام قوالب « الجيلاتى » المخروطية الشكل وتناول أول كوب من الشاى المثلج وأول وجبة من « السجق » . وكان جناح « لى دى فوريسى » للاتصال اللاسلكى من بين العروض الحقيقية الهامة التى كانت موضع اهتمام رواد المعرض . وقد حصل هذا الجناح على الجائزة الأولى والميدالية الذهبية . وفى ذلك المعرض قام أوسكار ميستر ، رائد الفيلم الألمانى بعرض صورهِ المتحركة الناطقة . وقد افتتح هيل وجيفورد عرضها للصور المتحركة فى مدينة الملاهى بالمعرض وإلى

جانب ذلك عرض هيل عملية لإطفاء الحريق في مدينة الملاهي قام به رجاله ، فقد أشعل حريقاً محدد الحجم وتولى رجاله إطفاءه حسب برنامج مرسوم .
وفي ربيع العام التالى ، أى فى ١٤ مارس من عام ١٩٠٥ ، قدم هيل طلباً لتسجيل اختراع جديد سماه « قطار المتعة » وقد حصل على براءة هذا الاختراع فى العاشر من سبتمبر من نفس العام .

وكان التصميم الجديد قوامه استخدام عربتين على ممر مستقيم قصير ، وكان العملاء يركبون إحدى العربتين التى كانت تسير مسافة قصيرة داخل النفق ثم تلتحم مع عربة ثانية . كانت العربة الثانية مفتوحة على الجانبين وعند المقدمة . وكان النظارة من هذه العربة الثابتة يشاهدون العرض ويحسون بشعور السفر .. وقد تضمنت غالبية منشآت « رحلات هيل » عربة سكة حديد ثابتة واستخدام العربة المتحركة فى نقل الركاب من باب المبنى الأمامى إلى العربة الثابتة .

وكما يتبين من رسومات براءة الاختراع ، كانت العربة الثابتة مزودة بعدد من المقاعد لركابها مع ميل إلى الارتفاع التدريجى نحو المؤخرة لإتاحة رؤية كاملة للركاب . وكان جمهور النظارة ، أى الركاب ، يشاهدون الصور المتحركة التى كان قد جرى تصويرها من عربة صغيرة موصولة بالعربة الأمامية لقطار متحرك ، ثم تعرض على شاشة مائلة بعض الشيء بواسطة آلة عرض « بروجكتور » موضوعة فى قبو مرتفع ومثبتة وراء العربة على مسافة قصيرة جداً ، وكان المقصود من حجم الشاشة والمسافة بين الشاشة والعربة وبعد البروجكتور عن الشاشة هو ضمان ظهور صورة تغطى جميع حقل الرؤية لركاب العربة والتى كانت تكفل ظهور الصور بالحجم الطبيعى .

وكان تحت العجلة حزام « سير » يدور باستمرار فوق أسطوانات وعجلات أثناء العرض محدثاً أصواتاً تشبه تماماً الأصوات التى تصدر عن عجلات القطارات حينما تمر فوق المفاصل بين القضبان . وكانت سرعة الحزام يمكن التحكم فيها حسب المطلوب

لتصوير حركات قيام القطار وسرعاته المختلفة والأبعاد في السرعات قبل محطات الوصول ... إلخ وكل ذلك يظهر في الصور المتحركة . ولم يكن المخرج ينسى إحداث الهواء بواسطة آلة خاصة حتى يحس الراكب ، أى المشاهد ، بجو السفر الحقيقي ، وصفوة القول أن المرء كان يحس بجو قطار حقيقي أثناء الركوب .

وقد بادر هيل وجيفورد إلى استغلال اختراعها ، وحققا من وراء ذلك ربحاً وفيراً ، والأهم من ذلك أن اختراعهم « قطار المتعة » قد لعب دوراً هاماً في تقرير وحياة ومستقبل كثير من الأفراد المغمورين الذين ما لبثوا بعد دخولهم حقل العمل السينمائي أن أصبحوا أعضاء عاملين في صناعة الصور المتحركة الأمريكية . ومن هؤلاء سام وارنر أحد مؤسسى وأصحاب استوديوهات إخوان وارنر وج . د . ولمز ، مؤسس ورئيس الاستوديوهات الأهلية الأولى وأدولف زوكور مؤسس إحدى الشركات السينمائية ورئيس شركة باراماونت وكارل لا بل ، مؤسس ورئيس شركة يونيفرسال ، وكان فيلم « رحلات هيل » أول عرض سينمائي يشهده ، وكان هذا العرض يعتبر مقدمة للصور المتحركة التى أقنعت به أن هذا هو العمل الذى ينبغي عليه أن يستثمر رأسماله المتواضع وطاقته الهائلة فيه . كانت عروض « رحلات هيل » بالنسبة للمسترج . د . ولمز ، فى عام ١٩٠٥ أول عرض سينمائي يفتحه فى فانكوفر ، فى كولومبيا البريطانية ، وكان أول عمل لسام وارنر فى حقل العمل السينمائي هو « بروجكشنيست » أى مدير آلة العرض السينمائي ، وكان ذلك أولاً فى هوايت سیتی بارك بمدينة شيكاغو ثم فى حديقة ملاهى أيدورا بمدينة يونجستاون ، بولاية أوهايو . أما بالنسبة لأدولف زوكور ، فإن « رحلات هيل » كانت بمثابة همزة الوصل التى ربطت بين عروضه الصغيرة فى أقيية بمدينة نيويورك ودخوله ميدان العمل السينمائي العادى . ومن رواد السينما الآخرين الذين كانت أول تجربة لهم فى مشاهدة الصور المتحركة عروض « رحلات هيل » الممثلة مارى بيكفورد والممثل رونالد كولمان والمنتج البريطانى بيرسى سميث .

كانت أول منشأة تجارية « لرحلات هيل » بعد معرض سانت لويس ، قد أقيمت في عام ١٩٠٥ في حديقة اليكتريك بمدينة كنساس سیتی بولاية ميسوري . وجاء في مجلة « عالم الصور المتحركة » في عام ١٩١٦ أن هذه المنشأة كانت « بمثابة بيت مؤلف من عربتين حليت مقدمته بالزخارف وبلغت تكاليفها ٧,٠٠٠ دولار ، بما في ذلك مهات العرض . وكان ثمن تذكرة الدخول عشرة سنتات ، وكانت كل عربة منها تشغل مقاعدها تقريباً ، ويبلغ عدد المقاعد في كل منها حوالى ٦٠ مقعداً ، وكانت مرات العرض تتراوح بين ٢٠ و ٧٥ مرة يومياً .

ولكن لم تبدأ عروض « رحلات هيل » تحظى باهتمام الجماهير وإقبالهم الشديد إلا عندما تناولتها الصحافة بالنقد ، وبخاصة العروض التي كانت تقام في ٦٤ يونيو سكوير (١٤ شارع سانت وبرودواي) في مدينة نيويورك وفي شارع « شيت ستريت » بمدينة شيكاغو .

كان أدولف زكور ، الرائد السينمائي هو الذى افتتح العرض في نيويورك بالاشتراك مع وليم برادى ، الخبير الأمريكى بالمعارض والذى حصل على حقوق عرض « رحلات هيل » في عشر من الولايات الشرقية . وعمد زكور وبرادى بعد ذلك إلى افتتاح « رحلات هيل » في بيتسبرج ونيويورك وكوفى أيلاند وبوسطن . وقال زكور في خطاب بعثه لمؤلف هذا الكتاب في عام ١٩٥٧ إن العرض كله كان يستغرق بين ٢٠ و ٢٥ دقيقة منها ١٥ دقيقة كانت مخصصة للفيلم نفسه . كانت عربة سكة الحديد التي يمتلكها تتسع لستين شخصاً وكان رسم الدخول محددًا بعشرة سنتات . وكانت واجهة المسرح أحياناً تبدو وكأنها بوابة مخزن للقاطرات . وكان حارس بلباس رسمى يقف على الباب ليحْصُل التذاكر ، وقد أصبح هذا الحارس « المحصل » والمشغل لجميع أجهزة العرض الخاصة بالعربة بعد أن يتم استكمال عدد الركاب . ويبدأ العرض . وكان العرض الذى يقدمه زكور يتضمن محاضراً يتولى شرح وتفسير نقاط المشاهد الهامة التي يجرى عرضها .

كان كل شيء يبدو طبيعياً ، اللهم باستثناء الألوان ، وكان المشاهد مقتنعاً كل الاقتناع بأنه في قطار حقيقى بسبب صور الطرق التى تسير بسرعة باتجاه معاكس وقد وصفت إحدى الصحف العرض بأنه كان يبدو حقيقياً للمشاهد حتى أن بعض الركاب أو النظارة كانوا يصيحون عندما كانوا يشاهدون بعض المشاة أمام القطار الثابت خوفاً من أن يدهمهم .

وبعد افتتاح العروض فى الساحل الشرقى ، انتشرت « رحلات هيل » فى جميع أنحاء الولايات المتحدة وكندا وافتتحت فروع لها فى دينفر وبورتلاند وسبوركين ووينيبيج وتورنتو وعشرات من المدن الأخرى . وذكرت جريدة تجارية أنه كانت هناك ٥٠٠ مؤسسة من مشروع « رحلات هيل » تعمل فى الولايات المتحدة وحدها فى وقت واحد .

وفى عام ١٩٠٦ قام وارد ، وهو ابن فرد جيفورد بنقل المعرض إلى المكسيك وجنوب أفريقيا وأمريكا الجنوبية والقارة الأوروبية والجزر البريطانية ، بل إنه عمد إلى افتتاح فرع فى هونج كونج .

وفى بريطانيا العظمى حصل هنرى آيلز على شراء حق عروض « رحلات هيل » وافتتح فرعاً لها فى ١٦٥ شارع أوكسفورد فى لندن . وإلى جانب ذلك افتتح ذروعاً أخرى فى هيرسميث وفى الأقاليم . كانت « رحلات هيل » فى كل من إنجلترا وأمريكا أول عرض متخصص للصور المتحركة . ولعبت هذه العروض دوراً هاماً فى اجتذاب الجماهير البريطانية إلى الصور المتحركة ، وجدير بالذكر أن « رحلات هيل » التى افتتحت فى لندن وضعت سابقة وهى إلغاء الفروق الطبقيّة لأن جميع الرواد كانوا يدفعون سعراً موحداً قدره ستة بنسات للتذكرة .

على أن بعض شخصيات الطبقة العليا أعربوا عن استيائهم لمساواتهم مع الطبقة العاملة ، وقالوا إنهم لن « يركبوا » فى قطار العروض على أساس أنهم من ركاب

الدرجة الأولى في حين أن العمال مخصصة لهم مقاعد الدرجة الثالثة ، ولكن ما لبث أن ثبت خطأهم لأن الأغنياء من أصحاب القبعات الحريرية أخذوا مقاعدهم جنباً إلى جنب مع العمال ، وكان عدد المشاهدين يصل إلى ١٠٠٠ مشاهد يومياً - على الأقل لفترة من الوقت - ومع مرور الوقت حدث في بريطانيا كما حدث في أمريكا أن فقدت هذه البدعة الجديدة رونقها وعنصر الإثارة فيها وأخذت الرغبة في مشاهدتها تتلاشى شيئاً فشيئاً ، وما لبث البريطانيون أن انصرفوا عن هذه العروض التي حل محلها عروض تقام في دور للصور المتحركة مع تحديد مواعيد ثابتة للعرض .

لقد جرت العادة أن يعرض برنامج فيلم من أفلام « رحلات هيل » في منشأة بعينها لمدة أسبوع واحد ، وبعد ذلك يجرى تغييره ببرنامج آخر يعرض رحلات لقطار في مناطق مختلفة . كان هيل وجيفورد يتعاملان مع العارضين على أساس بيع أفلامها الكاملة بسعر يتراوح بين ١٥ و ٢٢ سنتاً للقدم ، ثم يشترون هذه الأفلام من جديد بعد انتهاء العرض بأسعار مخفضة . لقد سبق نظام التعامل هذا تطور نظام واسع النطاق للتبادل في الولايات المتحدة . فكانت الأفلام عقب تقديمها للعرض تبدأ المساومات عن طريق الوسطاء أو السماسرة بين المنتجين ودور العرض مستبدلين بذلك لإجراءات التأجير في حجز الأفلام بعملية بيع مباشرة لها . وجدير بالذكر أنه لولا تطور نظم التبادل من ذلك القبيل لما ظهرت إلى حيز الوجود صناعة الصور المتحركة كما نعرفها اليوم .. ففي عام ١٩١٦ نشرت جريدة تجارية مقالاً عن تطور الصور المتحركة أشادت فيه بأفلام « رحلات هيل » وأرجعت إليها فضل الإقبال على الأفلام الذي كان عاملاً جوهرياً في تطوير نظام التبادل - أي تبادل الأفلام - في الولايات المتحدة .

لقد عمد هيل بادئ ذي بدء في الحصول على بعض أفلامه من شركة أديسون الأمريكية ومؤسسة باي الفرنسية . وفيما بعد لجأ إلى التعاقد مع بعض المصورين لتصوير أفلامه ، ومن بينهم مصوران أمريكيان هما نورمان دون وت . ك . بيترز ، ولقد تولى

دون التصوير لحساب هيل في سويسرا والمكسيك ، أما بيترز فقد اختار ميدان تصويره في الشرق . وقد لجأ كلاهما إلى تركيب « كمرتيهما » فوق قطارات متحركة لتحقيق الأثر المنشود ، وكانا أحياناً يعمدان إلى تركيب الكاميرات على العربة الكاسحة الموصولة في مقدمة القاطرة ، وأحياناً كانا يضعان آلي التصوير على آخر عربة مكشوفة من عربات القطار . وقال بيترز إنه كان يتقاضى ٥٠ سنتاً على كل قدم من الفيلم الذي يصوره . كانت الاستوديوهات الأولى للصور المتحركة والمبادلات تعرض الأفلام على السوق العامة التي كانت تلائم عروض « رحلات هيل » وكانت شركتا وليم سوانسون وجورج كلاين في شيكاغو تعرضان مثل هذه الأفلام ، كانت قائمة أفلام شركة كلاين المعروضة ابتداء من ٢٠ أبريل من عام ١٩٠٧ مثلاً تضم ١٤ فيلماً من أفلام « رحلات هيل » ، وكانت جميعها قد صورت في مناطق أجنبية منها طوكيو وكانتون وسويسرا وسيلان وهانوى ولورديز وجيل كارات وفيزور فيوس وأجرا وفرنكفورت . وكانت أطوال هذه الأفلام تتراوح بين ٦٥ قدماً و ٥٠٨ أقدام معدل أطوالها ١٦١ قدماً . وإذا افترضنا أن الفيلم الواحد من أفلام « رحلات هيل » مقاس ٣٥ مليمترًا تستغرق مدة عرضه ٦٠ قدماً في الدقيقة الواحدة ، فإن هذا يعني أن معدل الوقت اللازم لعرض الفيلم الواحد يبلغ ٢,٧ دقيقة فقط . ولكن لعل بضعة أفلام كانت توصل بعضها ببعض لتكون عرضاً كاملاً .

كان بيع الحقوق الإقليمية لعروض الصورة المتحركة بالنسبة لهيل وجيفورد مربحة للغاية . ولقد قيل إن حقوق عرضها في بريطانيا وحدها بيعت بمبلغ ١٠٠,٠٠٠ دولار في حين أن إجمالي أرباح هيل من « رحلاته » قدر بمبلغ ٥٠٠,٠٠٠ دولار - وهذه تعتبر أرباحاً ضخمة بالنسبة لتلك الأيام .

أما بالنسبة للعارضين الذين اشتروا آلات العرض والحقوق الإقليمية ، فإن عروض « رحلات هيل » كانت أقل ربحاً ، ثم اكتشفوا فيما بعد أن الإيرادات أخذت

تتناقص . ومن أسباب ذلك أولاً أن عددًا محدودًا من الأفلام كانت متوفرة في وقت واحد ، وكان هذا يعنى تكرار البرامج نفسها مما بعث الملل في نفوس النظارة ، وثانيًا أنه بعد أن فقدت هذه البدعة الجديدة عنصر الإثارة ، سئم الرواد العروض وانجهموا إلى وسائل ترويحية أخرى .

وكتبت مجلة « فارايانى » في عام ١٩٠٦ تتحدث عن ضعف الإقبال على « رحلات هيل » تقول :

« بانتهاء فصل الصيف تنتهى آخر عروض ما هو معروف - برحلات هيل - ولقد أصابت العروض في العربات المقفولة نجاحًا قليلًا .. إن الاهتزاز الذى كان يصحب العرض قد جعل النساء ينصرفن عنه بعد الزيارة الأولى ، وثمة سبب آخر هو الصعوبة في الحصول على مشاهد جذابة كافية . وإلى جانب ذلك فإن ضيق المكان أسهم بنصيبه في ذلك . ولقد حققت بعض العربات ربحاً في البداية ، ولكنها ما لبثت أن خسرتها فيما بعد » .

لا يعرف أحد متى اختفت عروض « رحلات هيل » نهائياً من مسرح الملاهى الدولى ، ولكن أغلب الظن أنها تلاشت في حوالى عام ١٩١٢ . أما بالنسبة لهيل ، فإنه لم يلعب دوراً جديداً في صناعة السينما ، ولكنه اعتزل الحياة في كانساس سبقي بولاية ميسورى حيث توفى في ١٤ يوليو من عام ١٩٢٣ عن ٧٣ عاماً .

إن محاولات هيل الخام لتصوير الحقيقة قد تبدو لنا مضحكة الآن ، ولكن تأثير عروضه الصغيرة على الصور المتحركة الناشئة لا يمكن التقليل من شأنه . لم تكن هذه العروض بمثابة مقدمة للصور المتحركة الأولى المبكرة وإشاعتها فحسب ، وإنما عملت كجسر بين العروض البدائية المحدودة التى كانت على غرار « صندوق الدنيا » وعروض الفودفيل وبين مسارح الصور المتحركة المؤقتة التى انتشرت في الولايات المتحدة بين عامى ١٩٠٥ و ١٩١٠ . كانت « رحلات هيل » أول مسرح متخصص معترف به

للصور المتحركة يتشتر في جميع أنحاء الولايات المتحدة .

ولقد لعبت رحلات هيل ، نظرًا لانتشار توزيعها والإقبال على أفلامها ، دوراً هاماً في دعم نظام تبادل الصور المتحركة التي بدون نموها ونجاحها ، لما كتب اللقاء لصناعة الصور المتحركة .

وأخيراً فإنها تمثل واحداً من الأمثلة الأولى في سلسلة طويلة من المحاولات المستمرة التي كان يبذلها منتجو الأفلام لتصوير أو تقليد بعض النواحي للواقع المرئي . وبعد مرور نصف قرن على أول عرض « لرحلات هيل » في عام ١٩٠٤ في معرض سانت لويس ، قدم عرض للصور المتحركة باسم « انطباعات السرعة » في سوق بروكسل الدولية التي أقيمت عام ١٩٥٨ . ومن المحتمل أن يكون أصحاب هذا العرض لم يسمعو شيئاً عن « رحلات هيل » . وقد وصف ذلك مقال في مجلة « إيفرجرين ديفيو » قال فيه كاتبه :

إن « انطباعات السرعة » في جناح خاص يعتبر تجربة هامة بالرغم من عدم اتساع المكان لأكثر من ٢٥ من النظارة في وقت واحد ، كان النظارة يتخذون مقاعدهم وكأنهم في عربة من عربات السكة الحديد ، تطل على مناظر ومشاهد لا من المقدمة وإنما من على جانبي القطار ، ويمرّ عرض المناظر عن طريق النوافذ التقليدية المزينة وكل ذلك مصحوب بموسيقى ستيروفونيك ، وتبدو المناظر للمشاهد كأنها طبيعية ولقد سأل النقاد : « هل قضى هذا الفيلم على الوهم وأصبح هو الحقيقة ذاتها ؟ » .

وليس ثمة شك في أنه إذا قورنت « رحلات هيل » بهذا التطور الذي جرى في عام ١٩٥٨ ، فإنها تعتبر أقل تقدماً بكثير ، وكذلك كان حجم النظارة .

ولكن إذا أخذنا جميع الظروف والأمور بعين الاعتبار ، لوجدنا أن عملاء « هيل » كانوا يجدون متعة أكبر في مشاهدة « رحلاته » .

السينما الأمريكية



الدكتور جون ميرسر هو أستاذ السينما في جامعة
إيلينويس الجنوبية مؤلف كتاب « مقدمة إلى التصوير
السينمائي » ، الذي نشرته شركته ستايس للنشر ،
ويدرس هذا الكتاب الآن في أكثر من ١٥٠ كلية
وجامعة .

صور أديسون المتحركة الأيام الأولى

٣

بقلم : جون ميرسر

كان يقال عن طوماس أديسون المخترع الأمريكي العظيم لسنين عديدة إنه أب الصور المتحركة - أى صور متحركة مصنوعة من شريط من فيلم فوتوغرافى مطاط أو أغشية معينة - على أن الدراسات التى أجريت فى غضون العشرة الأعوام المنصرمة قد أقامت الدليل على أن أديسون لم يكن له شأن ذو بال بالأجهزة التى أدت إلى إنتاج أول صور متحركة على فيلم فى أمريكا .

وجدير بالذكر أن الفضل للاختراع الحقيقى يجب أن يسند إلى وليم ديكسون ، مساعد أديسون .

وإلى جانب ذلك ، فقد ثبت أنه على الرغم من أن الصور المتحركة على الفيلم قد صنعت فى إنجلترا وفرنسا قبل أن تصنع فى معمل أديسون ، فإن بداية الصناعة التجارية للصور المتحركة فى أمريكا كانت نتيجة لجهود الرجال الذين كانوا يعملون لحساب أديسون ، وبخاصة نجاح أديسون فى الحصول على براءات اختراع هامة لمهامه وأجهزته . على أن الأفلام التى صنعتها شركة أديسون كانت بالنسبة للإنجاز الفنى محدودة جدا . وكان رجال أمثال د . و . جريفيث الذى كان يعمل لحساب شركة أخرى وسيرجى

اينشتاين في روسيا هم الذين صنعوا أفلاماً جعلت من السينما فناً مستقلاً بذاته ، معنى وأسلوباً .

وتتحدد الفترة التي صنعت فيها شركة أديسون أفلاماً من عام ١٨٨٩ إلى عام ١٩١٥ حينما توقف الإنتاج فجأة .

ولعل ثمة ثلاثة أسباب حدثت بأديسون في عام ١٨٨٨ إلى أن يقرر توجيه بعض اهتمامه إلى فكرة بناء آلة للصور المتحركة . أولاً إن صورته التي لاقت إذ ذاك نجاحاً عظيماً وأضافت رصيلاً جديداً إلى شهرته التي عمت الدنيا بأسرها ، حدث به إلى بذل مزيد من الاهتمام بجميع نواحي التكنولوجيا ، وقال فيما بعد في هذا الصدد إنه قرر في الواقع أن يحاول أن يصنع شيئاً للعين ما كانت الصورة قد فعلته للأذن . وثانياً إنه كان يعرف من عمل رجال أمثال مايريدج في أمريكا وماريه في فرنسا وفريز - جرمين في إنجلترا . كان مايريدج مثلاً قد صمم جهازاً للعرض « بروجكتور » سماه « زوبرا كسيسكوب » الذي كان يعرض صوراً من طبق زجاجي دائري ، يدور بطريقة تظهر الصور وكأنها تتحرك بطريقة طبيعية . وقد عرض مايريدج جهازه هذا على نطاق واسع في أمريكا ونشر عنه مقالات في المجلات والجرائد العلمية . وثمة سبب ثالث وهو وليم ديكسون ، مساعد أديسون الصغير السن ، الذي كان مصوراً وقادراً على معالجة مشكلة التصوير المتحرك .

كان أديسون وديكسون على علم بعمل أوتومار أنشوتز في ألمانيا ، وهو الذي اخترع آلة سميت « تاتيسكوب » . وكان هذا الجهاز ينتج صوراً متحركة بدون استخدام فيلم مرن ولكنه لم يكن يستطيع عرض هذه الصور على شاشة .

كان الكثير حينذاك معروفاً عن التصوير ، فقد كانت هناك عدسات جيدة وأجهزة عديدة التي كانت تستفيد من مبدأ استمرارية الرؤية لإحداث صور متحركة . وكانت بعض هذه الأجهزة ، يستخدم فيها « مصراع الكاميرا » لحجب ضوء آلة العرض أثناء

تغيير الصورة . وكانت مهمة ديكسون الأساسية اكتشاف طريقة ما لاستخدام مصراع بالنسبة لحركة الفيلم المتقطعة .

في عام ١٨٨٨ كان أديسون مستغرقاً كل الاستغراق في محاولات لاتفاق عملية لفرز الحديد الخام . وكانت شركة أخرى تنتج أجهزة فوتوغرافاته ، ولم يكن مهتماً بتطوير الفوتوغراف ، لأنه كانت لديه اهتمامات أخرى وكان لديه معمل كبير يعمل فيه عدد من العمال المهرة الذين كانوا مشغولين بمشروعات عديدة . ولكن أديسون كلف ديكسون بالمضي في العمل لإنتاج آلة للصور المتحركة في وقت فراغه .

وقد يكون إلام ديكسون بجهاز تاكيسكوب الذى اخترعه أنشوتز ، هو العامل الذى ساعده في تصميم آله الأولى ، لقد حاول وضع صور صغيرة جداً على أسطوانة وتسليط ضوء على كل صور منه حينما تصل إلى مكان سقوط الضوء أثناء تحرك الأسطوانة . كانت تلك الصورة صغيرة جداً ومن ثم فقد قرر ديكسون أن يحاول صنع جهاز قادر على استخدام شرائح أكبر من أفلام الصور الذى يمكن به تسجيل صور أكبر .

وكان من حسن حظ ديكسون إذ ذاك أن عدداً كبيراً من صانعى المواد الفوتوجرافية قد توصلوا إلى طريقة لوضع مادة دقيقة ذات حساسية للضوء على شرائح مرنة من السيلولويد ، وأصبحت هذه المادة تعرف فيما بعد بالفيلم ، بدلاً من الشرائح الزجاجية الأقدم عهداً التى كانت شائعة الاستعمال فى التصوير الثابت . وقد اشتقت كلمة فيلم من كلمة « فيلمن » Filmen - التى كانت تستخدم فى اللغة الأنجلو - ساكسونية كاسم للزبد الذى يتكون حينما يتم تسخين اللبن . كانت وفرة الأفلام المرنة ذات أهمية بالغة بالنسبة لمحاولات ديكسون لصنع آلة ناجحة للصور المتحركة . كان رجل يدعى جون كاربوت يشرف على عمل إحدى الشركات المنتجة لمثل هذه الأفلام ، وقد حصل

ديكسون من شركة كاربوت على أول شرائح من الأفلام المرنة في عام ١٨٨٩ .
في الثالث من شهر أغسطس عام ١٨٨٩ سافر أديسون إلى فرنسا ليجتمع بباريه
وليزيد اهتمامه بصناعة الصور المتحركة . وكان قبل مغادرته إلى فرنسا قد حث ديكسون
على مواصلة عمله ، وقد عمل الأخير بهذه النصيحة ونجح في صنع « كاميرا » تسجل
عدداً من الصور المتحركة على قطعة صغيرة من فيلم . وإلى جانب ذلك صنع آلة
للمشاهدة وهى بمثابة صندوق يستطيع شخص واحد أن ينظر من فتحة فيه ليرى الصور
المتحركة . سميت الكاميرا باسم « كينيتوجراف » وآلة المشاهدة « كيتوسكوب » . كان
أول فيلم شوهد فى الآلة صور نيجاتيف ثم صنعت فيما بعد أجهزة لتحويل النجاتيف إلى
بوسيتيف .

وفى الوقت الذى كان يجرى فيه تطوير آلتى « الكينيتوجراف » و « الكيتوسكوب »
سجل أديسون تحذيرات عديدة أو إعلانات فى مكتب البراءات الأمريكى بغية ضمان
الحماية لاختراعاته بعد إتمامها .

وفى ٢٠ مايو من عام ١٨٩١ تم عرض أول آلة « كيتوسكوب » ناجحة للجمهور فى
معمل أديسون بمدينة « ويست أورانج » بولاية نيو جيرسى . ومع أن آلة
« الكيتوسكوب » قد صممت لاستيعاب أفلام طولها ٥٠ قدماً أو حوالى ١٢ متراً ، فإن
هذه الأفلام لم يكن لها وجود فى ذلك الحين لأن أول كاميرا صنعت لم تكن تستطيع
استيعاب أكثر من بضعة مليمترات من الفيلم فى وقت واحد .

ولكى يسير فى عمله على ما يهوى ، كان ديكسون بحاجة إلى مصدر يحصل منه
على شرائح أفلام أطول ، وأخيراً وجدها عند جورج إيستمان ، مؤسس شركة كوداك
إيستمان . لم يكن إيستمان مخترعاً بقدر ما كان من رجال الصناعة والتسويق ، وكان فيلمه
من نوع أفضل من غيره ومن ثم بدأ ديكسون فى استعماله .

كانت الكاميرا الأولى تلتقط صوراً مع تحرك الفيلم أفقياً ، لم تكن هذه الكاميرا

ناجحة ، ومن ثم قرر ديكسون أن يصنع كاميرا أخرى يتحرك فيها الفيلم رأسياً ، وكانت الكاميرا الثانية ناجحة ، وقد عدلت واستخدمت لصنع أول صور متحركة تجارية في أمريكا ، ولكن هذه الكاميرا ما لبثت أن اختفت ولم يعد لها أى وجود .. كانت تلك الأفلام تصنع فى استوديو كبير بنى بالقرب من معمل أديسون .. كان لهذا الاستوديو سقف متحرك يمكن فتحه للسماح لأشعة الشمس بالسقوط على الممثلين وكان الاستوديو كله يمكن تحريكه فى اتجاه نصف دائرى على قضبان من الصلب أثناء النهار لضمان سقوط أشعة الشمس على منطقة التصوير . كان الاستوديو مبنيا من الخشب وورق أسود مضاد للحريق ، وكان يسمى استوديو «ماريا السوداء» .

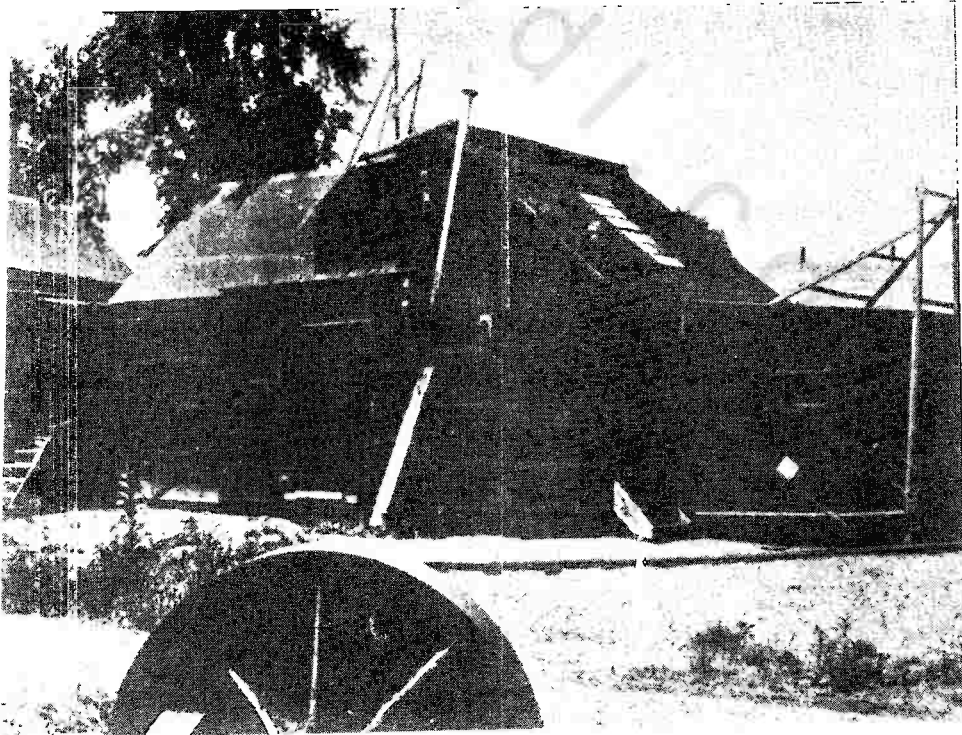
كانت الكاميرا أو الكيتوجراف حينما تعمل تلتقط ٤٠ صورة فى الثانية ، وكان يمكن تشغيلها بالبطاريات . إن غالبية أفلام أديسون الأولى قد صنعت فى استوديو «ماريا السوداء» وكان بعضها يتم صنعه خارج هذا الاستوديو . كانت جميع الأفلام الأولى قد صنعت للعرض فى الكيتوسكوب وإن كان ديكسون قد بدأ بمحاولاته لصنع بروجكتور .

كان أحد أفلام الكيتوسكوب هذه يعرض مجموعة من الممثلين بملابس كانت تستأجر لهذه المناسبة . وكان موضوع الفيلم هو إعدام مارى ، ملكة الأسكتلنديين . وقد استخدمت فى هذا الفيلم حيلة بسيطة فى الكاميرا ، وأصبحت هذه الحيلة تعرف فيما بعد بالتصوير «القديم الحركة» ، وتفصيل ذلك إن الكاميرا وحركة الممثلين تبدآن فى العمل معاً وعند وقت محدد يطلب من الممثلين التوقف عن الحركة . وفى هذه اللحظة يجرى تغيير شىء ما فى المشهد إذ يتم استبدال وضع دمية محل الممثلة التى تمثل دور مارى ملكة الأسكتلنديين ثم تستأنف الحركة حيث يتولى جلابد قطع رأس الدمية ، ويرفع هذه الرأس للنظارة للمشاهدة . قد يكون فيلم «إعدام الملكة مارى» ملكة

الأسكتلنديين ، أول فيلم تستخدم فيه الملابس التقليدية وأول فيلم تستخدم فيه حيلة في التصوير .

وعند حلول عام ١٨٩١ كان ديكسون الذى كان يعمل لحساب أديسون ، قد أقنعه زملاؤه بأن تبدأ الشركة فى صنع أفلام لأغراض تجارية . ومن بين الحوافز التى شجعته على الإقدام على هذا العمل هو إمكانية صنع آلة تكون معدة للعرض فى معرض كولومبيا ، وهو معرض كبير أقيم فى شيكاغو فى عام ١٨٩٤ . كان أديسون سيكون له

مشهد خارجى لأول أستوديو للصور المتحركة ، يسمى أستوديو «ماريا السوداء» بنى فى ساحة معمل طوماس أديسون . أنشئ هذا الأستوديو حوالى عام ١٨٩٢ ، وكان يشبه الحظيرة وله سقف يمكن تعليته وخفضه ويتحرك على قضبان شبه دائرية وكانت تغمره أشعة الشمس . وكان سقفه وجدرانه من الداخل والخارج مكسوة بورق أسود ومن هنا سمي باسم «ماريا السوداء» .



جناح في هذا المعرض ، ولم يكن ثمة شك في أن يكون بائع السعادة بأن يكون لديه اختراع لعرضه ، ولكن حدث أن مضى العمل في أجهزة الكيتوسكوب بطيئاً ، ولكن الأفلام أعدت في استوديو « ماريا السوداء » وكان ذلك يجري حينما يقوم شخص مشهور مثل ساندو ، الرجل القوى ، بزيارة أديسون .

« كان أديسون في تلك الأثناء منهمكاً بمشروعات عديدة أخرى ، ولم يكن يعتقد بأن الصور المتحركة يمكن أن تصبح شائعة ولكنه كان مخطئاً في تقديره كل الخطأ ، بل إنه ذهب إلى حد الامتناع عن إنفاق مبلغ ١٥٠ دولاراً مقابل تسجيل براءات اختراعاته في إنجلترا ، وقد علم رجل إنجليزي يدعى روبرت بول بذلك وبدأ في صنع كاميرات وأجهزة للمشاهدة مثل الكيتوسكوب ثم عمد إلى صنع آلات العرض ، وقد أصابت كل هذه المنتجات نجاحاً تجارياً ، أما في فرنسا فقد كان إخوان كومير منهمكين بتصميم كاميرا ممتازة للصور المتحركة التي يمكن استخدامها أيضاً كآلة عرض » . وفي شهر أبريل من عام ١٨٩٤ ، عرضت على الجماهير أول عشرة أجهزة كيتوسكوب في شارع برودواي بمدينة نيويورك .. وكانت الأفلام الموجودة في الأجهزة مختلفة عن بعضها البعض . وكان الفيلم في الكيتوسكوب بمثابة حلقة كبيرة لا نهاية لها تدور حول سلسلة من الأسطوانات . ولكي يرى المشاهد فيلماً كان عليه أن يتنازع تذكرة تؤهله لمشاهدة خمسة أفلام ، وكان المشاهد ينظر من خلال ثقب في أعلى الآلة حيث يرى فيلماً مدته دقيقة .

كانت الأفلام العشرة الأولى التي عرضت تضمن فيلماً عن ساندو الرجل القوى والأكروبات ومشهداً في دكان حلاق ورقصة اسكتلندية وبعض الفراح . أما بالنسبة لبعض أجهزة الكيتوسكوب الأصغر حجماً ، فإنها تعمل أوتوماتيكياً بوضع قطعة من النقود في ثقب معين .

لقد أصابت أجهزة الكيتوسكوب نجاحاً عاجلاً ، ففي خلال المدة من عام ١٨٩٤

إلى عام ١٩٠٠ ، أنتجت شركة أديسون ألف جهاز منها تقريباً استخدمت في جميع المدن الأمريكية الكبيرة ، ولكن سرعان ما استبدلت بآلات للعرض وكان مصيرها لسوء الحظ التدمير ، ولم يبق منها سوى ستة أجهزة حتى اليوم .

كانت الأفلام القصيرة التي تعرض بواسطة الكنتوسكوب تتضمن لقطات من الحركات . وكان المسئولون في شركة أديسون يشعرون بأنها ستكون موضع اهتمام الجمهور ، لقد كانت المشاهد تتضمن بهلوانات وراقصات وراقصين ومبارزة بالسيوف والمصارعين والحيوانات المروضة .

لقد جرت محاولات في عدد من الأفلام لحكاية قصة ، ولكن هذه القصص لم ترد عن كونها حوادث أو تابلوهات مصحوبة بحركة قليلة . وجدير بالذكر أن الأفلام الروائية الأطول لم تبدأ إلا بعد أن أصبح في الإمكان إنتاج آلة للعرض .

لقد بدأ اهتمام الجماهير بأفلام الكنتوسكوب القصيرة يتضاءل في أوائل عام ١٨٩٥ . على أن حدثاً هاماً آخر وقع في ذلك العام ، فقد تمكن مخترع أمريكي يدعى فرنسيس جنكيتز ، من اختراع آلة عرض وتلقى تمويله من طوماس أرما ، وعرضت هذه الآلة وثبتت جودتها العالية . ورأى نورمان راف وفرانك جامون اللذان كانا يعملان في مشروعات أديسون ، آلة العرض التي صنعها جنكيتز وأرما واثقنا بأن مستقبل الصور المتحركة يكمن في عرض الأفلام على جمهور كبير من المشاهدين . لقد كان واضحاً كل الوضوح أن مكاسب أكثر ستتحقق لو أقبل عدد أكبر من الناس على مشاهدة الفيلم بدلاً من شخص واحد في المرة الواحدة .. ولقد بذل ديكسون محاولات عديدة لإنتاج آلة عرض ولكن كل محاولاته باءت بالفشل ، أما أديسون فقد قرر الانضمام إلى جنكيتز وأرما لصناعة آلات العرض .

وثمة سبب لتفوق البروجكتور (آلة العرض) الجديد هو أن جنكيتز اكتشف أن الصورة المعروضة يمكن تحسينها باستخدام وقت أقصر ومدة إضاءة أطول لكل صورة

من صور الفيلم . ولكى يتسنى ذلك كان لابد من إضافة مصاريق (أدوات لفتح أو سد العدسة) مع ثلاث من الريش ، وكان الفيلم يعرض فى الوقت الذى تحجب فيه إحدى هذه الريش الضوء .

ولقد تقرر إطلاق اسم فيتا سكوب على البروجكتور الجديد . وفى ٢٣ أبريل من عام ١٨٩٦ استخدم هذا البروجكتور لعرض صور متحركة فى مسرح لأول مرة فى نيويورك . لقد كان رد الفعل عظيماً عند الجماهير ، واعتبر ذلك الحدث إيذاناً ببدء الصور المتحركة المسرحية فى أمريكا ، على أنه يجدر بالذكر أن عرض الأفلام فى المسارح قد بدأه إخوان لومير فى باريس فى شهر ديسمبر من عام ١٨٩٥ ، كما أجراه روبرت بول فى إنجلترا فى شهر فبراير من عام ١٨٩٦ ، أى قبل ظهور الفيتاسكوب بأربعة أشهر فى فرنسا وشهرين فى إنجلترا على التوالى . وقد استخدم الفيتاسكوب الأول للفيلم فى حلقات لانهاية ، ولكن العرض باستخدام الأفلام الملفوفة على بكرات لم يكن قد بدأ ، وإن كان وقته إذ ذاك قد حان .

لم يكن السبب فى أن تغطى شهرة أديسون على غيره من المخترعين فى الأيام الأولى للصور المتحركة فى أمريكا نتيجة لاختراع مبكر أو حتى لنوع مهماته وأجهزته ، وإنما كان فى الواقع لقدرة على الحصول على براءات اختراعات أمريكية لكاميراته وبروجكتوراته بعد مناورات قانونية واسعة النطاق . ولقد أثبت جورردون هندريكس ، وهو من المثقفين الأمريكيين والإحصائيين فى تاريخ صور أديسون المتحركة ، إن أديسون لجأ فى محاولات للحصول على براءات اختراع إلى إصدار بيانات غير صحيحة ، ولكن نظراً لأن ديكسون صنع آلة لتخريم الأفلام ولأسباب أخرى ، منح أديسون فى النهاية براءات الاختراع التى مكنته من إبعاد الأمريكيين الآخرين عن صنع آلات الصور المتحركة وبيعها لسنوات عديدة .

وما أن حل عام ١٩٠٠ حتى ازداد إقبال الجماهير على مشاهدة الصور المتحركة ،

ونتيجة لذلك أنشئت مسارح صغيرة للصور المتحركة في كل فضاء متاح في غالبية المدن الأمريكية ، وإلى جانب ذلك كانت الأفلام تعرض في نهاية برامج الفوديفيل في المسارح الكبيرة . ولما كان النظارة يدركون أن الفيلم هو نهاية البرنامج ، كانوا يبدعون بالخروج ، وأصبحت مثل هذه الأفلام تعرف باسم « الأفلام المطاردة » . ولقد ازداد الطلب في ذلك الوقت على الأفلام لسببين آخرين . لقد كان في أمريكا عدد متزايد من المهاجرين الذين يتكلمون الإنجليزية أو يفهمونها ، وكانوا يفهمون السينما الصامتة ويتمتعون بمشاهدتها ، وكانوا يستطيعون الاستغناء عن سنتات قليلة مقابل فترة ترويحية قصيرة ، وإلى جانب ذلك جرى إذ ذاك لضارب من جانب ممثلي الفوديفيل . ومن ثم حاول أصحاب المسارح الحصول على مزيد من الأفلام لكي يكفلوا بقاء مسارحهم مفتوحة الأبواب .

ومع ذلك سئمت الجماهير الأفلام القصيرة التي كانت في الغالب أفلاماً إخبارية ، ومشاهد سفرية وراقصات وبهلوانات . ولكن لحسن الحظ بدأ جورج ميليه الفنان الفرنسي المبدع في إنتاج الأفلام الروائية التي تحكي قصصاً قصيرة بواسطة ما وصفها « بالمشاهد المرتبة صناعياً » لقد أضافت أفلامه دماً جديداً للسينما لأنها بعثت البهجة والسرور في نفوس المشاهدين ، وكانت هذه الأفلام حافزاً للعاملين في صناعة السينما في إنتاج أفلام قصصية أطول ، على أن أفلام ميليه كانت دائماً تشبه المسرح ، فقد كانت الكاميرا طول الوقت مثبتة في مكان واحد وكان المشاهد يمثل حتى النهاية قبل أن يبدأ المشهد الثاني ، لم يكن هناك كاميرا متحركة أو « تحرير » كما نعرفه اليوم .

وليس ثمة شك في أن الرجال الذين كانوا يصنعون الأفلام لحساب أديسون شاهدوا كثيراً من أفلام ميليه ، لأنها عرضت على نطاق واسع في أمريكا . وإلى جانب ذلك كانت أفلام لمنتجين إنجليز أمثال سيسيل هيبورث وتشارلز أوربان معروفة . كان أحد منتجي أفلام أديسون رجلاً يدعى أدوين س . بوتر . وكان مقدراً لهذا

الرجل أن يساهم بالجزء الأكبر من مساهمة شركة أديسون في التطوير الفنى للصور المتحركة . فى عام ١٩٠٣ أخذ بورتر بعض لقطات لرجال مظافى يلبون نداً وإنذاراً بنشوب حريق ويسوقون أحصتهم السريعة الجرى فى الشوارع . وقد طرأت لبورتر فكرة فى إعداد قصته للفيلم بإضافة بعض المشاهد لرجال المظافى وهم ينقذون أمماً وطفلها من بيت تأكله النيران . ولقد صورت هذه المشاهد الإضافية ووزع الفيلم بعنوان « حياة رجل مظافى أمريكى » . ومع أنها كانت تروى قصة سينائية بدائية ، إلا أنها لاقت نجاحاً سريعاً عند الجماهير .

ومن هذا النجاح قرر بورتر إعداد فيلم موضوعه قصة من غرب الولايات المتحدة . فقد ألبس بعض الرجال ملابس رعاة البقر واستعار قطاراً كاملاً وقاطرة فى نيو جيرسى وأقام مشهداً لمحنة ومشهداً لقاعة رقص وأعد فيلماً يصور قطاع الطرق وهم يسرقون القطار ولكن رجالاً آخرين يعثون عليهم بعد مطاردة طويلة ثم يطلقون عليهم الرصاص ويردونهم قتلى . كان هذا الفيلم يتسم بالواقعية والعمل الجسور مع استخدام ناجح لأسلوب التحرير الفنى . كان هذا الفيلم يسمى « سرقة القطار الكبرى » وقد أحدث تأثيراً كبيراً على العاملين فى صناعة السينما الذين شاهدوه وبدعوا يتجون أفلاماً مماثلة عن « حوادث الغرب » . وعمد بورتر فيما بعد إلى إنتاج فيلم باسم « حلم شيطان » وكان هذا الفيلم بمثابة خيال رائع على غرار أفلام ميليه . على أنه لم يحدث أن امتاز أى من أفلامه الأخرى . وكانت شهرته كمساهم فى الفن السينمائى مصدرها التجديد الذى حققه فى فيلمه « سرقة القطار الكبرى » .

لقد سميت الفترة من عام ١٩٠٣ إلى عام ١٩١٢ بعصر الفيلم ذى البكرة الواحدة . وحدد إخوان لومير معدل الفيلم الموحد بحوالى ١٦ صورة فى الثانية . وكانت بكرة الفيلم مقاس ٣٥ ملليمترًا وطوله ٩٠٠ قدم يستغرق عرضه حوالى ١٥ دقيقة . وكان كثير من المشتغلين فى صناعة الأفلام يعتقدون بأن الجماهير ليس لديها جلد فى تحمل مشاهدة

أفلام أكثر من بكرة واحدة ، وهكذا ظل المبدأ العام طوال عشرة أعوام بالنسبة للجماهير أن يختلفوا إلى « مسارح » الصور المتحركة الصغيرة لمشاهدة فيلم ذى بكرة واحدة ثم يغادرون المسرح . وعمدت مسارح كثيرة إلى عرض فيلم « سرقة القطار الكبرى » طوال النهار وجانباً من الليل .

كان صاحب مسرح سينماى صغير فى الأيام الأولى للصور المتحركة المعروضة يجمع كلمتى « النيكل » و « أوديون » . وكانت قطعة النيكل الأمريكية هى ثمن الدخول أما كلمة « أوديون » باللغة اليونانية فلأنها تعنى مسرحاً . وهكذا فإن مسارح الصور المتحركة الصغيرة أصبحت تعرف فيما بعد « بالنيكل - أوديون » . كان كثير من الكناس يعتبرون أفلام « النيكل - أوديون » أفلاماً خلية ، حتى إن بعض الصحف الأمريكية هاجمتها فى تعليقاتها وقالت إن لهذه الأفلام آثاراً سيئة على الأطفال .

ونتيجة لذلك بدأت الرقابة على الأفلام فى أمريكا واستمرت سنوات كثيرة . على أن أرباحاً كبيرة أخذت تتحقق فى صناعة السينما ، ومن ثم صمم أديسون على محاولة استبعاد شركات أخرى من الميدان ، أى ميدان صنع الأفلام . ونظراً لأنه كان قد حصل على براءات الاختراع الأساسية ، فقد نجح لبعض الوقت فى ذلك ، وحمل بعض منافسيه على الانضمام إليه فى تأسيس شركة جديدة التى حاولت أن تكون شركة احتكارية . وبهذه الطريقة حاول السيطرة على الإشراف على الأفلام وإنتاجها وتوزيعها فى أمريكا . ولقد سميت الشركة الجديدة بشركة براءات الاختراع للصور المتحركة . وجدير بالذكر أن شركة أيسمان كوداك كانت جزءاً من هذا المشروع ولم تكن تستطيع بيع أفلام للمستهجين الذين لا يدفعون رسوماً للتخصيص للشركة الاحتكارية .

وعمد أديسون إلى بناء أستوديو كبير فى نيويورك ، لأنه كان من السهل فى هذه المدينة الحصول على ممثلين وعمال مسارح وغيرهم من الرجال الذين يستطيعون أن يخططوا لتوجيه إنتاج الأفلام . وفى نيويورك اتفق مع د . و . جريفيث على أن يعمل

مثلاً وكاتباً في ١٩٠٧ . وكان أول فيلم مثله فيلماً قصيراً من أفلام الدراما يدعى « أنقذ من عش صقر » وما زالت بعض نسخ هذا الفيلم موجودة حتى الآن ، وكان كثير من الناس في تلك الأيام يدخلون الحقل السينمائي عن طريق المصادفة ، وأصبح بعضهم فيما بعد نجومًا لامعين ذوي شهرة واسعة .

على أنه كان هناك رجال آخرون مصممون على أن يتجوا أفلامهم الخاصة ويوزعوها ، واستطاع هؤلاء الرجال أن يحصلوا على كاميرات وأفلام أجنبية ، ومن بين أشهر الكاميرات التي كانت معروفة في ذلك الوقت كاميرا « باثي - Pathe » من فرنسا .. لم تسكت شركة أديسون لبراءات الاختراع على ذلك .. فاستأجرت بعض رجال المباحث لإلقاء القبض على منتجي الأفلام وتقديمهم للمحاكمة .

لقد حدث في عام ١٩٧٠ أنني زرت مدينة هوليوود وقابلت آرثر ميللر الذي كان من رواد مصوري الصور المتحركة وهو الذي قام بتصوير مسلسل « هلاك بولين » ، وقد أراني كاميرته طراز « باثي » وعرض جزءاً من فيلم فيها .. وكانت الكاميرا ممتازة . لقد بدأ آرثر ميللر عمله كمصور سينمائي لشركة كانت تصور الأفلام في أحراش نيو جيرسي ، وأخبرني بأنه اضطر مرات عديدة إلى التقاط كاميرته والهروب لكي يتجنب الوقوع في أيدي رجال المباحث الذين يعملون لحساب أديسون .

وإلى جانب ذلك كانت هناك حالة تمرد عند الرجال الموزعين للأفلام ، فهم لم يكونوا راغبين في دفع الرسوم لشركة براءات الاختراع ، وحاول بعضهم الدخول في حقل الإنتاج ، وأصبح البعض منهم فيما بعد أصحاب أول استوديوهات في هوليوود . وقررت شركة أستان كوداك أيضاً أن تباع الأفلام للمنتجين العاملين خارج إطار الشركة الاحتكارية .

ولعلنا لا نتعدى الحقيقة إن قلنا إن محاولات شركة براءات الاختراع للاحتفاظ باحتكارها بطريقة غير مباشرة ، قد أدت إلى دفع الفن السينمائي خطوات كبيرة إلى

الأمام . وثمة شركة انجهدت إلى صناعة السينما بالرغم من أديسون وهى شركة «أميركان بيوجراف آند موتوسكوب كومبانى» التى اشتهرت باسم «بيوجراف» استطاعت هذه الشركة أن تصنع كاميرا تقوم أثناء تشغيلها بتخريم الفيلم ، وبذلك تجنبت انتهاك إحدى براءات الاختراع الخاصة بأديسون ، كانت أفلام شركة بيوجراف متقنة الصنع وأصبحت مشهورة عند الجمهور الذى بدأ يتطلع إلى مشاهدة الممثلين والممثلات المعجب بهم .

كانت هناك شركة توزيع فى أيلينوليس وويسكونسن التى قررت أن تدخل حقن الإنتاج ، وكان اثنان من الرجال المصطلعين بإدارة الآلة هما الأخوان «لينكين» ، لقد أصابت أفلامها نجاحاً ، وكانت إحدى شركاتها هى التى استأجرت د . و . جريفيث الرجل الذى أعطى السينما لغتها الخاصة بها ، فى عام ١٩١٤ جمع اخوان لينكين الأموال لتحويل بداية إنتاج الفيلم الذى تولى إخراج د . و . جريفيث وهو فيلم «مولد أمة» الذى أصبح أعظم فيلم فى عصره .

مازال روى لينكين على قيد الحياة ، وقد كنت سعيد الحظ لأن أزوره فى بيته فى ويسكونسن منذ بضع سنين . وقد قال لى إنه لولا السياسات المقيدة التى كانت شركة براءات الاختراعات تنتهجها لما استطاع هو وشقيقه أن يتجعا الأفلام .

وثمة ظرف من الظروف التى ساعدت على تنمية صناعة الصور المتحركة فى أمريكا وحدث نتيجة لحملة سياسية ، فقد كلف ريتشارد كروكر ، الذى كان مرشحاً عن ولاية نيويورك ، أديسون بصنع ٨٠ آلة عرض لعرض أفلام كان كروكر يأمل فى أن تساعد فى حملته ، ووجد معه عدداً كبيراً من آلات العرض ، وقرر بيع آلات العرض هذه فى المدن الأمريكية المختلفة وجرى استعمالها على الفور .

وإلى جانب ذلك عمد أديسون إلى صنع آلات عرض صغيرة لبيعها للأشخاص الذين يرغبون فى استخدامها فى بيوتهم .. ولكى يتسنى خفض أسعار الأفلام ، أعدت

نسخ لاستخدام صور صغيرة ، وكان في المدينة التي كنت أقيم فيها أحد الجيران الذي كان لديه آلة عرض طراز أديسون يرجع صنعها إلى عام ١٩١٢ وبعض الأفلام ، وكانت الأفلام أفلاماً محددة العرض من مقاس ٣٥ ملليمترًا ولكن كانت هناك فيها ثلاثة صفوف من الصور. ولكي تستطيع أن تعرض الصف الأول من الصور تعد العدسة لعرض صور الصف الأول ثم تبدأ في عرض الفيلم ولكن ينبغي عدم إخراجه من آلة العرض « البروجكتور ». ثم تحرك العدسات إلى الوضع الوسط وتبدأ في عرض الفيلم الذي يلف بطريقة عكسية لكي يجرى عرض الجزء المتوسط من القصة . وأخيرًا تضبط العدسات في الوضع الثالث ، وتبدأ في عرض الجزء الأخير من الفيلم ، ثم تعيد لف الفيلم لإعداده للبداية مرة أخرى .

ما الذي يمكن قوله عن الصفة الفنية لأفلام أديسون ذات البكرة الواحدة ؟ الحقيقة ، ليس هناك الكثير الذي يمكن ذكره عنها ، لأن غالبيتها من أفلام الميلودراما والكوميديا .. وكانت تتناول موضوعات مثل مشاكل الفئات العاملة من الناس وأخطار المشروبات الروحية والجريمة والحب . ولم يكن هناك شخص في مؤسسة أديسون يستطيع إعطاء السينما اتجاهًا جديدًا ، وبدأت الشركات تنتقل إلى الغرب حيث الشمس الساطعة في كاليفورنيا وحيث كان الإنتاج أسهل ، ولم يقف أديسون مكتوف اليدين ، بل إنه أوفد مخبريه إلى كاليفورنيا ، ولكنه كان يحارب معركة خاسرة مع فئات من الناس المهرة الأذكياء .

ويبدو واضحًا أن أديسون نفسه لم يكن لديه أى اهتمام فني بالأفلام ، واضطره عجز شركته عن مواجهة المنافسة الضارية من جانب الشركات الأخرى إلى فقدان الاهتمام بصناعة الصور المتحركة . وحدث في عام ١٩١٥ أن شب حريق هائل في معمل أديسون الرئيسى في ويست أورانج ، وأدى هذا الحريق إلى أن تقرر الشركة وقف صناعة الأفلام .

وأحب أن أنهى مقالى بأن أقرر أن إنتاج الصور المتحركة التجارى فى أمريكا قد بدأته شركة أديسون ، ويجب الاعتراف بفضل وليم ديكسون لما بذله من جهود فى بناء صناعة الصور المتحركة فى أمريكا ، لقد كانت اختراعاته هى البداية .

وتحدث جوردون هندريك فى كتابه « أسطورة أديسون المتحركة » عن ديكسون فقال : « لقد كان هو المركز الأساسى لعمل الصور المتحركة فى شركة أديسون أثناء فترة الكمال الفنى لهذه الصناعة ، وفى الوقت الذى كان الآخرون قد انجهموا فيه إلى الاستخدام التجارى لهذه الوسيلة الجديدة ، كان هو الأداة التى استخدمها هؤلاء الآخرون لتحويلها إلى صناعة متجة مثمرة » .

السينما الأمريكية



وليم ك. إيفرسون ، مؤلف كتب عديدة عن
السينما وكتب مقالات كثيرة للمجلات الدورية.
المتخصصة في شؤون السينما ، وقام بتدريس تاريخ
الفيلم بصفته « المدرسة الجديدة » في كل من مدرسة
الأدب المرئي وجامعة نيويورك ، وألقى محاضرات على
نطاق واسع في كل من الولايات المتحدة وكندا
وأوروبا .

بقلم : وليم ك . ايفرسون

جولد بيرجر : لقد اقترحت يا بروفيسور ايفرسون أن يقتصر حديثنا على سنوات جريفيث . ماذا تقول عن تلك السنين ؟ وكيف تصفها ؟ .
ايفرسون : إنني أفكر أساسا في السنوات التي قام فيها بأكبر مساهمة في الأفلام . وأقول إن المرء ، يعتبر سنوات جريفيث من الناحية التجارية هي التي بدأت من نجاحاته الكبيرة فصاعداً ، أى من عرض فيلمه « مولد أمة » في عام ١٩١٥ حتى نهاية العشرينيات . على أنني لا أغفل أيضاً النصيب الذي أسهم فيه بالفن من حيث التكنيك والأسلوب الفيلمي ، وذلك في المدة من فيلمه الأول الذي عرض في عام ١٩٠٨ حتى عام ١٩١٣ حينما أنهى عمله في أفلامه القصيرة .
جولد بيرجر : لم هذه الأفلام هامة إلى هذا الحد ؟

ايفرسون : لأنه قبل ظهور جريفيث لم يكن هناك في الواقع تحرير أو قواعد أو حتى إخراج . لقد صنعت الأفلام الأولى ، ونحن نعى الأفلام التي ظهرت في عامي ١٨٩٩ و ١٩٠٠ فصاعداً ، أشياء مذهشة للغاية . لقد كانت من حيث المضمون تتسم بالمرح والدعابة وكانت فيها أفكار وأسلوب تصوير مثير الدهشة والإعجاب .

إنك تستطيع أن تشاهد فيلماً من الأفلام التي عرضت ابتداءً من عام ١٩٠١ سنى أن التصوير واضح كل الوضوح دون أن يترك أيًا من التفاصيل ، ولكن كان الفيلم غير متماسك ، ولم يكن هناك أى شخص يستطيع أن ينسق هذه الأشياء ويرتّبها وكان المخرجون أو المصورون حينما يقع في أيديهم جهاز معين من الأجهزة الجديدة . فإنهم كانوا يستخدمون لفيلم معين واحد ، ولم يكونوا يدركون أن هذا الجهاز يمكن استخدامه من جديد .

لم يكن هنا في الواقع شيء اسمه المخرج قبل جريفيث . لقد كان الرجل الذي يصنع الفيلم هو عادة المصور ، وكان يصور كل شيء . وكان بطبيعة الحال هو الذي يعطي التوجيهات . لم يكن المصور في الحقيقة أكثر من رجل مرور ، فقد كان يقف في مكان معين ثم يأمر الناس بعمل ما يطلبه منهم أو يأمرهم بالتوقف عن العمل والحركة أو أن يمشى إلى اليمين أو أن يتجهوا إلى اليسار . وكان يصور كل شيء . وأصبحت هذه العملية عملية ميكانيكية مجردة من أى فكرة أو فن سينمائي .

ولعل أحسن مثل لذلك هو استخدام الكاميرا المتحركة . أى وضع الكاميرا على شاحنة لتصوير المشاهد ، وقد أصبحت فيما بعد مفهوماً أو عنصراً موحداً في إعداد أى نوع من الأفلام . ومع ذلك فإن مما يثير الدهشة أن عدداً قليلاً جداً من الناس هم الذين أدركوا أهمية هذا التكنيك الجديد . وعلى سبيل المثال ، أعدت شركة أديسون في عام ١٩٠٢ فيلماً بعنوان « البوليس راكب الدراجة » ، وكان هذا الفيلم بمثابة مطاردة في نيويورك . لقد تم إعداد هذا الفيلم لإظهار عمل البوليس راكب الدراجة الذي كان جزءاً من وحدة جديدة أنشأتها إدارة بوليس نيويورك .

كان الفيلم يصور رجلين من رجال البوليس راكبي الدراجات يطاردان سائقاً على طريق بجزاء النهر عقب ارتكابه حادثاً ، وهروبه بعد وقوع الحادث ، وقد استغرقت المطاردة خمس دقائق أو أقل . وكانت الكاميرا منصوبة على سيارة أخرى مسرعة وراء



د. و. جريفيث (١٨٧٥ - ١٩٤٨) أول مخرج أمريكي عظيم حينما كان في الأربعين من العمر

الطرفين ، وكان هذا الأسلوب في ذلك الوقت يبدو الأسهل والأكثر وضوحاً لتصوير الحادث . وهكذا ، فإن المصورين نصبوا الكاميرا فوق سيارة أخرى أخذت تجرى وراءهم .

وليس ثمة شك في أن وضع الكاميرا، وإن كانت تتحرك مع السيارة، كان ثابتاً. لم يكن هناك سوى هذه الفكرة . لم يكن أى شخص يدرك ، على ما يبدو ، أنه بوضع الكاميرا على شاحنة أمام الناس يمكن أن يغير الفكرة ، إن في استطاعتك أن تريد من حدة التوتر والإثارة بإظهار تناقص المسافة بين المُنْطَارِدِ والمُطَارِدِ . وهكذا ، فمنهم صوروا هذه المطاردة الوحيدة من هذه الزاوية الوحيدة على جانب النهر .

لقد كانت بالتأكيد مطاردة مثيرة لأنها كانت متحركة وعرضت عليك فيلم «مطاردة على ضفة النهر» في عام ١٩٠٢ ، ولم يكن النظارة يعرفون المكان جيداً . لقد كان لإعداد الفيلم جيداً ، ولكن لم يكن أحد يدرك حقيقة الجهاز الذى تم به لإعداد الفيلم .

وبعد بضع سنوات ، وعلى وجه التحديد في عام ١٩٠٤ أعد مخرج بريطاني سيسيل هيموبرت ، الذى لم يكن ندا لجريفيث وإن كان قد ظهر قبله ، فيلماً عن «جون جيلبين على صهوة جواد» ، فقد وضع الكاميرا وراء الحصان ، وهكذا كانت الكاميرا تتحرك ، وأحس المشاهد بوجود حركة ، ولكن كل ماشاهده كان ظهر الحصان . لم يكن يدرك ، على ما يبدو ، أن «واجهة» الحصان كانت أكثر إثارة . إن هذه أسئلة متطرفة ، ولكن جريفيث عرف بالغريزة ماذا يفعل بهذه الأجهزة كان يرى الكاميرا تتحرك ويقول : حسناً ، لم لانضعها في المقدمة وعلى الجوانب وفي الخلف حتى يتسنى إضفاء جو من الإثارة على هذه الأفلام ؟ .

لقد تصرف على هذا النحو بمستنبطات أخرى كثيرة . وهناك مثلاً «الفيلة» وقد

ادعى كثير من الناس أن جريفيث هو الذى كان أول من اخترع « القفلة » ولكن هذا ليس صحيحاً . فقد كانت « القفلة » مستعملة منذ بداية صناعة الأفلام . وإن لم تكن قد استخدمت بطريقة خلاقة . والسبب فى ذلك أن الناس لم يعرفوا ماذا يفعلون بهذه الناحية .

لقد كان المرء يشاهد ما هو قريب من « القفلة » كما هو الحال فى فيلم « سرقة القطار الكبرى » الذى يظهر فيه الرجل وهو يطلق الرصاص فى وجه الكاميرا . لقد استخدمت هذه اللقطة للإثارة وكانت مشهداً مثيراً حقاً ، ولكن لم تكن هناك حيلة واحدة فى فيلم « سرقة القطار الكبرى » وإنما كانت طريقة مستحدثة لطيفة لنهاية الفيلم .

وهكذا ، فإن جميع هذه الأساليب كانت معروفة ، منها الحيل أو اللقطات القريبة من الكاميرا واستخدام الكاميرا المتحركة . إذن كانت هذه الأمور موجودة ولكنها كانت موجودة فى ذلك الحين بوصفها أسهل الطرق للخروج من مشكلة معينة . وعليه فإن المخرج أو المصور لم يكن يدرك أن هذه المستحدثات يمكن استغلالها فى إطار آخر .

وحينما دخل جريفيث ميدان العمل السينمائى ، أدرك أن جميع هذه الإمكانيات قائمة ، ولكن مما لا شك فيه أن جريفيث عمد إلى تطوير كثير من أفكاره ، ثم استغلها جميعاً ثم شكل لغة الفيلم معها وهكذا ، فإنه منذ عام ١٩٠٨ حينما أخرج فيلمه الأول ، أخذ المرء يدرك أن هناك تطوراً فى صناعة الفيلم والتى انبثقت منها فى الحقيقة جميع أفلام اليوم .

جولده بيرجر : لقد كان يخرج منذ البداية فيلمين فى الأسبوع على الأقل ، أليس

كذلك ؟

إيفرسون : بالضبط ... وأحياناً كان يخرج أكثر من ذلك .

جولد بيرجر : هل الأساليب الفنية التي كان يتبعها منذ البداية كانت متوفرة أو أنه كان له أسلوبه الخاص ؟

إيفرسون : حسنًا ، إنه انتهج أسلوبه الخاص ثم أحرز تقدمًا هائلًا في عمله مع مرور الأيام ، ولكن كان هناك شعور غريزي منذ البداية . كان أول فيلم له يدعى « مخاطر دوللي » أخرجه في عام ١٩٠٨ . لم يكن في الواقع ينوى لإنتاج هذا الفيلم لأنه كان في الفيلم ممثلًا وكاتبًا للقصة ، وكان يرى إلى جانب ذلك أن موهبته كانت قوية كمؤلف مسرحي ، ولم يكن لديه أى اهتمام بإخراج الفيلم ، وقيل أنه شعر بالحنين لاشترائه في الفيلم في ذلك الوقت .

والذى حدث أنه كلف فجأة بإخراج الفيلم لأن مخرج الفيلم كان مريضاً ، واستطاع في أول فيلم يخرج به أن يثبت وجوده كرجل يعرف كيف يصنع الأفلام ، كان جريفيث لم يخرج أى فيلم قبل ذلك ، ومع هذا فإنه أثبت بأول فيلم أخرجه تفوقه على عمل جميع « الرواد » الذين سبقوه بثمانية أعوام أو أكثر في صناعة الأفلام .

كانت قصة الفيلم بسيطة وقصيرة جدا وكانت قصة ميلودراما ، ومع ذلك كان فيها جانب كبير من التحرير . وكان الفيلم يتضمن مشاهد طبيعية كثيرة ومناظر خارجية حتى أن المشاهد لم يكن يشعر أنه يشاهد حيلًا من حيل الاستوديوهات التي كانت تتميز بها كثير من أفلام تلك الفترة .

أما جريفيث فقد عمد إلى تصوير الفيلم كله خارج الاستوديو حتى أنه اتسم بالواقعية . وإلى جانب ذلك ، لم يستخدم جريفيث شرحًا وعناوين للفيلم على الإطلاق لأن القصة كانت تشرح نفسها بالصور . وكانت تسير في اتجاه واحد . ومهما يكن من شيء فقد كان الفيلم رائعًا ، وإن لم يكن ممتازًا ، ولكنه كأول فيلم يخرج به رجل لم يسبق له العمل في صناعة الأفلام ، فإنه يبين تفهمًا لهذه الوسيلة من الوسائل الفنية وكيف يمكن أن تصنع بها .

كان ذلك الفيلم نقطة انطلاق بالنسبة لجريفيث الذى خطا خطوات كبيرة خيالية ، لقد تأثر بالفيلم وأحس أن لصناعة الأفلام إمكانيات هائلة ثم حاول أن يصنع شيئين : أولاً : حاول أن يرفع مستوى مضمون الأفلام القصيرة إذ ذاك ، لقد كانت جميع الأفلام لا يستغرق عرض الواحد منها سوى عشر دقائق أو خمس عشرة دقيقة على أكثر تقدير . وكانت أفلاماً بسيطة للغاية دون أن يكون لها أى مضمون فكرى ، لأن الجانب الأعظم من رواد السينما كان من المهاجرين من ناحية ولأن السينما مازالت حتى ذلك الوقت لا ينظر إليها بعين الاحترام .

لم يكن أى شخص يختلف إلى دار من دور السينما لكي يقضى ليلة فنية أو أن العادة جرت على ذلك ، فإن السينما كانت فى ذلك الوقت فى آخر قائمة وسائل التسلية والملاهى .

ولكن المهاجرين الذى كانوا إذ ذاك ، يتدفقون على البلاد فى أفواج ضخمة (ذلك أن تلك الفترة كانت فترة الهجرة العظيمة) . وكانوا فى الحقيقة يواجهون صعوبة اللغة . وهم لم يتعلموا عن بلدهم الجديد من الأفلام فحسب ، وإنما تعلموا شيئاً من اللغة بإقبالهم على قراءة عناوين الأفلام والمواد التى تعرض فى هذه الأفلام .

لقد كان مستوى المضمون الفكرى فى الأفلام منخفضاً فى ذلك الوقت ، وحاول جريفيث أن يرفع هذا المستوى بالتخلص من مستوى الصناعة عن طريق إدخال الكوميديا عليها لأن الأفلام كانت تتسم بالجدية وإلى جانب ذلك أخرج أفلاماً من قصص لكتاب مثل ديكيتز وتولستوى وتشارلز كنجسلى .

ومما لا شك فيه أن إعداد فيلم من قصة لتولستوى فى بكرة واحدة أمر لا يتسم بالفطنة والذكاء ، على أنه فى الوقت نفسه أصاب نجاحاً فى فيلمه « البعث » الذى أخرجه فى عام ١٩٠٩ ، وكانت مدة عرضه تستغرق عشر دقائق ، ومع ذلك فإن الفيلم لم يفقد جوهر القصة ، إن المرء بمجرد مشاهدته للفيلم سرعان ما يعى المضمون .

وإلى جانب ذلك استخدم التصوير بتقريب الكاميرا إلى المكان المراد تصويره في وقت الضرورة لإبراز تفاصيل بعينها في الفيلم ، وصفوة القول أن هذا الفيلم كان فليماً جيد الإعداد إلى حد كبير .

ومن عام ١٩٠٩ إلى عام ١٩١٢ ، أعد أفلاماً كثيرة جيدة . وكانت كلها نغني أساساً بالمضمون ، مع تضمينه بياناً اجتماعياً يتقد فيه الظلم في السياسة أو في المحاكم ، أو لترجمة أدب ديكنز وتولستوى على الشاشة . لم يكن هذا الإجراء هو موضوع اهتمامه الرئيسي ، وإنما كان هدفه الأساسي هو بناء لغة الفيلم .

ولكى يتسنى له ذلك لجأ إلى الميلودراما ، وكان يعد الأفلام عن الغرب أو القوافل في هوليوود في الغالب وكان في ذلك الوقت يعمل خارج نيويورك في استوديوهات بيوجراف ، وكان معظم أيام السنة يعمل في نيويورك أو نيو جيرسى . ولكن حينما يأتى فصل الشتاء يتوجه إلى كاليفورنيا لكي يستفيد من المناخ الطيب حيث يجرى تصوير أفلامه عن الغرب وغيرها .

وقد استخدم أفلام الميلودراما الصغيرة - أفلام رجال الشرطة والصوص أو الأفلام عن الغرب والقوافل - كوسيلة لنشر أفكاره وتطويرها مع تضمين أفلامه عناصر الإثارة بما في ذلك الإطالة في اللقطات أو تقصيرها كما يتطلب الموقف ، إن في استطاعتك أن تتخذ من فيلم من أفلام المطاردة كل عام من إخراج جريفيث قيساً لتقدمه .

إن فيلم « الفيلا الوحيدة » الذى أخرجه في عام ١٩٠٩ كان فيلم مطاردة بسيطة ولم تكن نهايته تتسم بالإثارة . أما الفيلم الذى أخرجه في عام ١٩١١ وهو فيلم (عامل تليفون لوندال) . فهو من نفس نوع أفلام المطاردة ولكنه في هذا الفيلم استخدم قطاراً لإضافة عنصر سرعة كبيرة إلى الفيلم . وكانت أحداث الفيلم تدور حول نقطة واحدة وهى ما إذا كان القطار سيصل إلى المحطة في الوقت المناسب لإنقاذ عامل تليفون . لئند

كان فيلماً جيداً ، ولكن لم تستغل الكاميرا المتحركة نفسها استغلالاً كبيراً . لم تكن الكاميرا في الواقع تتحرك ، وإنما كانت مثبتة على القطار عند (كايينة) السائق لكي يتسنى تصوير لقطات مفصلة للقطار .

وفي عام ١٩١٢ أعاد إخراج القصة نفسها باسم (فتاة ووديعتها) وقد صور المطاردة التي تستغرق مدتها نصف الفيلم ، لم توضع الكاميرا في هذا الفيلم على القطار ، ولكنها وضعت على سيارة تسير بجذء خط السكة الحديد . إنك سرعان ما تحس بوجود حركة حقيقية وقد لجأ إلى وضع أجسام بين الكاميرا والقطار حتى يبدو القطار يبرق كالسهم إلى جانب الأشجار أو الشجيرات أو الأسوار ، وبذلك يضيف عنصراً من الحركة ، وبهذا الفيلم قضى على جميع أفلام الحركة التي أعدت قبل عام ١٩١٢ . وقد لجأ إلى طرق أخرى كثيرة مثل استخدام أساليب مختلفة في الإضاءة ، فكان مثلاً يسلط الكاميرا مباشرة على الشمس للحصول على لقطة لمشهد رومانسى أخذ في التلاشي تدريجياً ، وقد يعتمد إلى جمع العشاق حول مواقد للنار حتى تنعكس ومضات روماتيكية منها على وجوههم . كانت هذه الأساليب كلها نوعاً من الإضاءة التي لم تكن شائعة في ذلك الحين .

جولده بيرجر : حسناً ؛ لقد تحدثنا عن موضوع الفيلم ، ولكن معظمنا عاش مع الفيلم طوال حياته . وتكلمنا عن الموضوع كقاعدة مسلم بها . هل يمكنك أن تحدثنا ما الذي صنعه جريفيث من أجلنا ؟ وما هي العناصر التي جمعها معاً حتى أصبح في استطاعتنا القول ، « هذا هو الموضوع الذي ندين به لجريفيث » .

إيفرسون : حسناً ، أظن أنني أستطيع أن أجرى مقارنة بين فيلمين من أفلام ذلك العهد ، أحدهما ذو موضوع والآخر بدونه ولكي أقدم هذا الفيلم أكتفي بالقول إنه ذو « موضوع » ... وهو يشبه قصة روائية مكتوبة بدون أى نوع من الفواصل أو النقط أو « الأحرف الكبيرة » ، أو جمل أو مقاطع أو علامات تعجب . إن القصة كلها متكاملة

ولكنه لم يصف عليها أية سمة دراماتيكية . لم يكن أحد يدرك إمكانياتها لأن المؤلف لم يعرف قط متى يقف أو يتوقف أو متى يؤكد نقطة أو يبرزها .

وهناك فيلمان من أفلام تلك الفترة الأولى اللذان تنطبق عليهما هذه الصفة ، وأحدهما فيلم من أفلام أديسون يستغرق عرضه عشر دقائق تم إعداده في عام ١٩١٥ وهو فيلم (ابنة الأومباشي) ، وهو فيلم غربي يتضمن جميع العناصر التي كان جريفيث مغرمًا بها ، المطاردة والإنقاذ ولكن كان يتقصه أى نوع من المحاولات لإثارة النظارة . ويبدأ هذا الفيلم من ناحية بالممثلين الذين لا تعرف عنهم شيئًا ولكن جريفيث كان لديه وسيلة لتصوير الأشخاص بطريقة تجعلك تعرف على الفور ما هو نوع هؤلاء الناس ، وبأى شيء يشعرون وما إذا كانوا أناسًا طيبين أم شريرين . فمثلاً كان كل ممثل من كبار الممثلين في فيلم « مولد أمة » ، الذى ظل يعرض حتى عام ١٩١٥ ، يظهر في الفيلم مع حيوان . وكان البطل الجتلمان يظهر في الفيلم وهو يداعب كلباً أو قطة ، وكانت ليليان جيش تظهر في الفيلم مع كلب لتأكيد لطيفها ووداعتها . أما الممثل الشرير فإنه يصور وهو يضرب كلباً ، وقد لا يكون هذا المشهد يتسم بالحدق اليوم ، ولكنه مع ذلك كان أسلوباً ناجحاً لأنه كان يعرف النظارة على الفور بأنواع الناس .

إنك لتجد هذا الأسلوب ينسخ نسخاً حتى طوال العشرينيات . وقد فعل فكور سيستروم ، المخرج السويدي الكبير نفس الشيء حينما أخرج فيلماً لجريتا جاريو وهو فيلم « حكمة جوستا بيرلنج » أى أنه قدم الممثلين مع الحيوانات وهكذا ، فإن ذلك النوع من الرمزية كان متقدماً وناجحاً .

ولكننا إذا عدنا إلى فيلم « ابنة الأومباشي » لوجدنا أن الفيلم يبدأ بدون تقديم الممثلين على الإطلاق ، إنك لا تعرف من هؤلاء الناس ، ولم تجربهم لقطات عن قرب لدراسة وجوههم والتأكد من أصحابها . وكانت العناوين المرافقة للقطات تشرح لك

كل شيء حتى قبل حدوثه ، ومن ثم فإن الفيلم يخلو من أى عنصر من عناصر الإثارة والتوتر ، لأنك تعرف ما الذى سيحدث قبل أن يحدث .

لم يكن ثمة نوع من العمل الجانبي أو الكتابة الجانبية أو مواد عارضة لتشكيل أشخاص الفيلم « لقد كان جريفيث دائماً إلى حد ما يضيع الوقت » ولكن لم يكن ما يصنعه جريفيث تضييعاً للوقت ، وإن كان يبدو كذلك ، لأنه كان يقدم لك فى أفلامه تفاصيل غير هامة حتى تستطيع أن تعرف شيئاً عن هؤلاء الناس . أى ما إذا كانوا عطوفين أو لعويين ... إلخ

ولكنه باستخدام بعض أجزاء من الفيلم هنا وأجزاء أخرى هناك لتشرح شخصيات الممثلين أصبح النظارة يعتقدون هؤلاء الناس وبهمهم أمرهم وما يحدث لهم . وفى فيلم « ابنة الأومباشى » فإنك لا يساورك أى شعور بالصدق أو الاعتقاد ، وهكذا فإنك لا يهملك من الفيلم شيء . ولذا ، فإن الفيلم كله قد سقط منذ البداية ، وأقول أيضاً إنه لم يكن هناك أى عنصر من عناصر الإثارة والتشويق لأنك تعرف مقدماً ما الذى سيحدث .

وهناك نقطة فى الفيلم حيث يحاصر الهنود الحمر القافلة ، كلام لشرح المشهد يقول « مع أن خصمهم متفوق جدا عليهم من حيث العدد إلا أنهم يقاتلون ببسالة » ويعقب ذلك لقطة تبين ثلاثين على الأقل من الفرسان فى موقعهم الاستراتيجى على قمة تل وهم يطلقون الرصاص على الهنود ويردون ثلاثة أو أربعة منهم قتلى . والواضح أنه لم تكن هناك فكرة لإثارة عنصر الإثارة والتشويق عند النظارة حتى يجعلهم يعيشون الفيلم . وحينما امتطى الفرسان صهوات جيادهم لنجدة القافلة ، فهنا تشهد لقطة سيئة لأنها تبين الفرسان وهم يندفعون بجيادهم من الحصن لنجدة القافلة . لقد تم تصوير اللقطة فى نيوجيرسى كما هو الحال بالنسبة لمعظم أفلام أديسون ثم ينطلقون نحو الطريق الرئيسية التى كانت فى منتصف مدى الكاميرا ، وقد ظهرت عيوب كثيرة فى اللقطة كان

يمكن تجنبها برفع الكاميرا أو خفضها .

ثم يجرى الاندفاع نحو القافلة للنجدة ، ولكن بدون وقوع أى أحداث أو أى اشتباك بين الهنود والفرسان وكل ما حدث هو أن القوات انطلقت نحو المكان دون أن يكون ذلك مصحوباً بأى عنصر من عناصر الإثارة ، ثم ينتهى الفيلم حتى بدون أى مشهد فيه حيلة مثيرة أو مشوقة ، وهكذا ، فإنك تشعر بأنك خدعت وأنت لم تشعر بأى توتر أو إثارة لأنك كنت تعرف ما الذى سيحدث قبل أن يحدث ، وحينما ينتهى المشهد تكون النهاية بدون أن يترك عندك أثراً من آثار التوتر والإثارة .

وثمة سبب فى رأى وهو أن استوديوهات أديسون كانت مجرد صانعة أفلام مثلاً كانت صانعة للأنوار الكهربائية وغيرها من الأدوات . ولم تكن فى الواقع مهمة بفن الأفلام ، وثمة حقيقة وهى أنه لم يتخرج من أستوديوهات أديسون رجال عظام أو مخرجون أفذاذ أو نجوم . لا شىء . لم يكونوا سوى مجرد ممثلين وفنيين .

كان هذا фильماً من أفلام عام ١٩١٥ ولم يكن فى زمنه фильماً سيئاً وإنما كان фильماً طبق الأصل لأفلام تلك الفترة ثم تعود إلى عام ١٩١١ لترى فيلم « الدماء القاتلة » من إخراج جريفيث الذى كان من نفس القصة ونفس البناء والتكوين ونفس الوضع . وينفق جريفيث فى هذا الفيلم وقتاً طويلاً فى البداية مع الأطفال مبنياً أنهم جزء من العائلة .

ومع أن هذا يبدو لمحة واضحة من فن العرض أو الاهتمام الإنسانى ، فإن الفيلم قد شد انتباه الجماهير بسبب الأطفال على الشاشة ، وكان الأطفال فى الفيلم يتصرفون طبيعياً ، دون أى محاولة منهم للوقوف أمام الكاميرا لمجرد تصويرهم ، بل إنهم تركوا أنفسهم على سجاياها ، وبذلك أصبحوا مشاركين مشاركة فعلية فى حوادث الفيلم . كان النظارة منذ البداية مشدودين نحو الأطفال ، وحينما بدأت أحداث الفيلم ، سارت ببطء ثم أخذت تسير بسرعة وتظهر بأحجام أكبر على الشاشة . وقد ازداد التوتر

لدى الجماهير نتيجة للبدء فى لقطات طويلة ثم تقصير اللقطات تدريجياً مع سحب الكاميرا إلى الخلف وبذلك يتاح للنظارة رؤية أفضل للأحداث مع استمرار العرض . وهناك بعض التكوين الخيالى فى الفيلم ، ففى إحدى اللقطات يظهر الفرسان وهم مسرعون لنجدة القافلة ، وقد جرى تصوير هذا المشهد بطريقة تعطى الانطباع للمشاهدين بأن هناك مئات من الفرسان يدورون فى حلقة كبيرة جداً فى حين أنه لم يكن عددهم يزيد على ثلاثين فارساً ، إن جريفيث فى هذا الفيلم نجح فى إبراز مساحة كبيرة من موقع الحوادث وحجمها وخلق الانطباع بوجود أعداد كبيرة من الفرسان .

وحينما تصل المعركة إلى نهايتها ، عمد جريفيث لأول مرة إلى سحب كاميرته إلى الخلف ، وبذلك أتاح للنظارة مشاهدة منظر رائع للوادي مع قيام الفرسان بمحاصرة الهنود ، واتجاه فريق منهم للقيام بعملية الإنقاذ .

وهكذا فإنك تحس بوجود أحداث تقع فى مشهد بانورامى ، وعندما انتهى الفيلم . لم يعمد إلى إظهار كلمة « النهاية » ، ولكنه أضاف مشهداً قصيراً عن عودة التثام شمل الابن والأب . مع بدء الأطفال المذعورين بالخروج من تحت السرير ، ثم يلى ذلك مشهد كوميدى قصير ، وبذلك يكون جريفيث قد ربت على ظهور المشاهدين وأعادهم إلى منازلهم مسرورين .

وكان لهذا النوع من المشاهد الإضافية أثره ، ولكن كانت ثمة لحظة فى الفيلم حيث جرى خطأ أيضاً كما حدث فى فيلم « ابنة الأومباشي » الذى كان من الأخطاء فيه مشهد الخياط . أما فى فيلم جريفيث ، فإن هناك مشهداً يبين البطل وهو على وشك امتطاء صهوة جواده لكى ينطلق للنجدة . ويظهر الحصان وهو خائف من إطلاق الرصاص ، فيتراجع ثم يبدأ بالهروب ، ولكن جريفيث سرعان ما يحول الكاميرا بالغريزة إلى الفارس الذى يمتطى صهوة جواده الذى انطلق كالسهم ، وبذلك فإنك لا تشعر بحدوث خطأ ما ذلك لأن كل شيء كان يفعله جريفيث إنما كان يفعله بالغريزة ، وهو

لم يستخدم النصوص المكتوبة على الإطلاق . كان يعرف ما الذى ينبغى عمله .
وفى حين أن أفلام أديسون - منها على سبيل المثال « ابنة الأومباشى » قد
استخدمت فيها النصوص على مخطوطة الفيلم ، فإنها لم تكن سوى مجرد قائمة من
اللقطات ، فلو أن هذه الأفلام هى التى صورت معركة القافلة ، فإن مشهد الفارس
مثلاً لا يخرج عن ظهوره وهو يمتطى صهوة جواده ، على شمال الشاشة ثم يترجل على
يمينها وهكذا . ومما لا شك فيه أن المخرج الماهر يطلع على المعلومات ثم يبنى عليها
ويضيف إليها بعض الأحداث الجانبية لكى يجعلها تبدو أكثر إنسانية وواقعية . ولكن
المخرجين فى شركة أديسون لم يفعلوا ذلك على الإطلاق ، ولم يكونوا يفعلون شيئاً اللهم
سوى تسجيل لقطات دون إضافة أى شىء إليها . وهكذا ، فإن أفلام أديسون كانت
تبدو سمجة ومملة ، لأنها كانت بمثابة سلسلة من اللقطات دون وجود أى نوع من الفكر
وراءها . ولا أى تنشيط للممثلين ولا أية محاولة لإضافة عنصر من عناصر الإثارة
والتشويق . إن أفلام أديسون اليوم استقرت فى المتاحف . وإذا أجرينا مقارنة بين فيلم
أديسون « ابنة الأومباشى » الذى أعد فى عام ١٩١٥ وفيلم « الدماء القاتلة » الذى
أخرجه جريفيث فى عام ١٩١١ ، فإنه لم يكن من الممكن التصور بأن الفرق الزمنى
بينهما هو أربع سنوات . وإلا بعد عن التصديق هو أنه لم يدرك أحد أهمية جريفيث أو
ما الذى كان يفعله .

لم يعترف أحد بفضل جريفيث على الشاشة فى ذلك الوقت ، كما أنه لم يحدث أن
اكتسب نجم من النجوم أو ممثل شهرة أو اعترف أحد بفضل ، وكانوا يعملون لحساب
شركة بعينها ليس إلا . على أننى أعتقد بأن النقاد ونقد الأفلام فى ذلك الوقت كان قوياً
يتسم بالحدق وهذا أمر مثير للدهشة ، فقد أدرك النقاد أن هناك شيئاً ما يحدث (إن
بيوجراف) حيث كان جريفيث يعمل ، ولكنهم لم يكونوا يعرفون اسم جريفيث .
ومع ذلك ، فإنك تجد عند استعراض تلك الفترة أن النقاد يقولون ، فى الحكم

على الأفلام الأخرى ، أن هذا الفيلم أو ذاك فى مستوى (بيوجراف) أو أن مستوى تصويره قريب من مستوى أفلام (بيوجراف) ومن ثم فإنه يتبين من ذلك أن التقاد كانوا يدركون أن شيئاً هاماً يجرى فى (بيوجراف) . لم تكن عملية توزيع الأفلام منظمة فى تلك الفترة ، كان العارضون يشترون الأفلام مباشرة ، ولم يكن أحد يدرى ماذا حقق أى فيلم من الأفلام من دخل . وفى الوقت نفسه لم يكن هناك نجوم يشدون الجماهير .

وهكذا ، لم يكن هناك فى الحقيقة معيار للحكم على مدى ما يمكن أن يحققه فيلم من الأفلام من دخل أو ما إذا كان فيلم ما يمكن أن يحقق دخلاً أكبر من غيره من الأفلام ، ولم تجر أية محاولة لاتباع أساليب جريفيث - وعلى أية حال لم يكن معظم المخرجين الآخرين يفهمونه لأنهم لم يدركوا كيف توصل إلى هذه الأساليب أو مدى تفوقها على غيرها .

ولم يدرك الناس أن هذا الرجل يمتاز بشيء ما وأن أساليبه ناجحة ، إلا بعد عرض فيلم (مولد أمة) الذى لم ينجح فنياً فحسب ، وإنما أصاب نجاحاً تجارياً كبيراً أيضاً ، وعندئذ راحوا يقلدونه بالجملة .

جولده بيرجر : حسناً ، إنك أجبت على سؤال كنت على وشك أن أوجهه إليك وهو « إذا كانت أفلام بيوجراف التى أخرجها جريفيث قد لاقت مثل هذا النجاح ، كيف لم يعتمد الناس العاملون فى صناعة الأفلام إلى تقليد هذه الأساليب ؟ وأنا أعرف أن بعض الناس قد عملوا معه ، ثم عملوا مستقلين عنه فيما بعد ؟ أليس كذلك ؟ إيفرسون : إن جميع كبار المخرجين الذين ظهروا فى الأيام الأولى مثل إيريك فون سترونهايم وراؤول وولش وس . فاندايك وتسترس وسيدنى فرانكلين والان دوان وتود براوننج . وكثيرون غيرهم قد عملوا معه كمساعدين أو مخرجين تحت العين . وقد تعلموا الكثير منه حتى جون فورد بدأ مع جريفيث كمساعد مخرج فى فيلم (مولد أمة) .

وحالما كانوا يتركونه ، كانت أفلامهم الأولى نسخاً طبق الأصل للأسلوب الذى وضعه جريفيث ، إن بعض المخرجين الجيدين ، ومنهم جون فورد ، قد استطاعوا مع مرور الوقت تطوير أساليبهم الخاصة بهم التى غالباً ما كانت مختلفة عن أسلوب جريفيث. على أنهم تلقوا الأساليب الميكانيكية الأصلية على يديه .

لو لم يكن جريفيث قد دخل حقل صناعة السينما ، لكان يمكن أن يصبح نفيم نوعاً بديلاً للمسرح ، مع أنواع مختلفة من المسارح الثابتة وتابلوهات طويلة ، لقد كانت الأفلام شيئاً من هذا القبيل فى وقت من الأوقات لأن جريفيث لم يكن قادراً على إخراج الأفلام الروائية الطويلة بالسرعة التى كان ينشدها ، على أن عام ١٩١٢ يعتبر عام تحول لأنه شهد الأفلام الطويلة .

كانت الأفلام الروائية إذ ذاك يستغرق عرض الواحد منها مدة ساعة ؛ وكانت شركة جريفيث ، (بيوجراف) ضيقة الفكر نوعاً ما وغير تقدمية . لقد كان المسئولون فى الشركة مقتنعين بالاكثفاء بالأفلام القصيرة ، ولم يريدوا أن يقدموا على هذه المجازفة . ومن ثم فإنهم رفضوا السماح له بإنتاج الأفلام الطويلة . وفى تلك الأثناء أنتجت شركات أخرى أفلاماً طويلة مثل فيلمى (الملكة اليزابيث) و (كليوباترة) فى عام ١٩١٢ ثم فيلم الكونت دى مونت كريستو بعد ذلك بوقت غير بعيد .

كانت هذه الأفلام تصور مثل المسرحيات ، وكان الممثلون يقفون لفترات طويلة ، فى وقت واحد . لم يكن المنتجون يعبئون بالموضوع ، وإنما كانوا يشعرون بأن مسألة طول الفيلم (تكفى) وفيلم الكونت دى مونت كريستو مثله على المسرح قبل ذلك بأربعين عاماً ممثل مسرحى مشهور يدعى جيمس أونيل .

جولده بيرجر : هل هو والد يوجين أونيل .

إيفرسون : هو بعينه . وكان الفيلم هو الفيلم الموجود لأحد الممثلين العظماء ، اكل ما تراه عنه عبارة عن لقطات طويلة . كان يمكن أن يقوم بهذا الدور أى شخص . لقد

أبدى أخيراً لورانس أوليفيه الذى كان يعمل فى فيلم (رحلة يوم طويلة إلى الليل)
رغبته فى أن يشاهد الفيلم ، وقد كان له ما أراد ، فأرسلت نسخة منه إليه . والواضح
أنه حصل على بعض المعلومات والأساليب الفنية المميزة من الفيلم ، وكانت هذه بمثابة
فرصة لدراسة أسلوب ممثل عظيم .

وليس ثمة شك فى أنه لو لم يدخل جريفيث ميدان إنتاج الأفلام الطويلة ، التى
بدأها حوالى عام ١٩١٣ ، لكان من المحتمل أن يتحول الفيلم إلى نوع يخرج عن نطاق
المسرح . وكان يمكن أن تنجح فى أسلوبها ، ولكن هذا النجاح ما كان يمكن أن
يتحقق إلا بعد مدة طويلة .

جولده بيرجر : أذكر أننى قرأت أخيراً إطاراً كتبه مخرج من مخرجى تلك الفترة قال
فيه « إنك إن لم تكن تظهر الممثل على الشاشة من قمة رأسه إلى أخمص قدميه ، فإنك
تكون بذلك تخدع النظارة » .
إيفرسون : بالضبط .

جولده بيرجر : إذن كانت كلها لقطات طويلة . ولكن الذى فعله جريفيث فى
الواقع هو تقريب النظارة إلى الشاشة وتقريب الشاشة إلى النظارة .
إيفرسون : نعم .. إنه كما قال أراد أن يصور الفكر ، والواضح أن ذلك لا يتأتى
ما لم تقرب الكاميرات حتى تستطيع فى الواقع أن ترى أو على الأقل يتم إقناعك بأنك
ترى ما يمر خلاها من أفكار . ومما يثير الدهشة والإعجاب مدى فطنته ودهائه بإقدامه
على استخدام ممثلين مجيدين مثل هنرى والتول وليليان جش الذين يستطيعون التعبير عن
الأفكار بأقل قدر من تغيير فى التعبير .

جولده بيرجر : إننا حتى الآن مازلنا نتحدث عن الناحية الفنية وعن موضوعها ولم
نتناول فى الحديث سوى المضمون إلى حد ما . ولقد ذكرتم أنه ألف بعض الروايات
والتثيليات وما إلى ذلك ؛ ولكن ما هو الخط العام الذى وضعه ؟

إيفرسون : إننى أظن أنه كان معظم الوقت أكثر اهتماماً بالأسلوب والتكنيك منه بالمضمون ولهذا السبب ، أعتقد أنه لم يكن يعتمد على النجوم كل الاعتماد . ولعل فيلم (الطريق إلى الشرق) وفيلم (يتامى العاصفة) هما الفيلمان الوحيدان اللذان بناهما على نجوم معينين . أما معظم الأفلام فإنه يمكن أن يشترك في تمثيلها أى إنسان . ولكن ليس من شك فى أن هذه الأفلام كان يمكن أن تكون أفضل لو مثلها نجوم مثل ليليان جش ، وأن ممثلين آخرين غير ليليان كان يمكن أن يمثلوا (البراعم المحطمة) أو (الطرق إلى الشرق) . ولكنه كان أكثر اهتماماً بالطريقة التى يعرض بها أفلامه .

لقد أخرج جريفيث فيلم (الطريق إلى الشرق) فى عام ١٩٢٠ ، وهو عبارة عن نوع بالو من القصص ، وقد ظن الناس أنه قد أصيب بالجنون لإنفاقه ما كان يعتبر فى ذلك الوقت مبلغاً ضخماً من المال للحصول على حقوق الفيلم .

على أن أفكاره ما لبثت أن تغيرت فى أواخر العشرينيات ، وقد تغير ذوقه بشكل ملحوظ وإن كان أسلوبه الميلودرامى والفيكتورى اعتبر أسلوباً بالياً إلى حد ما ؛ ولكن مما يبعث على الغرابة والدهشة أن هذا الأسلوب لا يعتبر كذلك اليوم . وكان جريفيث يريد أن يقول شيئاً عن طريق الأفلام .

ففى فيلم (أليست الحياة رائعة ؟) الذى أخرجه فى العشرينيات على سبيل المثال صور مشاكل التضخم فى أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى وخاصة فى ألمانيا . لقد كان فيلماً مؤثراً للغاية ودقيقاً عن تلك الفترة . وكان الواضح أن الفيلم لن يكون فيلماً تجارياً . ولم يحقق أى مكسب ، ولكنه مع ذلك كان فيلماً يتسم بالأمانة والدقة ، وسبق فى الواقع بعض الأفلام الألمانية الماثلة عن نفس الموضوع .

وهناك أفلام مثل فيلم (الشارع الكئيب) من إخراج ج . و . بابست ، جاءت بعد فيلم جريفيث وكانت كلها متأثرة به . وفى أوائل الثلاثينيات ، أخرج فيلم (الكفاح) .. وهو فيلم مؤثر ، عن مشاكل المشروبات الروحية وذلك فى فترة

الانكماش والتحریم . ولكن أوائل الثلاثينيات كانت وقتاً خاطئاً لإخراج مثل هذا الفيلم ، لأنه ظهر في الوقت الذي اشتدت فيه الحركة المضادة للخمر والمطالبة بتحريمها في حين أن كل شخص كان يريد أن يلغى التحريم ويعاد تعاطي الخمر قانوناً . ومن ثم لم تكن تلك الفترة هي الفترة المناسبة لإخراج مثل هذا الفيلم .

ولكننا اليوم ، وبعد مرور أربعين عاماً نستطيع أن نعود إلى مشاهدة هذا الفيلم ونقول إنه فيلم يتسم بالإخلاص وهو فيلم مؤثر .

على أنه كان أكثر اهتماماً بالطريقة التي يعبر عنها عن شيء من اهتمامه بما يقول .
جولد بيرجر : لقد تحدثت عن قدرته أو قدرته على استخدام أى شخص في فيلم وهذا يبدو أنه كان يستطيع استخراج ما يريد من أى ممثل ، هل تقول إن هذا صحيح بالنسبة لجريفيث ؟

إيفرسون : أظن ذلك . حدث ذات مرة أنه وجد مَنْ أحسن العمل معه مثل ليليان جش او وولتهول ، وقد استخدم هذا الشخص كثيراً . إن المخرجين المشهورين اليوم مثل جون فورد ، يفعلون نفس الشيء . إنهم ينشئون علاقة مع ممثل ثم يعملون معاً باستمرار ولكن جريفيث كان يتعاون مع أشخاص لم يسبق له التعامل معهم ، ونجح في تشكيلهم .

فلاً ، كانت ماري فيلبين فتاة ساذجة ، وكانت رائعة الجمال في العشرينيات وقد عملت في أفلام مثل فيلم (حياة المرح لسترونهايم) وفيلم (شبح الأوبرا) . كانت كما قلنا في غاية الجمال . ولكن لم يكن أى إنسان يعتقد بأنها يمكن أن تكون أكثر من مجرد فتاة جميلة . ومع ذلك فإنه استخدمها في فيلم (جنون الحب) الذي أخرجه في أواخر العشرينيات وكان هذا الفيلم قد شكلها من جديد وحولها تحولاً تاماً . لقد بزغ نجمها في ذلك الفيلم ولمع اسمها ولم تصنع شيئاً مثله ؛ قبله أو بعده .

لقد كانت هناك نوعية غير منسقة أو متساوية حتى مع النجوم الذين يعملون معه .

ومن هؤلاء النجوم مثلاً كارول ديمستر ، التي استخدمها كثيراً جداً وكانت تبدو أحياناً مثل لعبة يحركها بخيوط يمسكها بيده . وفي أفلام مثل فيلم (أمريكا) تستطيع أن ترى مشهداً تمثله مثل ليليان جيش ومشهداً آخر تمثله مثل ماي مارش .

وقد تسمع جريفيث يقول : حسناً ، لقد مثلت ماي مارش هذا المشهد بهذا الأسلوب في فيلم (مولد أمة) ، ولماذا لا تكررره هنا . وكانت ممثلة مجيدة بحيث كانت تقلد ماي مارش تماماً .

جولده بيرجر : إننا نسمى ذلك كسلاً . وذلك كمن يقول من المخرجين مثلاً ، أريدك أن تقلد كلارك جيبيل هنا ؟

إيفرسون : نعم .. وأظن أن ذلك بدا واضحاً في الفيلم . إن الأفلام التي أخرجها على هذا النمط من ضمن قائمة أفلامه الممتازة . ولكن في أفلام مثل (أحزان الشيطان) أو فيلم (أليست الحياة رائعة) أدت الأدوار التي أسندت إليها بأسلوبها دون تقليد أو استعارة أو اقتباس من ممثلة أخرى ، فقد أجادت كل الإجابة حتى أن أفلامها تعتبر من أفضل أفلام الشاشة الصامتة .

جولده بيرجر : لقد شاهدتها فقط في فيلم (سالى ذات غبار المنشار) ولم تعجبني كثيراً في ذلك الفيلم .

إيفرسون : حسناً ، إنه في الحقيقة فيلم سيئ الحظ لأنه أعيد إعداده لها ، لقد بنى الفيلم على أساس استعراض (بوبي) في مسرح و . س . فليدز ، وكان ينبغي أن يضطلع بالدور الرئيسي ولكن جريفيث كان يحبها حباً جماً في ذلك الوقت وأعتقد أنه طلب يدها . والواضح أنه كان يحاول إغراءها بأن يجعل منها نجماً ، وأن الفيلم داركله حولها بخلاف ما كان يجب أن يكون .

ولكن في الأفلام التي لعبت فيها الدور الرئيسي ، مثل فيلم (أحزان الشيطان) ثم فيلم (أليست الحياة رائعة ؟) ، كان يمكن أن تكون ممثلة متفوقة . على أنني لا أظن أنها

كانت ممثلة عظيمة ، لأن الأدوار لم تكن تتفق وشخصيتها ، أما فى الأفلام التى كانت مدروسة بالنسبة لها ، فكانت تبدو متفوقة .

جولد بيرجر : حسنًا ، ولنعد الآن إلى مستر جريفيث ... لقد كنت دائمًا أشعر أن العنف فى أفلام جريفيث التى شاهدها - وأنا لم أشاهد أفلام بيوجراف الأولى أو على الأقل لا أتذكر هذه الأفلام ، لأنها ظهرت قبل أن أولد - ولكن فى الأفلام التى شاهدها ، فإن الشيء الذى ضابقتى جدًا كان المضمون يبدو إلى حد ما سخيًا . وهكذا ، فإن المسألة هى أنه إذا وجدت نفسك منهمكًا بالتكنيك دون المضمون فإنك ترى نفسك مضطرا للتحرك من هناك . وحتى لو أنك كنت أعظم المخرجين فى وقت ما ، فإنك لا تستطيع الاستمرار كذلك .

إيفرسون : إننى أعتقد أن الناس اليوم - وأنا أتحدث عن مؤرخى الأفلام - بدءوا يدركون أكثر كيف كان جريفيث فى الواقع هاما للغاية . وأن مساهمته لم تكن فى أفلام عظيمة وإنما فى تكنيك عظيم . وليس ثمة شك فى أنه هو الذى بنى لغة الفيلم كلها . وكما قال الفريد هيتشكوك . إنك كلما تشاهد فيلمًا اليوم لابد أن تجد فيه شيئًا يبدأ بجريفيث .

حسنًا ، إننى أقر ذلك . ولكن هذا ليس كافيًا من وجهة نظر كيف عاشت تلك الأفلام ؟ . وأظن أن ثمة مشكلة كبيرة وهى أن المرء فى الواقع يحتاج إلى أن يشاهد جميع أفلام جريفيث كما عرضت ، لأن مشاهدتها على شاشة التليفزيون ربما بالسرعة الحاططة أو بموسيقى خاطئة ، يمكن أن تجرد الأفلام من الجوهر الذى حقق لها النجاح . فمثلاً ، فيلم (البراعم المحطمة) .. على فكرة .. هل شاهدت هذا الفيلم ؟ جولد بيرجر : لا ...

إيفرسون : إن فيلم (البراعم المحطمة) فيلم رائع من الأفلام التى عرضت فى عام ١٩١٩ ، وربما يكون أول الأفلام الشاعرية الحقيقية التى تعرض على الشاشة . كان

الهدف منه أن يكون نوعاً من الشعر ، أى فيلم شعري . ولكى يتم دعم الفيلم وتقويته بصفته كان يحتاج إلى موسيقى يتم اختيارها بعناية فائقة (وقد عمل جريفيث لتحقيق هذا الغرض مع موسيقيين عديدين) .

كان الفيلم قد صاحبه التوفيق فى استخدام اللون وتكوين الأيدى والموسيقى التصويرية ، وكانت هذه الأشياء يجرى تغييرها بصفة مستمرة . لقد كان جريفيث يستخدم اللون لا للتعبير عن الأوقات فى الليل والنهار ، مثل اللون الأزرق لليل أو البنفسج للغسق أو الغروب ، فحسب ، وإنما استخدم الألوان أيضاً للتعبير عن العواطف .

وقد يعبر عن الكآبة مثلاً باللون الأحمر أو القرمزى ، وهكذا نرى أن اللون لعب دوراً كبيراً فى خلق الإحساس الشاعرى ، أما المضمون ، فإنه بمثابة خليط هش من التعبيرات العاطفية البالية والميلودراما . إن الفيلم يعرض اليوم بطبعاته التى قوامها الأبيض والأسود فقط .

وهكذا فإنك حينما تشاهد الفيلم الأبيض والأسود ، فإنه يبدو إليك فيلماً بالياً لتجرده من الألوان لدعمه وتقويته . إذن ، إنه لمن الصعوبة بمكان فى الواقع أن تحكم على فيلم لجريفيث حينما تشاهده اليوم إننى أكره أن أستخدم كلمة فيكتوريا فى ناحية من النواحي . ونظراً لأن «معبوده» كان تشارلز ديكنز ، فإن جميع أفلامه قد بنيت على أساس أسلوب ديكنز فى الكتابة . حتى بعض أفلامه الأمريكية مثل فيلم (سوزى ذات القلب الأمين) الذى وإن كان يصور قصة حب حول أمريكا الريفية فإنك سرعان ما تكتشف حينما تشاهده بعناية ، إنه خليط من قصتى (توقعات كبيرة) و(دافيد كوبرفيلد) ، فقد تضمن هذا الفيلم جميع العناصر الواردة فى القصتين . وإلى جانب ذلك فإن جميع أحداث الفيلم التى صورت فى الخارج مقتبسة من ديكنز . وهكذا ، فإن الفيلم يعتبر قديماً مثلما أن ديكنز يعتبر كاتباً روائياً قديماً . وكما أن

ديكيتز يعيش اليوم ، فإننى أظن أن جريفيث يعيش أيضًا على شرط أن تعرض أفلامه فى طبعات جيدة بالألوان المناسبة وبسرعة العرض الصحيحة مع الموسيقى المناسبة . إنك لا تستطيع أن تكفى بعرض صورة جريفيث بأى نوع من الموسيقى ، وتعتقد بأن العرض سينجح . إن هناك كيانات مجموعة فى عمل واحد ، ومن ثم فإنك لا تستطيع أن تأخذ جزءًا من لوحة من رسم رينوار وتقول إن هذا هو عمل رينوار . وهذا ينطبق تمامًا على جريفيث حينما تعرض فيلمًا له بدون اللون وبدون الموسيقى المناسبة والسرعة الصحيحة . ثم نقول إن هذه هى الطريقة التى تم بها تصوير الفيلم . والواقع أن الأمر ليس كذلك .

جولده بيرجر : ولنعُد إلى الحديث ، ولو بإيجاز عن الموضوع ، لقد كنت أقرأ فى كتاب (مليون ليلة وليلة) ، من تأليف تيرى رامزى ، وقرأت فيه تعليقًا ممتعًا عن فيلم (عدم الاحتمال أو التسامح) قال إن لقطات ليليان جيش وهى تهز المهد من شأنه أن يشيع البلبلية عند جمهور المشاهدين لأنهم عندئذ كانوا يعرفون أنه إذا كانت ثمة امرأة تهز مهدًا ، فإن ذلك يعنى أن فى المهد المبدأ أو أنه سيكون هناك وليد أو كان هناك وليد .

ولقد حاول جريفيث هنا أن يستخدم المهد كفكرة مجردة ، وبمعنى آخر وجد نفسه مقيدًا بموضوعه فى هذه الحالة بعينها . والآن هل تظن أن هذا يحدث كثيرًا ؟
إيفرسون : أظن أنها حدثت فى حالة (الحساسية) ، لأنه حتى بدون تلك اللقطة التى قد تكون أو لا تكون قد أشاعت البلبلية عند المشاهدين ، فإن الفيلم فى جملة مثير للبلبلية حتى فى يومنا هذا ، وذلك حينما نعرف ماذا كان يفعل والأساليب الفنية الكثيرة التى تستخدم فى أساليب صناعة الأفلام الحالية .

إنه مع ذلك فيلم متعب ، ذلك أنك لا يمكن أن تجلس وتشاهد (الحساسية) بهدوء . لأن شيئًا ما يشدك ولا يدعك تغفل ، إنه حقا فيلم متعب للغاية ، فإذا كان

كذلك اليوم فإنه مما لا شك فيه كان كذلك وقتئذ .

وإلى جانب ذلك فإن جريفيث كان متقيداً باستخدام أسلوب من أجل الأسلوب ذاته ، فقد كان مغرمًا بالحركة المتداخلة لتأكيد الحركة . وفي فيلم (أمريكا) مثلاً مشهد يطلق الرصاص على شخصٍ ما ، وهذا أمر بالغ الأهمية لأنه يغير موقف البطلة بن البطل وهو أيضاً التطور التام لخط القصة . ويعمد إلى تكرار إطلاق الرصاص القليل من المسدس من ثلاث زوايا مختلفة وهكذا فإنك ترى ثلاث طلقات مختلفة على الشاشة .

إن هذا الأسلوب بالطبع هو أسلوب المنتج الذى ما لبث الروس أن استخدموه فيما بعد كثيراً جداً . ولو أن الفيلم كله قد تم تصويره على هذا النحو ، لكانت جانير المشاهدين على ما أظن قد فهمت الفيلم جداً واستوعبته ، ولكن رؤيتهم لحادث معزول من عمل مكرر على الشاشة يجعل جمهور المشاهدين يظنون أن هذا العمل قد أخذت له ثلاث لقطات وهذا هو الفخ الذى أعتقد أنه وقع فيه .

جولده بيرجر : إذا كنتم ذكرتم الروس ، فإنه يبدو لى أنهم استخدموا أسلوب جريفيث كنموذج لهم إلى حد كبير فى أفلامهم الأولى .

إيفرسون : نعم .. ولكنهم خطوا خطوة أخرى إلى الأمام ، فهم استخدموا أساليبه الفنية وأفكاره ثم طوروها فى أسلوب فكرى للغاية . لقد كان أيزنشتاين مخرج أفلام مفكراً ؛ وعدل فى لقطات لكل رصاصة تطلق .

على أنك ترى مشاهد محددة من أفلام جريفيث سواء فى فيلم (الحساسية) أو فى (الطريق إلى الشرق) أو فيلم (يتامى العاصفة) فى أفلام روسية عظيمة مثل فيلم (أكتوبر) وبصفة خاصة فيلم (الأم) بقلم (بودوفكين) الذى يعتبر جو الفيلم كـ تقريباً صورة طبق الأصل لفيلم (الطريق إلى الشرق) . ومن ثم فإنه يبدو وكأنه نسخة من فيلم (الطريق إلى الشرق) .

جولده بيرجر : كيف يمكن أن توجز إذا كان ذلك ممكنا ، مكانة جريفيث وسنوات جريفيث في تاريخ الفيلم ككل) .

إيفرسون : حسناً .. إنه مثل الإنجيل إننى أعنى أنه إنجيل صناعة الأفلام . إن كل مخرج عظيم حتى حوالى عام ١٩٢٥ إما عمل مع جريفيث أو تعلم منه الكثير . فبدونه ما كان يمكن أن نشاهد الأفلام التى نعرفها اليوم ، أو أن نضججه كان يمكن أن يتأخر سنين طويلة .

إننى أعتقد أن التعميم عن الطبيعة البالية أو القديمة لأفلامه أمر مبالغ فيه ، ولكن بعض أفلامه التى عرضت فى العشرينيات تبدو أنها لأفلام قديمة جداً أو بالية حتى فى العشرينيات لأن جماهير المشاهدين وقتئذ أصبحوا يتمتعون بحريات جديدة وازداد وعيهم إلى حد كبير ، إن أى شخص كان يتناول كأساً فى العشرينيات كان بذلك يخرق القانون . وهكذا ، فإنه كان ثمة نوع من الاستخفاف بالأفكار القديمة التقليدية للحب والفضيلة والبطولة .. إلخ .

ومن ثم ، فإنه حينما أخرج جريفيث أفلاماً مثل فيلم (أمريكا) فى عام ١٩٢٤ ، لم تكن جماهير المشاهدين مهتمين ، لأنهم شعروا أنه متأخر عن زمانه ولأنهم كانوا أشد اهتماماً بمشاهدة فالتينو أو كلارابو . ولناخذ مع ذلك فيلماً على غرار فيلم فالتينو اليوم مثل فيلم (دماء ورمال) الذى كان يعتبر إذ ذاك فيلماً متقدماً جداً ، لقد تخلصت الجماهير ، بعد أن عادت القوات من مسرح الحرب العالمية الأولى ، من الموضوعات والأفكار الفكرية والسندريلية القديمة ، وأحسوا بأنهم يريدون شيئاً أكثر واقعية وأمانة ونضجاً فى الفيلم . كان الجنس وفالتينو الحديث على ما يبدو أشياءً عصرية جداً ، ومع ذلك فإنك إذا شاهدت فيلم « دماء ورمال » اليوم تجد أن أفكاره عن الجنس المتقدمة قد عفا عليها الزمن ، وأصبح فيلماً لا يصلح إلا للمتاحف .

ولكن فيلماً مثل فيلم (يتامى العاصفة) مازال يبدو واقعياً . قد يبدو أنه من عالم

آخر ، ومع ذلك فإنه ليس فيلماً غريباً فهو فيلم سهل الفهم والاستيعاب والمتعة به على
علاته . ونظراً لأن أفلام جريفيث تتسم بعاطفة ومشاعر صادقة فإن العاطفة صادقة في
أفلامه وليست اصطناعية .

ومن ثم فإنني أرى أن جميع أفلامه سليمة وحية . وكلما مرت بنا الأيام وأصبحنا
أكثر استخداماً للكمبيوتر وأكثر بعداً عن الإنسانية كلما بدت لنا هذه الأفلام أكثر
واقعية وحقيقية ، ولكن مما لا شك فيه أن أحسن أفلامه قد عاشت ومازالت باقية ،
وبالطبع أخرج جريفيث أفلاماً سيئة ، وليس هناك من لم يفعل نفس الشيء .
لقد أخرج أفلاماً لكي يكسب من ورائها وليغطي أجور الممثلين والممثلات وغير
ذلك . ولكن الأفلام الجيدة في رأيي ستظل حية بما في ذلك أفلامه التي تدعى
(بالبدايات) التي ظهرت إلى حيز الوجود خلال الفترة الأولى من صناعة الفيلم فيما بين
عامي ١٩٠٨ و ١٩١٣ . إن فيلماً مثل (القلب الرعوم) الذي أخرج في عام ١٩١٣
يعتبر فيلماً متقدماً وإن كان فيلماً (فرويدياً) يتناول المشاكل الزوجية عن زوجين
شابين .

لم يضع جريفيث في المدة من عام ١٩٠٨ إلى عام ١٩١٣ القاعدة الأساسية
لصناعة الأفلام فحسب . وإنما وضع أسلوباً إرشادياً . إنني بكل أمانة لا أعتقد أنك
تجد أي فيلم قبل عام ١٩١٣ جيد الإخراج كأفلام جريفيث .

ومن نقطة الانطلاق هذه قدم جريفيث الكثير حتى أصبح من اللغو القول « إن
هذا الفيلم أفضل من ذلك » ... لقد أصبح جزءاً من استعراض كبير ، ولكن بدون
جريفيث لما بدأ ذلك الاستعراض .

جولده بيرجر : إن هذا يعني أن كل شيء قد بدأ من تلك النقطة .
يفرسون : بالتأكيد .

obeikandi.com

السينا الأمريكية



ليليان جيش نجمة الأفلام الصامتة ، كما ظهرت في فيلم « يتامى العاصفة » (١٩٢١) ، من
إخراج د. و. جريفيث

حديث أجراه : بن جرووير

جرووير : مع أنه يبدو من غير المحتمل لأى إنسان من جيلى من لم يسمع بليليان جيش ، فإنه قد لا يكون هناك من يصل إليهم صوتى من سمع بها . حسناً ، فإنه إذا كان هناك أحد من هؤلاء ، فليعلم الآن أن ليليان جيش كانت أول نجمة عملاقة من نجوم السينما منذ أكثر من خمسين عاماً وقد ظلت تمثل منذ ذلك الحين حتى الآن ، ولقد ظهرت أخيراً فى عرض انفرادى (سولو) فى قاعة « تاون هول » بمدينة نيويورك ، حيث عرضت ما وصفته بـ « أمسية قوامها الحنين لإطلالة على قصاصات من الأفلام والذكريات » . وها هى الآن معنا فى الأستوديو لتشاطرننا بعض ذكرياتها عن تلك الأيام حينما كانت الصور المتحركة مازالت فى نشأتها الأولى وطفولتها التى لم تكن بعد قد تعلمت النطق . مرحباً بك يا ليليان ..

جيش : أوه .. شكراً جزيلاً لهذه المقدمة الجميلة يا بن .

جرووير : لنبدأ بذلك الرجل العظيم الذى يعتبر صاحب الفضل فى خلق الأفلام ،

وهو د . و . جريفيث .

جيش : أعترف أن هذا هو موضوع محاضرتى .. وليس الموضوع عنى .. ولا يتناول

« قصاصات » من أفلامى ، لأنه من ذا الذى يحرص على مشاهدة هذه ؟ إننى شخصياً لا أفعل ذلك . وإنما يتناول الموضوع من الفيلم والرجل الذى خلق هذا الفن وحده . جروويو : تعنى د . و . جريفيث .. حسناً ، وكما أن هناك بعض الناس الذين ينبغي تذكرتهم بمن أنت ، وما يعنى اسمك ، فإننا لابد أن نذكرهم بأن د . و . جريفيث كان واحداً من أعظم المخرجين إن لم يكن أعظمهم فى ميدان الإخراج . جيش : إنه هو الذى خلق الصور المتحركة ! حتى حينما كنت فى قاعة « تاون هول » كما تقول ، فى الأسبوع الماضى ، جاء كهربائى من بروكلين وقال : « إنك تعدين بالتأكيد أن جريفيث هو الذى أخرج أول فيلم ناطق فى عام ١٩٢١ فى « تاون هول » حيث تمثلين الليلة وهذا الفيلم هو « شارع الأحلام » الذى أعرفه بالتأكيد . وكان قد توجه إلى العمدة حينما كان يجرى عرض الفيلم ، واستصدر منه إذناً بتغيير اسم الشارع رقم ٤٣ فى نيويورك إلى « شارع الأحلام » . وهذا أمر متعب بالنسبة للسياح ! ولكنه قال لى أيضاً شيئاً لم أدركه وهو أنه وضع جميع المهات الكهربائية اللازمة للصوت والكلام فى هذا الفيلم « شارع الأحلام » وأنه حينما تم إعداد كل شئ ، جاء أحد إخوان « وارنر » وفحصها من فوق ومن تحت ومن خلف المسرح حيث كانت موصولة ... إننى لم أكن أفهم شيئاً عن الميكانيكا الكهربائية ، ولكنه كان يتردد على المكان لبضعة أيام حيث درس كل جزء منها ، وبعد ذلك أنشأ له مكتباً فى شارع رقم ٦ بالقرب من الشارع رقم ٤٣ ، ثم بعد مرور سبعة أعوام على ذلك أخرجت شركة « إخوان وارنر » أفلامها الناطقة .

جروويو : « الفيتافون » .. ذلك كان بداية السينما الناطقة .

جيش : ذلك ما كان جريفيث قد بدأه ، أى الأفلام الناطقة ، ولكنه ما لبث أن أوقفها ، وقال حينئذ : « إن هذا يعتبر انتحاراً ! .. لأن هناك خمسة فى المائة من سكان العالم يتكلمون الإنجليزية ، أما أنا فإننى أخرج أفلاماً مائة فى المائة ، إذن لم

أخفض جمهورى بنسبة ٩٥ فى المائة؟» .. وهكذا ، تخلى جريفيث عن الأفلام الناطقة ، وكان يعتقد بأن الفيلم يجب أن « يتزوج » الموسيقى ، وذلك أن العالم يفهم الموسيقى وكان يفهم الأفلام الصامتة ، وأنا أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من الوصول إلى النقطة التى نستطيع عندها أن نروى قصة سينائية بدون شرح ، ولكن بإضافة موسيقى تصويرية ، عندئذ نستطيع أن نخطب العالم .

جرووير : ليليان .. لنعد إلى الفيلم .. وهو فى الحقيقة البداية ، وهو فيلم « مولد أمة » .. متى بدأت العمل مع جريفيث ؟ .

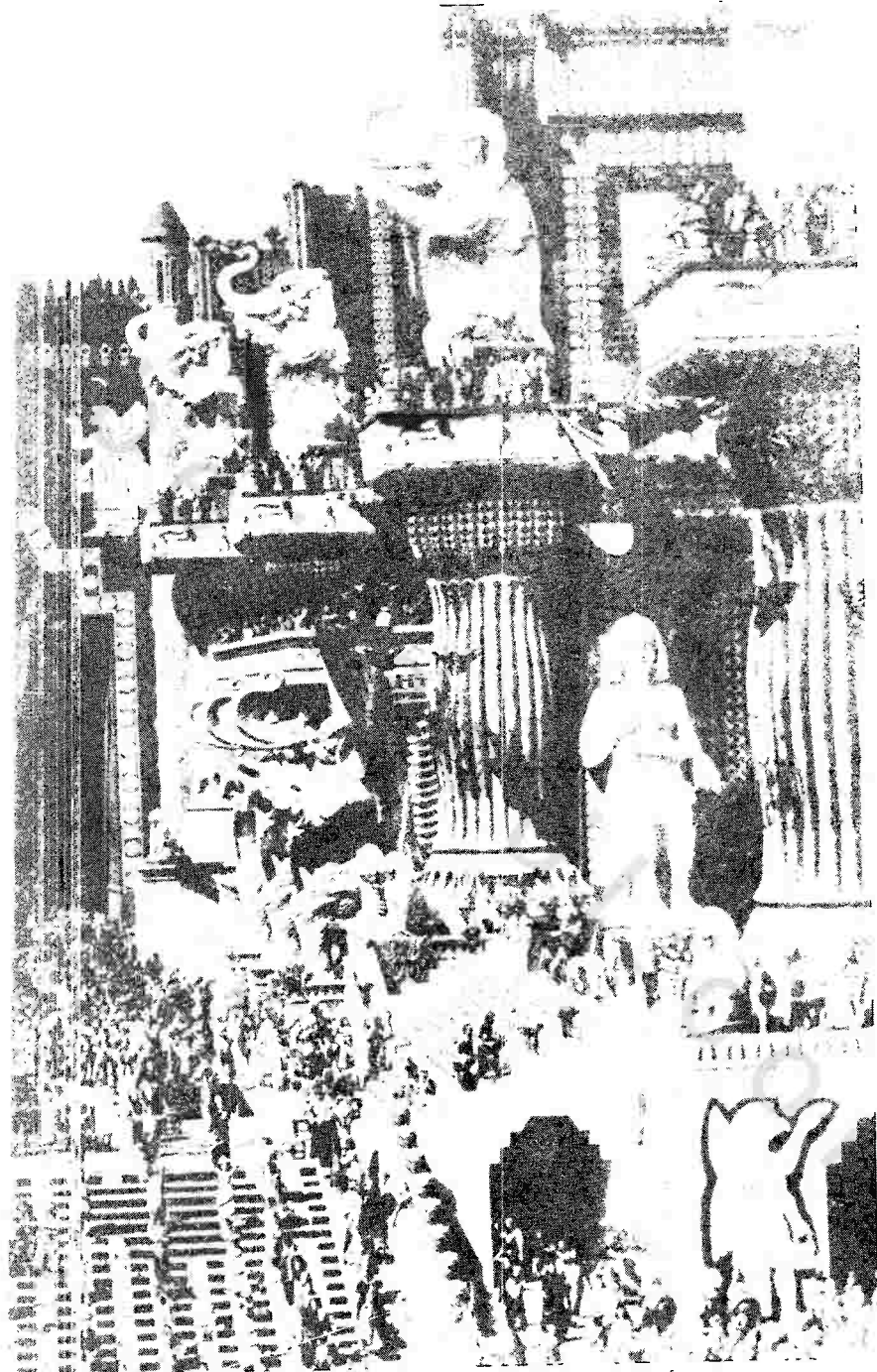
جيش : حسناً ، لقد بدأت أمثل على المسرح حينما كنت فى الخامسة من عمرى وكانت شقيقى العزيزة دوروثى فى الرابعة ، وكان أول مشهد ظهرت فيه على المسرح وأنا محمولة على كتفى والتر هوستون قبل أن أقدر شرف هذا العمل .

جرووير : تقديرين شرف ...

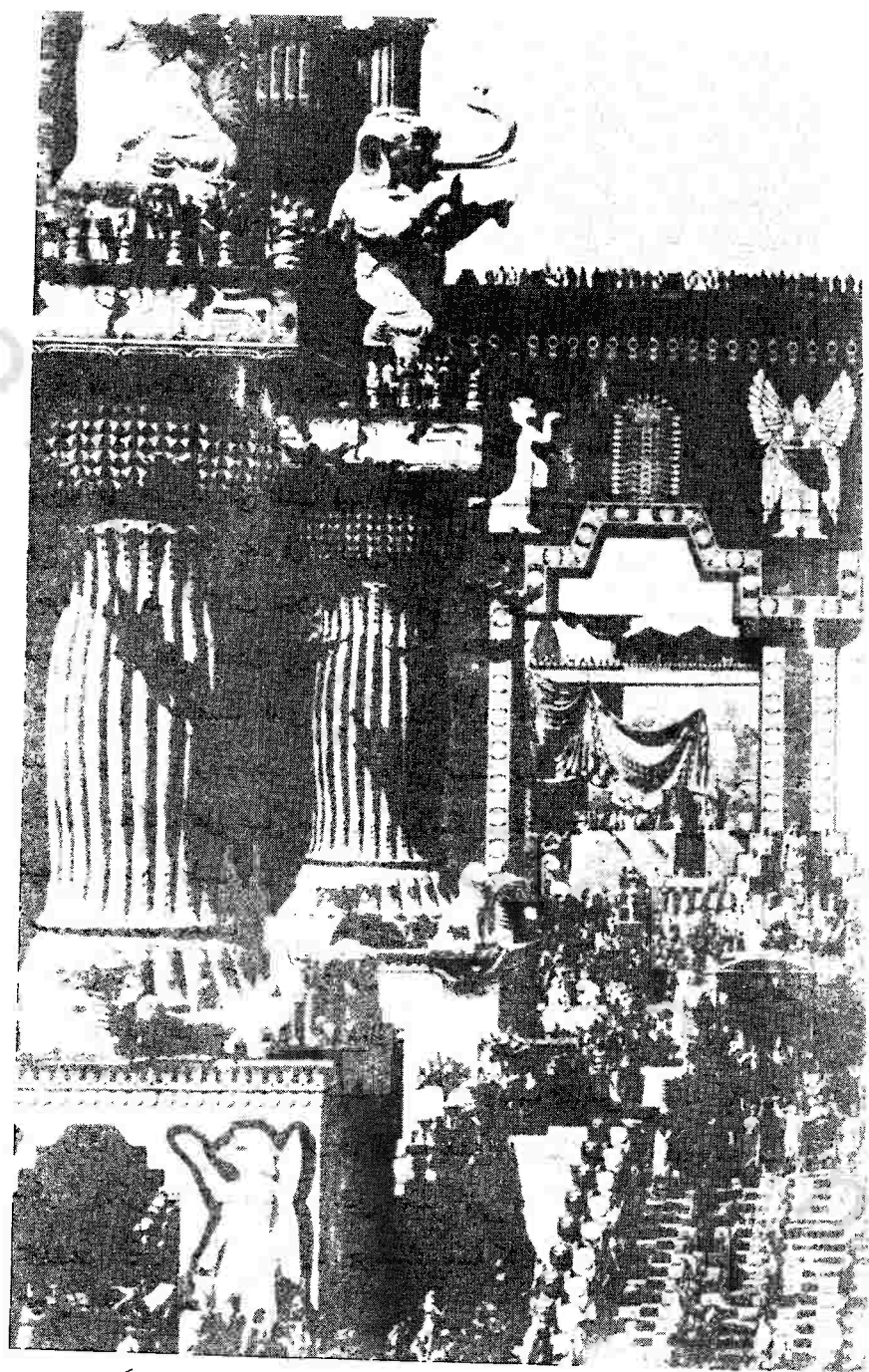
جيش : لقد كان الممثل الأول فى تلك المسرحية ، وأظن إن اسم المسرحية هو « أشرطة المذنب » .

جرووير : إنه المسرح الذى مثلت عليه المسرحية مسرح قانونى فى شارع برودواى . جيش : نعم إنه مسرح قانونى .. وعندما بلغت من العمر ١٢ عاماً كنت فارهة القوام ، فى حين كانت الممثلات البارزات حينذاك قصيرات القوام .. هل تتذكر هيلين راى - لقد ظلت تمثل حتى ظهرت أخيراً على شاشة التليفزيون .. إن طفلة طويلة القوام فى الحادية عشرة أو الثانية عشرة يمكن أن تكون على مستوى طول تلك المثلة .. لقد كان من الصعب علىّ إذ ذاك أن أجد عملاً ، ولكن حدث ذات صيف أن مارى بيكفورد التى اشتهرت على المسرح باسم « جلاديز سميث » وكانت عائلتها تعمل فى صناعة الأفلام .. قدمتنا إلى مستر جريفيث وعملنا معه لمدة أسبوعين .

جرووير : لقد كانت تشترك فى أفلام هنا فى نيويورك؟ .. صحيح أن ..



هيكل البابلي الذي أقيم لقيم حريث ، الحساسة (١٩١٦) وكان يعتبر أضخم منشأة تقام في ذلك العصر .



مصدر: متحف الفن الحديث. ص ٦٦ و ٦٧ من الكتاب.

جيش : لقد كان هنا في نيويورك ..

جرووير : كانت الأفلام تعد وتصور هنا في نيويورك ، ولم تكن هذه الصناعة قد انتقلت بعد إلى هوليوود .

جيش : صحيح ، ولكنه لأن يتقل إلى هناك في فصل الشتاء .. كان عليه أن يختار بين فلوريدا وكاليفورنيا ، ولكنه فضل الأخيرة لما كانت تتمتع به من مناظر خلابة وتزخر فيها الجبال المكسوة بالثلوج التي لم تكن تبعد كثيراً عن المدينة . ومن ثم فإنه آثر كاليفورنيا على فلوريدا التي تغلب فيها الأراضي المنبسطة ولم تكن فيها جبال مكسوة بالثلوج .. أى أنه كان يجد في كاليفورنيا أنواعاً عديدة من المناظر الطبيعية .

جرووير : إذن ، كانت جلاديز سميث التي أصبحت تعرف فيما بعد باسم ماري بيكفورد ، هي التي قدمتك إلى ...

جيش : إلى جريفيث الذي عرض علينا أدواراً ، لقد انتهينا من تصوير فيلم « العدو المجهول » في يوم واحد .. إن المدة التي عملت فيها معه لم تتجاوز الأسبوعين . وبعد ذلك حصلت على عمل مع دافيد بيلاسكو واشتركت معه في تمثيل مسرحية « الشيطان الصغير الطيب » .

جرووير : إذن عملت في المسرح ؟

جيش : نعم .. لقد كان رجلاً عملاقاً ، كان والحق يقال دافيد ميريك هو عصره ، ثم عرض على جريفيث الاشتراك معه في تمثيل أفلامه مقابل ٥٠ دولاراً في الأسبوع ، وكان هذا المبلغ يعتبر في ذلك الحين ثروة وكنت أتقاضى مع مستر بيلاسكو ٢٥ دولاراً في اليوم .. ولكنه قال لي في الوقت نفسه « إنه لشرف أن تكوني مع مستر بيلاسكو ، ولكن من الأفضل أن تقبلي العمل معي » .

جرووير : أليس هذا ممتعاً ؟ إن جريفيث نفسه كان ممثلاً ..

جيش : نعم .. نعم ..

جرووير : إذن كان يعرف .. ولكنه كان يحترم اسم بيلاسكو .

جيش : نعم .. وبكل تأكيد .

جرووير : ماذا تتذكرين من صفات جريفيث ؟

جيش : لأننى أعتقد أن قوته العظيمة مع الممثلين ومع صناعة الأفلام كانت بلا شك خياله و غريزته الدراماتيكية !! إلى ذلك صوته القوى النفاذ .. إن الشخص الذى رأيت كثير الشبه بجريفيث ، هو الجنرال مكارثر .. وكان إلى جانب ذلك يتمتع بصفةٍ ما ..

جرووير : كان ذا شخصية مهابة .. وبمعنى آخر .. صفة رومانية .

جيش : نعم .. إن جريفيث يبدو فى صورة « البروفيل » ، كصور الرومانيين على قطع النقود الرومانية .. ولكنه كان يشعر بالخجل من أنفه .. لقد كان يظن أنها كبيرة و ...

جرووير : أنف كبير معقوف كأنف النسر .

جيش : تماماً .

جرووير : لقد كان جريفيث واسع المعرفة بالسيكولوجية البشرية وسيكولوجية الممثل .

جيش : تماماً .. وكان ملماً بالتاريخ أيضاً .. لقد علم نفسه بنفسه ، ولو أن أى إنسان شاهد فيلمه « عدم التسامح » أو أى فيلم من مستوى ذلك الفيلم لأصيب بدهشة لمعرفة أن جريفيث هو الذى كتب قصة الفيلم .. ولم يساعده أحد من مصممي « الديكور » اللهم سوى نجار نابغة يدعى هاك ويرتمان .. كان يشرح لويرتمان كل ما كان يريد أن يرسمه أو يريه صورة أو يعطيه فكرة .. وكان هذا النجار الضئيل الجسم هو الذى بنى أعظم « ديكور » على الإطلاق .

جرووير : أتعتين هذه المنشآت التى أقيمت لفيلم « عدم التسامح » والبهو العظيم للبلاط فى بابل ؟

جيش : فيلم « عدم التسامح » .. نعم .. نعم .. نعم .. مع ما فيه من الفيلة .
جرووير : ولكن هذا العمل الضخم يثير الإعجاب .

جيش : إن الذى تولى القيام بهذا العمل نجار واحد .. دون اشتراك مصمم واحد ، لقد اضطلع جريفيث وحده بتصميم الملابس وإعدادها .. حتى أنه فى ذلك الفيلم استخدم أول رموش صناعية للعيون . لقد توجه جريفيث إلى الرجل الذى كن يتقاضى مرتبًا لا لشيء إلا لإضافة شعر مستعار مثل اللحي و « السوالف » إلى وجوه الرجال ، وكنا ندعو هذا الرجل « برجل الشعر » ، وقد قال جريفيث لهذا الرجل (الماكبير) إنه يريد أن تكون أميرة بابل خارقة فى جمالها .. وكانت عنده حسناء رائعة الجمال تأخذ بالألباب ، ولكن كان وجهها ، على حسنه وجمالها ، يبدو كوجه أى امرأة أخرى ، ومن ثم طلب إحضار « رجل الشعر » وسأله : « هل تستطيع أن تصمم و تصنع رموشًا صناعية ؟ إننا إذا استطعنا أن نجعل عينيها تبدوان أوسع ، فإننى أعتقد أن ذلك سيتناسب مع جمالها كله .. حسنا لقد عمل الرجلان لمدة ثلاثة أيام متواصلة ثم نجحا أخيرًا فى صنع رموش صناعية لها وكان ذلك إيدانًا ببداية ما وصفه شخص هنا بأنه ...

جرووير : بداية لصناعات أدوات التجميل الضخمة اليوم .

جيش : نعم .. نعم .. أليس هذا غريبًا ؟ إن أول فيلم طويل صنع فى أمريكا هو فيلم « مولد أمة » .

جرووير : .. وهو الفيلم الذى تناولت قصته الحرب الأهلية وعصابة الكوكلوكس كلان وفترة الإنشاء والتعمير التى أعقبت الحرب الأهلية .

جيش : نعم .. نعم .. إنه فيلم تاريخى .. لقد كان يصور الحرب الأخيرة التى وقعت

على أرضنا .. كانت حربنا ، وقد نشبت حول مشكلة تتعلق بنا - وهى مشكلة الحرية والعبودية .

جرووير : .. أى حيث عرفنا الطلقة والقذيفة فى وطننا .. أتعنين ذلك ؟
جيش : كان ذلك حينما كانت بلادنا تتمزق وعائلاتنا تتشتت - لقد كان البعض يؤمن بوجهة نظر الشمال فى حين كان البعض الآخر يؤمن بوجهة نظر الجنوب .
جرووير : ولنعد الآن إلى فيلم « مولد أمة » . لقد أحس جريفيث بمأساة الحرب ومن ثم استطاع أن يساهم فى قوة الصورة المتحركة بفضل ذلك الإحساس - هل هذا صحيح ؟

جيش : لا ، إننى لا أظن أنه كان لذلك أية علاقة .. لقد كان دائماً يقول لنا إن قصة الجانب المتصر هى التى تروى وحدها .. كان والده ضابطاً برتبة كولونيل فى الجيش الاتحادى .. وكان جنوبياً ، وقد أراد أن يروى قصة الحرب متوخياً الأمانة ما استطاع إلى ذلك سبيلاً .. وميضاً وجهتى نظر الجانبين . وهكذا ، فإن كل شىء فى الفيلم محقق .. لقد كان هناك ملاحظات إضافية مع الكلام المطبوع على الفيلم للتدليل على كل شىء وشرحه وتبيان حقيقته .. وكان أول شىء فعله بعد الانتهاء من الفيلم أن حمله إلى البيت الأبيض وقابل الرئيس ويلسون الذى كان قد اضطلع بتدريس تاريخ الحرب الأهلية فى برينستون . كان ويلسون ، كما تعلم ، حجة فى تاريخ الحرب الأهلية ، وقد شاهد الرئيس الفيلم وجلس طويلاً فى هدوء تام ثم قال : « إنه يبدو ككتابة التاريخ بسرعة البرق .. وهو الحقيقة بعينها » .

جرووير : لقد بدا كأن ويلسون مزق حجب الغيب فى عام ١٩١٦ حينما تنبأ لا بقوة الأفلام فى تدوين التاريخ فحسب ، وإنما بقوة التليفزيون أيضاً .
جيش : حسناً إن أحد مؤرخينا العظام كتب إلى جريفيث يقول إنه كتب ثمانية عشر مجلداً عن الحرب الأهلية الأولى ، وكان ذلك الفيلم الثانى الذى أخرجه

جريفيث ، وقال المؤرخ إنه - أى جريفيث - قد ألم بكل شىء فى فيلم واحد بل إن ما تضمنه الفيلم كان يفوق ما تضمنته مجلداته الثمانية عشر وإن التاريخ سيقول ابتداءً من اليوم إننا عشنا فى العصر الحجرى ثم العصر البرونزى ثم عصر الصفحة المطبوعة ، وأصبحنا الآن نعيش فى عصر الفيلم - وإن جريفيث يعتبر أول مؤرخ سينمائى عظيم .
جرووير : ليليان ، إننى أود أن أتحدث قليلاً عنك ، وإن كان ذلك لا يعجبك ولا يصادف هوى فى نفسك .

جيش : أوه .. ولكننى جزء من شىء أعظم منى يا بن ، إن الفيلم هو قوة ... وهو قوة أعظم أثراً من الكلمة المكتوبة .. إننا فى أمريكا لم نتعلم ذلك بعد ، ولكنى أعتقد أنهم يعرفون ذلك فى بلاد أخرى ، إن إنجلترا تروى تاريخها وآدابها العظيمة ورجاءاً العظماء على الشاشة ، أما نحن فإننا لا نفعل ذلك .. وهناك روسيا وفرنسا أيضاً تفعلان مثل إنجلترا .. إننا وحدنا فقط الذين نخلقنا عن الركب . صحيح إننا نروى قصة عن الحرب الأهلية وإبراهيم لينكولن وتجربتنا مع رعاة البقر ، ولكن الفضل فى ذلك يرجع إلى فيلم « مولد أمة » الذى كلف إعداده ٦١,٠٠٠ دولار وبلغت إيراداته مائة مليون دولار .. إننا نحكم على الأفلام بقدر ما تحققه من إيرادات .

جرووير : ٦١ ألف دولار .. يا إلهى !!

جيش : نعم .. ٦١ ألف دولار ، وقد عرض هذا الفيلم فى القرى والمدن وشاهدته الجماهير ثلاث مرات .. ولم يروا شيئاً مثل ذلك من قبل .

جرووير : هذا يعنى أن الجماهير شاهدت الفيلم ثلاث مرات على الأقل ؟ على أننى أفكر الآن فى طريقة تأديتك أدوارك فى فيلم « البراعم المخطومة » وفيلم « الطريق إلى الشرق » وهو الفيلم الذى مثلت فيه دور الفتاة التى تطرد من المنزل لاستسلامها لرجل وفقداه عفاها .. تماماً ؟

جيش : نعم .. كان ذلك الدور ، أمثل فيه فتاة من سكان نيو انجلند وكان عندى

طفل دون أن يكون فى أصعبى خاتم الزواج ..

جرووير : لا خاتم زواج !!

جيش : كان لابد من طردى من المنزل .

جرووير : بالتأكيد .. وكان هذا على ما أعتقد مصير سيدك .. ما اسمه ؟

جيش : السيد بارتليت .

جرووير : بارتليت ؟ هل هذا هو اسم الممثل ؟

جيش : لا ، لا .. إن اسمه بير ماكليتش .

جرووير : هذا ما أردت ، وهناك على الباب يقف بير ماكليتش عند ذلك

المشهد المشهور ويقول : « لا تسدلو ستار الظلمة على عتبة منزل مرة أخرى !! »

جيش : نعم .

جرووير : ثم تخرجين بعد ذلك ؟

جيش : تحت المطر والصقيع .

جرووير : تحت المطر والصقيع !!

جيش : فى صقيع مخيف .

جرووير : كيف صنعوا الصقيع ، على فكرة ، أمن قطع ثلجية ؟

جيش : إن الله هو الذى صنع الصقيع .

جرووير : لا .. هل كان صقيعاً حقيقياً ؟

جيش : أوه .. بالطبع .. إنك لا تستطيع أن ...

جرووير : كنت أظنه من قطع « الكونفليكس » المتساقطة .

جيش : أوه .. إنك لا تستطيع أن تفعل ذلك !! لا .. لا .. إنك لا تستطيع أن

تصنع ذلك . لقد حدث أن تلقت أسمى مكالمة تخبرنى بأننى يجب أن أتوجه إلى الاستوديو

فى أى وقت سواء نهاراً أم ليلاً لأن الثلج أخذ يتساقط وأن فى الفيلم مشاهد يسقط فيها



د. و. جريفيث رائد أسلوب الفيلم الفتي وهو يوجه ليليان جيش في مشهد من مشاهد فيلم « الطريق إلى الشرق » (١٩٢٠) ، وهو واحد من الأفلام البارزة التي ظهرت في عصر الشاشة الصامتة .

الثلج في الليل والنهار .

جرووير : إذن لقد تلقيت مكالمة تليفونية .

جيش : إنك لا تستطيع أن « تزور » الصقيع أو تساقط الثلج .

جرووير : وبالنسبة لمشهد الثلج ، هل خرجت تحت الثلوج المتساقطة وأنت تحملين

الطفل بين ذراعيك ؟

جيش : لا .. لقد توفي الطفل !

جرووير : توفي الطفل ؟ أرجو المَعذرة .. لقد ارتكبت ..

جيش : إن الطفل مات .

جرووير : ولكنك كنت تحملين شيئاً بين ذراعيك .. هل كان ذلك الشيء

معطفك ؟

جيش : أتعرف يا بن أنها ميلودراما قديمة مقتبسة من المسرح ، وقد عرضت على

المسارح طوال ٢٥ سنة بنجاح في أمريكا .

جرووير : أتعنين أنها عرضت في المدن والقرى في جميع أنحاء أمريكا .

جيش : نعم .

جرووير : كيف أعدت تلك المشاهد ؟ لقد كانت تبدو ثلجاً حقيقياً على نهر

هدسون .

جيش : عند نقطة التقاء النهر الأبيض ونهر كونكتيكات التي ينساب من عندها

النهران في فيرمونت .

جرووير : أتقولين عند انتهاء النهر الأبيض في فيرمونت ؟

جيش : أقول عند نقطة التقاء النهرين . لقد كنا ننشد النهر حيث يجري تساقط

الثلج نهراً وتستطيع تصوير ... إن الثلج كما تعرف يتوقف سقوطه في الليل . وهكذا ،

فإننا اتجهنا إلى حيث يكون هناك نهران .. لقد عملنا هناك مدة ثلاثة أسابيع في جو

كانت درجة البرودة فيه تحت الصفر .. وكانت قد تراكمت هناك مئات عديدة من القطع الثلجية الكبيرة ، وكنا نلجأ إلى « نشرها » بالمنشار إذا لم تكن سميكة جدا ، أو نستخدم الديناميت لنسفها .

جرووير : كيف وصلت إلى المنطقة الثلجية ؟ أكان ذلك بواسطة قارب ؟
جيش : لقد كانت القطع الثلجية متراكمة على ضفة النهر وكنا « نركب » قطعة كبيرة يمكنها الطفو على الماء ثم نقفز من قطعة إلى أخرى .. وقد أصبحنا خبراء مجربين في ذلك .

جرووير : هذه صورة فتاة صغيرة مضطجعة فوق قطعة من الثلج وهي تجلس الآن في أستوديوهاتنا بعد نيف وخمسين عاماً .

جيش : نعم .. لقد كنا سعداء الحظ .. إننا دخلنا حقل هذه الصناعة حينما كانت تمر في سنوات التكوين .. لقد كانت لدينا متعة الخلق والإبداع .. كان يمكن أن نقنع بالبقاء في الأستوديو ونعكف على صنع هذه الأشياء .. إن جريفيث علمنا أن الفيلم وحده هو المهم وأن الإنجيل تنبأ بذلك .. لأنه اللغة العالمية التي ستساعد على تحقيق السلام في العالم حينما يفهم الرجال بعضهم البعض . لقد كان هذا هو عصر السعادة وكنا نتخذ خطواتنا الأولى لتحقيق هذه المعجزة الهائلة . وهكذا فإنك ترى أنه حينما خرجنا وجازفنا بحياتنا لم نكن نشعر أن ذلك ذا أهمية . إن المهم هو ما الذي كان سيعرض على الشاشة .. كان هذا هو كل ما يهم .. ومن ثم فإننا لم نكن نستخدم البديل « الدوبلير » أو نلجأ إلى تزوير أى شىء لأننا كنا واثقين من أن جمهور النظارة سيحس بأن ثمة شيئاً خاطئاً وغير حقيقى .. إن كل شىء لابد أن يكون حقيقياً !!

جرووير : كم كان جريفيث متأثراً بك حتى أنه انتزعك من برائن الضغوط والشدائد وأعطاك عملاً !

جيش : نعم .. وهناك أناس صغار السن تحدث عنهم مستر هندرسون في كتابه

وكانوا يلجئون إلى د. و. جريفيث ولم تكن أعمارهم تزيد على ١٤ أو ١٥ أو ١٦ عاماً .
فثلاً نذكر منهم بوبى هارون الذى أعد إعداداً تاماً كممثل قبل أن يبلغ السابعة عشرة
من العمر . وكان يوضع له شارب « وسالفان » لكى يبدو أكبر سناً من عمره الحقيقى .
واضطلع بأدوار رجال من العظماء . ولا بد لى من أذكر هنا أن التصوير كان سيئاً
ل للغاية .

جرووير : إنك تقولين إن التصوير كان سيئاً وهذا يذكرنى ، بالإضافة إلى
جريفيث . بأحد عظماء المصورين السينائيين وهو بيلى بيتزر . إن اسم هذا الرجل
مازال يعيش فى ذهن كل امرئ يعرف عن ...

جيش : إن اسمه ويلهلم بيتزر .

جرووير : هل كان ذلك اسمه ؟

جيش : لقد ذهبنا إلى أوروبا كما تعرف وأردنا أن نصطحبه معنا لكى يكون من
بين الرجال المتقدمين فى الصفوف الأولى فى فرنسا حينما كنا منهمكين فى فيلم « قلوب
العالم » ولم نكن نستطيع أن نستخدم رجلاً يحمل مثل ذلك الاسم .

جرووير : كان ذلك أثناء الحرب العالمية الأولى !

جيش : نعم .. كان علينا أن نصطحب مصوراً فرنسياً معنا .

جرووير : ما اسم ذلك الفيلم .. هل هو « قلوب العالم » ؟

جيش : نعم .. قلوب العالم ، وهناك فيلمان آخران هما « الحب العظيم » وفيلم
« أعظم شىء فى الحياة » .. لقد عدنا من فرنسا ومعنا ما طوله ٨٦,٠٠٠ قدم من
الأفلام ، ولكن فيلم « أعظم شىء فى الحياة » قد فقد أو أصابه التلف . كان ذلك
الفيلم يعتبر رداً على نقاد جريفيث لمعالجته الناس الملونين فى فيلم « مولد أمة » .. فقد
جعل من الرجل الملون البطل وأظهر الرجل الأبيض على أنه شرير . ولكن هذا الفيلم
اختفى .

جرووير : ولا يمكن استرداده بطبيعة الحال

جيش : لا يمكن العثور عليه .. لقد بحثت عنه في بولنده وروسيا ورومانيا ..

جرووير : أين فقد الفيلم الحقيقي ؟ وكيف ؟ هل فقد في أثناء شحنه ؟

جريفيث : لقد فقد واختفى .. من يدري ؟ إننى أظن أنه تم التخلص منه عن عمد .. وقد اختفى معه « النيجاتيف ، وليست هناك « نسخة » واحدة منه فى أى مكان .. لقد واصلت البحث كما اشترك فى البحث عنه متحف الفن الحديث : ولقد سألت عن الفيلم فى روسيا حيث جرى عرض لأفلامى ، وحينما عدت إلى فرنسا سألت هنرى لانجوا عنه ، وهذا الرجل لديه ٥٠,٠٠٠ فيلم ، كما تعرف .

جرووير : لانجوا ؟ نعم إنه يحصل على كل فيلم يعرض .

جيش : إنه يعيش الأفلام وهو على استعداد أن يضحي بحياته من أجل الأفلام ..

إنه رجل ممتاز .

جرووير : إننى سأحاول الآن انتزاعك من تأثير شخصية د. و. جريفيث البالغة القوة لتحدث عن حياتك وعملك فى المسرح مع « العم فانيا » و « الحياة مع الأب » .

جيش : لقد قضيت فترة طويلة فى العمل على خشبة المسرح .. بل إنها أطول من الفترة التى قضيتها فى العمل السينمائى ، ولكن يمكن أن أقضى كل حياتى فى العمل فى المسرح دون أن يكون عدد الأشخاص الذين شاهدونى على المسرح يساوى عدد الأشخاص الذين يشاهدونى عند عرض فيلم واحد من أفلامى فى يوم واحد .

جرووير : حسناً ، إذن ، دعينا نعود إلى الحديث عن الفيلم ، وإننى أحترم شعورك بأنك تؤمنين بذلك كل الإيمان .. أليس كذلك ؟

جيش : إن فى الفيلم قوة ونستطيع أن نفعل الكثير من أجل بلدنا ، إننا نقدر أن نروى بواسطته تاريخ بلدنا منذ البداية - وما الذى جرى فى أوروبا حتى أرغم الناس هناك على الهجرة ؟ لم كانت الأمور والأحوال هناك سيئة إلى حد حمل الناس إلى

ركوب السفن حيث كان نصفهم يموتون قبل أن يصلوا إلى أمريكا .. ما هي حقيقة ذلك ؟ وليس هنا شيء سوى قطع الأشجار لبناء البيوت و ...

جروويو : إنك تتحدثين الآن عن الرواد ؟

جيش : الحقبة الأولى من حياتنا .. ثم ...

جروويو : المستوطنون الأوائل .

جيش : كيف استطعنا أن نبني هذا البلد ؟ انظر إلى نيويورك !! إنها تروى قصة مدينة نيويورك وولاية نيويورك .. بل إنها تروى قصة البناء من أقصى بلادنا إلى أقصاها .. إن لدينا أفلاماً كثيرة عن نابليون ولكن ليس لدينا فيلم واحد عن شرائنا لولاية لويزيانا ببضعة ملايين من الدولارات من نابليون وما الذى صنعناه بها . إننا لم نعالج آدابنا على الإطلاق .. لقد أعددنا أفلاماً كثيرة عن آل كابوني وديلنجر وليجز دياموند - الذين كانوا أخطر رجال العصابات عندنا . ويجرى كتابة ٢٥ مجلداً عن طوماس جيفرسون !! هذا الرجل العظيم الذى وضع الدستور الذى غير العالم بأسره .. هذا الدستور ؟ لم لا نفعل ذلك ؟

جروويو : حسناً .. إنه لشيء مضحك !! إنه مثلما تحتل الأنباء السيئة مكان الصدارة فى الصحف ، وتنشر تحت عناوين رئيسية ، فإن الشخصيات التى تحتل فى مشيتها وتأتق فى ملابسها التى تهتم بالمظهر أسهل هضمًا من الشخصيات النبيلة المهمة . جيش : حسناً ، انظر إلى روسيا !! لقد أرسل الروس إلينا فيلم « الحرب والسلام » وهو فيلم رائع على ما أظن !! هل نحن قننا بـ ...

جروويو : بإعداد فيلم خليك بجريفيث !

جيش : نعم .. بالضبط .. مثل جريفيث .. إنه هو الذى حول اينشتاين إلى الأفلام .. هل تعرف ذلك ؟

جروويو : من .. هل د . و . جريفيث مثل ذلك ؟

جيش : إن فيلم « الحساسية » لجريفيث قد استمر عرضه عشرة أعوام متواصلة في روسيا دعا خلالها لينين المخرج د . و . جريفيث لزيارة روسيا على رأس وفد من رجاله . ولقد شاهد أينشتاين ذلك الفيلم عشرات المرات ، ولكن لا أدرى بالضبط عددها . وبعد ذلك قرر التخلي عن الهندسة والعمل كمخرج سينمائي لأنهم يعلمون الأفلام والممثل هناك . حينما زرت روسيا عام ١٩٦٩ ، وكانت هذه هي المرة الثانية التي أذهب فيها إلى تلك البلاد بناءً على دعوة لي تقديرًا لفيلم جريفيث .. لقد نزلت في روسيا ضيفة في عام ١٩٦٩ لمدة خمسة عشر يومًا .. حينما توجهت إلى موسكو زلت في فندق « روسيا » الجديد وهناك عرضت جواز سفرى على العاملة هناك لكي تتولى القيام بالإجراءات اللازمة ثم رفعت رأسها وأخذت تنظر إلى وقالت لي عن طريق مترجم : « إن اسمي أيضًا ليليان .. لقد أستميتى أُمى بهذا الاسم احترامًا لك » . وقد حدث لي نفس الشيء في ليننجراد وموسكو ووجدت أنهم يعرفون عنى أكثر مما أعرف أنا عن نفسى لأنهم يدرسون التمثيل بأفلامى . وهذا ينطبق أيضًا على الرقص ، وقد حدث أنه حينما جاءت أولانوفاف إلى أمريكا كان تعليق الصحف أنها تمثل وترقص مثلى تمامًا .. وقد درست التمثيل والرقص من أفلامى .

جروووير : إن جريفيث كان أول مخرج منهجى .

جيش : أوه .. أرجوك ألا تذكر كلمة منهج . إنه عكس ذلك تمامًا ، لأنهم يقولون إنه يجب عليك أن تعيش الدور الذى تمثله .

جروووير : هذا صحيح .. ولكن داخليًا .

جيش : حسنًا .. ولكن كيف يمكن أن نمثل مشهدًا للموت لو كان هذا المشهد حقيقة ؟

جروووير : ما علينا ، لنترك الحديث عن الأساليب الفنية . إن المهم هو أن جريفيث كان عصرياً ومتنبئاً فى كل ما فعله .

جيش : نعم ، إننى أظن أن فيلم « الحساسية » قد سبق زمانه بمائة عام ، وأنا فى الحقيقة لم نلحق به بعد . كم كنت أتمنى لو كان فى مقدورنا أن نشاهد النسخة الأصلية .. لقد كان الفيلم الأسمى يستغرق عرضه ثمانى ساعات .. كان أربعة أضعاف ما هو عليه الآن .

جرووير : لقد شاهدناه أخيراً على شاشة التليفزيون الأمريكى .. إن هذا الفيلم عرض على القناة الثالثة عشرة .

جيش : على الشاشة الصغيرة .

جرووير : نعم على الشاشة الصغيرة .

جيش : حسناً .. سواء عرض على الشاشة الصغيرة أو الشاشة الكبيرة ، فإنه مازال

يمثل الفيلم القوى ، فى حين أنه يعتبر الفيلم الأول ..

جرووير : أظن أننى أدرك ما تعين بالشاشة الصغيرة !! حسناً ، إنك ستقولين

الآن إن التليفزيون هو بمثابة شاشة سينمائية فى منزلك .

جيش : بالتأكيد .. بالتأكيد .. فالأمر لا يهم .. فواحدة صغيرة وأخرى كبيرة ،

وواحدة تكون أكثر ألفة فى منزلك .. أما الأخرى فإنك لابد أن تذهب إلى دارٍ للسينما

لكى تشاهد ما يعرض على شاشتها الكبيرة ، ولكن الأمر فى النهاية واحد .

جرووير : حسناً ، هل يستطيع العاملون فى التليفزيون أن يعرضوا على الشاشة

التاريخ الأمريكى وجذورنا وأن يؤدوا هذه المهمة ؟

جيش : بالطبع ، إننا فى هذا الأسبوع بالذات قد أعددنا مناظر متزهاتنا وجهاها

ولكن لم لا نستطيع أن نعبر عن بقية جمال بلدنا ؟ لم لا نعرض كل ما هو حسن فى

ماضينا ويجعلنا نحب بلدنا .. حتى لا ننقسم على أنفسنا .. وقد نختلف فى الرأى ولكننا

لا نختلف أو ننقسم فى حب أمريكا ؟

جرووير : إن هذه طريقة حسنة تعرضين بها هذا الأمر .. إننى سأحاول أن أفكر فى

اسم الشخصية الأمريكية - وأظن أن هذه الشخصية كانت جولوى - الذى بدلا من أن يقول « إن الله بجانبنا » قال « إننا بجانب الله » .

جيش : إننا نرجو أن نكون بجانب الله .

جرووير : إنك لم تكونى تتكلمين فى عصر جريفيث ، لأن السينما كانت صامتة .

جيش : لقد كنا نتكلم كل الوقت ولم نكن نكف عن الكلام لحظة !

جرووير : هل كنت تنطقين بالكلمات الحقيقية مثل « إننى أكرهك » أو « يننى

أحبك » ، أم كنت تتكلمين كلاماً تافهاً ؟

جيش : أى شىء يكون عادياً وطبيعياً للشاشة ! إن ما كنا نتكلمه كان يسجل لأن حديثنا سيكون فيما بعد هو الشرح الذى يطبع على الفيلم ، ولكننا لم نكن نعتمد على نصوص مكتوبة لأن جريفيث لم يكن يحب النصوص ولم يكن لديه نص واحد فى حياته . وكنا طوال الوقت نتكلم دون أن يكون هناك أى شىء مكتوباً .. لقد كنا نعتمد على الذاكرة .

جرووير : أتعنين أنه يوجهك أثناء لفظة ما ويقول لك مثلاً : « حسناً ، ادخلى

الآن أثناء لعبة الورق ثم تونحينه لأنه يمارس اللعب » .

جيش : إنه فقط يروى لنا مضمون قصة الفيلم ، وعلى الممثلة أو الممثل أن يأخذ

دوره أو دورها ، ثم يأتى دور البروفات لصقل التمثيل والأداء وغير ذلك .

جرووير : حسناً ، كيف كان المسجل يعرف ما تقولين .. أين حركة الشفاه أثناء

القراءة ، أم أن الحوار يكون مكتوباً ؟

جيش : مكتوب ، إنه يأتى أثناء البروفات ثم يبدأ فى التسجيل .

جرووير : أوه .. هل يعتمد إلى تسجيل ملاحظات .

جيش : إن جيمى سميث ، المسجل ، كان يفعل ذلك . لم يكن هناك أى ارتجال

حتى فى مشهد واحد .. وفى أثناء البروفة النهائية كان يبلى بيتزر ، المصور ، يأتى ليصور

كل شيء نفعله . مقدراً بالأقدام .. أى مدى طول الفيلم ، وكنا نعرف كم طول الفيلم أثناء التصوير عن قرب ، فلو أن الفيلم كان طوله ١٥ قدماً ، فإن ذلك يكون مبيئاً كتابة ، وإذا حدث أن تم التصوير وتبين أن الفيلم استغرق ١٨ قدماً فإنه سرعان ما يلفت نظرنا إلى هذه الحقيقة ويقال لنا « لا إن هذا فيلم طوله محدود بخمسة عشر قدماً » ! وهكذا ، أصبحنا خبراء وحرفيين فى مهنتنا ، وكنا نعرف بالتحديد طول الفيلم الذى نحتاجه لكى نعرض فيه قصتنا .

جرووير : إذن .. إن تقدير الطول بالقدم يساوى تماماً التقدير بالثوانى .. وهذا يعنى أنك كنت تعرفين الزمن .

جيش : نعم .. التوقيت .. لقد كان جريفيث خبيراً فى ذلك وأظن أن ذلك مرده إلى أنه درس الموسيقى من المؤلفات السيمفونية أو الموسيقية - كيف يجرى تغيير الإيقاع فيها ثم كيف يتصاعد الصوت علواً .. إلخ . إن أفلامه لم يكن فيها أى مشهد ممل .. لم يكن فى أفلامه مشاهد أناس يمشون فى القاعات أو يفتحون الأبواب أو يمشون فى الغرف .. إن كل شيء فى الفيلم دقيق ومحكم للغاية .

جرووير : فى تلك الأيام الصارمة التى كان العمل السينمائى فيها منضبطاً غاية الانضباط حيث كنت تنطقين بما يخطر على بالك - ولكنك لم تكونى تنطقين الكلمات الدقيقة . ثم اجتزت زمن جريفيث بقدوم السينما الناطقة .. ثم دخلت حقول التمثيل فى الأفلام الناطقة .

جيش : نعم ، لقد وقعت عقداً لتمثيل أفلام ناطقة ، وقد مثلت « الأوزة » التى كنت أحب تمثيلها على خشبة المسرح ، وقد شاهدتها ولكن التمثيل كان بطيئاً . لقد كان فى وسعنا أن نحكى القصة فى فيلم طوله عشر أقدام فى الأفلام الصامتة ، ولكن احتجنا إلى فيلم طوله ٥٠ قدماً لكى تمثل نفس القصة . وكان عرضه بطيئاً جداً .. ولقد شاهدت الفيلم نفسه من تمثيل سيدة رائعة الجمال وهى جريس كيبلى .. وكانت نفس

العيوب أيضاً في هذا الفيلم الجديد . لم يكن لجريس كيلى أية حيلة ، لأن هذه هى قصة الفيلم . لقد كانت كلها تروى بالكلمات ، وإننى أعتقد أنه لوتزاجت الأفلام والموسيقى ، فإنها يمكن أن تصبح أكثر إثارة ومتعة . هل تدرى أنه حينما عمل تشارلز لوثنون فيلمه الأول ، قال : « إننى أريد أن أعيد إلى عنصر المفاجأة الذى كانت أفلام جريفيث تتميز بها ، وعكف لوثنون على دراسة أفلام جريفيث فى « المتحف الحديث » لمدة خمسة أو ستة أسابيع مع « آجى » ، الكاتب الذى كان يعد النص .

جرووير : جيمس آجى ؟

جيش : نعم ، لقد كنا نجلس ونشاهد تلك الأفلام باهتمام بالغ ونحن متحفزون على مقاعدنا . أما الآن ، فإننا نسترخى على هذه المقاعد ، ونعمد أحياناً إلى أن نغمض أعيننا لأننا نستطيع أن نسمع ما يدور فى الفيلم . إننى أريد أن أجعل الناس يجلسون وكلهم انتباه فى السينما مرة أخرى . لقد أخرجت фильماً حينما كنت أستخدم ذلك الاستوديو وكان اسم الفيلم « أعيدى تكييف زوجك » ، وكنت إذ ذاك فى العشرين من العمر ..

جرووير : أتعنين ستوديو د. و. جريفيث فى مامارونيك ؟

جيش : نعم . ولكن ينبغى أن يتم إعداد الاستوديو ونصب أعمدة كهربائية لحمل الأسلاك الإضافية وتشغيل أجهزة التكييف والتدفئة وكتابة قصتى .

جرووير : أعتقد أنك بعد أن تحدثت عن الشاشة الكبيرة والأفلام والشاشة الصغيرة والتلفزيون فإنك قت بأنشطة عديدة فى حياتك إلى جانب أنشطتك ، وساهمت فى العمل فى التلفزيون .

جيش : نعم .. لقد حدث أن توجهت إلى التلفزيون فى أيامه الأولى ، ثم عدت أدراجى مسرعة إلى المنزل وقلت لدوروثى إنه يجب أن تعمل فى التلفزيون ، فهو يشبه الأفلام الأولى . أما بالنسبة لى فقد كنت أحب العمل فى التلفزيون ، فى بدايته ،

ولكن حينما وصل إلى درجة الكمال . فإننى انجذبت إلى عمل آخر .

جرووير : تذكرين اسم التمثيلية التى قدمتها للتليفزيون ؟

جيش : التمثيلية الأولى - كريستوفرين .

جرووير : وماذا تفعلين الآن يا ليليان .

جيش : إننى كثيرة الاختلاف إلى الكليات وزيارتها لكى أكون على اتصال مع الشباب فى هذه البلاد وأتحدث إليهم عن حال السينما والأفلام ، وحينما يبدى بعضهم الاهتمام بعمل فيلم - مع العلم بأنهم هم رجال أفلام المستقبل ، سواء المشاهدين أو العاملين فى هذا المجال - وغرضى من التحدث إليهم هو إثارة اهتمامهم بما للفيلم من قوة وأنا أول من عمد إلى وضع سجل حى لأعمالنا والطريق الذى انتهجناه وما الذى نفعله الآن وأن يحملوا هذا العمل محمل الجد وأن يضطلعوا بمسئولية هذه القوة .

جرووير : ليليان .. لقد قدمت فى هذا الحديث معنا عرضاً كاملاً شيقاً عن الماضى

والآمال الجديدة فى المستقبل .

جيش : شكراً .. شكراً يا بن ، على إتاحة الفرصة لى للتحدث إلى جميع

الأصدقاء فى الخارج .



دكتور هيكتور كورى ناقد سينمائى الذى تشمل
مجالات تخصصه نواحى السينما الجمالية والأدب
الدرامى . واشترك مع دونالد ستابلز فى تأليف كتاب
«مواجهة الفيلم» ونشرت له مقالات كثيرة عن
المسرح والسينما .

الرؤية التخطيطية لجوزيف فون شتينبرج (فينوس الشقراء)

٦

بقلم : د : هيكتور كورى

جوزيف فون شتينبرج وماريان ديتريش - اسمان يخلقان فى سماء عالم الفن السينمائي
إنيهما فى الأفلام الستة التى مثلاها معاً فيها قد أحدثا تغييرات كبيرة . وفى حين أن مساهمة
سوزان سونتاج فيها يبين سبباً لمدى الاهتمام الدائم بهذه الأفلام ، فإن هناك أسباباً قوية
لاستمرارها موضع استحسان وتقدير ، فهذه الأفلام لها أعماق سيكولوجية بحثت فى
أعماق مستويات التجربة النفسية التى لم تكن تطرقت إليها سوى الأفلام الألمانية فى
العشرينيات ، وذلك قبل أن تكشف هوليوود فرويد فى الأربعينيات بوقت طويل .
وهذا يصل بنا إلى موضوعنا - وهو التخطيط الذى وجد جذوره فى الفيلم
الألماني ، وهو تخطيط نجده فى أول فيلم مثل دورى البطولة فيه ديتريش - فون
شتينبرج وهو فيلم (الملاك الأزرق) وبعد هذه الدراسة الألمانية فى « التراجعية
النفسية » ثم أنتج جميع أفلام فون شتينبرج ديتريش فى أوائل الثلاثينيات فى أمريكا
ولكنها لم تكن تتسم إلا بشبه يسير إلى الأفلام العادية التى أنتجتها هوليوود . لقد كانت
لأفلام شتينبرج - ديتريش أسلوبها الخاص فى الاستوديوهات الألمانية . وهذه الصفة
الألمانية التى تتسم بها أفلام هذين النجمين تظهر أشد ما تكون وضوحاً فى إنتاج

١٩٣٢ ، فى ذلك العام ظهر فيلم (م) الذى مثل دور البطولة فيه فريتم لانج ، وقد إعداد هذا الفيلم فى ألمانيا كما ظهر فيلم (فينوس الشقراء) الذى مثل دور البطولة فيه فون شتينبرج ، وقد صور هذا الفيلم فى هوليوود ، وكلا الفيلمين يمثلان دراسات تعبيرية لطبيعة الإنسان المزدوجة ، والدراسات السيكلوجية وشخصيته وقرينه و (ظله) . ومع ذلك ، فإن هناك على الرغم من وجود أوجه شبه كبيرة بين فيلم (م) وفيلم (فينوس الشقراء) اختلافاً أساسيا فى قيمها الفكرية الأساسية . إذ إنه فى حين أن فيلم (م) يمثل انشطاراً نفسانياً (فهذا الفيلم نفسه يعتبر رمزاً للازدواجية) فإن فيلم (فينوس الشقراء) يمثل التحاماً نفسانياً (أى فينوس - أفروديت) فهى مخلوقة من الزبد ومز الإله العضو الذكر فى أسماء ، وهذا يعد رمزاً لاتحاد نواحي النور والظلمة من الطبيعة .

فى فيلم (فينوس الشقراء) يلتقى النور والظلمة ثم يلتحان ، وهذا يمثل الرؤية التخطيطية لفون شتينبرج . وهذا الوصل هو الذى أطلقه فيديريكو فيليني . لقد قام فيليني منذ عامين بزيارة للولايات المتحدة وأجرى معه حديثاً تلفزيونياً . وحينما تحدث عن أعماله قال إن المخرج يرى (برؤية تخطيطية) ويبدو أن هذا الوصف مناسب تماماً حيث إنه حينما نشاهد فيلماً هناك فى سباق الصور عناصر بارزة . كما هو الحال فى الموسيقى ، وهذه العناصر تعتبر بمثابة مفتاح الفيلم كله ، إن تركيب هذه العناصر تخلق فى خيال المرء صورة رئيسية للقوى التى أدت إلى سباق الصور ككل . ونحن نشكل فى سباق الصور الخطة أو رسماً بيانياً وعندما نضع شرحاً للرؤية التخطيطية نعتمد على كيان التجربة العادى الذى نحن وراثؤه الثقافيون ، فإننا نستشف نظاماً ذا معنى فى الخطة : وهو أن الفكر والشعور يتبلوران فى شكل رمز ، ومن ثم فإننا حينما نأتى إلى أعمال فون شتينبرج ، فإنه يجب أن نراعى أن تكون هذه الناحية الرمزية لتجربة الرؤية والتأمل هو الموضوع الرئيسى لبحث فيلم (فينوس الشقراء) ، وسنسعى لاستكناه حقيقة الأشكال الرمزية التى تبني الرؤية التخطيطية عند فون شتينبرج .



جوزيف شتينبرج

أما وأن فون شتينبرج كان فناناً واعياً بالعناصر التشكيلية لفنه ، فإن ذلك يتضح في ترجمة حياته ، فقد تحدث بإحساس عن العناصر التكوينية والتوقف والحركة وقال (لكي يتسنى للمرء استيعاب قوانين الحركة عليه أن يسير أغوار أحاسيس الشاعر والوزن الشعري والقوافي . » وضرب لذلك مثلاً نداء جوته : ليت كان في مقدورى أن أقول للحظة .. ابق معي » .

والآن ، وقبل أن نتناول مسألة التخطيط الرمزي في فيلم (فينوس الشقراء) « ينبغي أن نعرض بإيجاز خلفية للفيلم الذى عرض في خريف عام ١٩٣٢ أى في دورة الانكماش الذى ساد العالم إذ ذاك . لقد قام جول فورثمان وس . ك لورين . بتعديل السيناريو الأصيل . وقام بمهمة التصوير السينمائي بيرت جلينون . أما التصميم فقد اضطلع به وبارد أهنين .

لقد كان فيلم (فينوس الشقراء) فيلمًا (مثيرًا للبكاء) وقد اشتهر بهذه الصفة في تلك الفترة ، وهو بمثابة دراما لامرأة أسيئت معاملتها وظلمت وراحت تكافح من جديد من أجل الحب والسعادة . وكان مضمون القصة يتضمن مغنية كباريه هي هيلين فاراداي (وقامت ديتريش بدور المغنية) ، ولكي تساعد زوجها هيرت مارشا الذى يعانى من مرض خطير ، أصبحت خلية لرجل غنى هو نك تاوتسند (قام كاري جرانت بتمثيل الدور) . وسرعان ما يكشف زوجها مارشال ذلك ، واضطرت للهروب والانتقال من مدينة إلى أخرى حاملة معها طفلها الصغير حيث اشتغلت أولاً كمغنية ثم كعاهرة واضطرت إلى إعادة ابنها (جوني مور) إلى زوجها ثم تجرى القصة حتى يلتئم شمل العائلة من جديد في نهاية الفيلم .

قد يكون فيلم (فينوس الشقراء) فيلمًا حزنيًا (بكاءً) في أعين الجماهير ، وهو فيلم يصور سقوط امرأة وعودتها إلى الحياة العائلية من جديد ، فإن فون شتينبرج كان يرى في الفيلم خلاف ذلك تمامًا ، وقد قال إن الفيلم (مبنى على قصة) كتبها بسرعة لتقديم

شئ غير القصص المثيرة للتنهدات والتشنجات . وكان غرض فون شتينبرج تقديم (شئ آخر غير الميلودراما الرومانسية العاطفية ، على أننا وجدنا تلميحاً في تعليق له إلى ما كان يمكن أن يدور في خلده حيث قال في سياق نقده لفيلم « فينوس الشقراء » : « لقد أصبحت أكثر حيرة إزاء الخيال » .

ومن الأسباب الرئيسية التي جعلت فيلم « فينوس الشقراء » موضع إعجابي شخصياً هو استخدامه للظواهر الغريبة التي كانت تميز الولايات الجنوبية ، ويرى كيرتيس هارينجتون أن العالم المدنى (فينوس الشقراء) وأنديته الليلية المنحطة وغرف فنادقه الرخيصة ومنازله الوضيعة أصبح الطراز الذى تميزت به أفلام رجال العصابات فى هوليوود التى ظهرت فى الثلاثينيات والأربعينيات . إن العالم تحت الأرض لسواحل الخليج وتايدووتر التى ارتادها فون شتينبرج هو نفس العالم الذى نجده بعد أربعين عاماً فى فيلم (الراكب السهل) من إخراج (دنيس هوبر) .

وثمة ناحية أخرى هى (السباق الغربى) الخارج عن المؤلف الذى كان موضع نقد عالمى إيجابى بما فى ذلك لقطات ظهرت فيها مارلين ديتريش مرتدية جلد غوريلاً من قبة رأسها إلى أخمص قدميها . وقد علقت تايم على ذلك بقولها : « إنه عمل رائع ... فهناك غوريلاً الكاباريه تندفع هنا وهناك ثم تسحب أحد مخالبها لتظهر يد رقيقة » .

وقد قال فون شتينبرج إنه لا يمكن إجراء بحث ما لم يكن هناك أمر غامض . « وهذا القول يبين إدراكه بأن الشكل الفنى له جذوره وأصله فى اللا وعى الخلاق . وقدم فون شتينبرج دليلاً آخر على هذا الإدراك فى حديث أجرته معه مجلة (بوزينيف) فى عام ١٩٦١ قال فيه « إننا نتأثر بكل شئ .. هذه الجدران وهذه الغرفة .. وإن التأثير غالباً ما يأتى من الداخل . إن الإنسان بترائه المعقد ، يتأثر أساساً بعوامل غير محددة . وقال فون شتينبرج فيما بعد : كلما يتقدم بى العمر .. أجد نفسى مقبلاً على

دراسة الأجناس البشرية (الإنثروبولوجيا) .. « إنه لمن المهم أن بدأ جان لوك جونارد بدراسة الإنثروبولوجيا . في الوقت الذى أصبح فيه الاهتمام بالتراث الثقافى للإنسان موضع اهتمام أكبر عند فون شتينبرج . ويبدو أن اهتمام شتينبرج بالناحية الثقافية اذتمام كبير ومستمر وهو اهتمام يتسم بالخيال . والواقع أنه استخدم مصدراً أسطورياً و خيالاً لعنوان فيلمه (فينوس الشقراء) . وكان وهو يكتب المقدمة يضع أسطورة فينوس نصب عينيه ، لأنه يحدث في المشهد الافتتاحى أن هيلين تصف كيف أن طالب صب شابا اكتشفها أثناء استحمامها فى البركة ، وهو عمل يشبه مولد افروديت (فينوس) الآلهة الذهبية من الزيد . وإلى جانب ذلك يمكن لمس الخيال المعقول الخاص بطبيعة مولد فينوس من الزيد فى الحوار الذى جرى فى بداية الفيلم بين الأم والابن ، فهى حينما كانت منهمكة فى غسله ، يقول جونز « انظرى يا أماه .. إننى سمكة » ، وتجبب عليه هيلين (مارلين ديترش بقولها : لقد ظننت أنك قارب » إننا نعرف أن فينوس استارت كان لها ابن يدعى أيسيتيس ، وهو اسم مشتق من أشتوس ، أى السمكة .

ولو أننا طبقنا (الرؤية التخطيطية للفنان ، كما وصفها فيليني ، وإذا كان لنا أن نعلم إلى التخطيط فيما يتعلق بالسمكة لوجدنا أن هناك شكلاً يشبه المغزل . فهذه خيطان منحنيان يلتقيان ويشكلان بذلك جسماً كاللوزة إن هذا الشكل المغزلى ، كما يقول موريس شنايدر ، يعتبر رمزاً لغزل خيط الحياة كما هو الحال فى الدائرة القمرية .

إننا نذكر أن الشكل المغزلى يتعلق بظهور القمر الثلاثى المراحل .. إذ إنه يكتمل ثم ينكش ، فألهة القمر ثلاثية الشكل تماماً كالأقمار الثلاثة التى تغزل وتقبس ثم تقطع خيط الوجود . إن شكلى المغزل والسمكة يرمزان إلى تداخل الأجواء والعوالم العالما والعالم السفلى . إنه رمز التحول وهو رمز للتبادل النفسى بين الطاقتين المزدوجتين للصعود والهبوط .

إن هناك ثلاثة تصورات للتحول فى فيلم (فينوس الشقراء) ، الأول فى غرفة



مارلين ديتريش في أحد أفلامها

بفندق تشاتانوجا التي تلجأ إليها هيلين (ديتريش) مع ابنها الصغير والثاني في أعماق
يأسها بعد أن تنازلت عن ابنها لأبيه في جالفستون أما الثالث فيتمثل في مشهد الترفيق
والمصالحة في نيويورك حيناً يلتئم شمل العائلة من جديد .

ولنبحثها حسب ترتيبها ، أولاً : المشهد في غرفة فندق في شاتانوجا . بعد أن
اتهمت بالضلال وأمرت بمغادرة المدينة ، اكتشفت هيلين (ديتريش) في غرفة الفندق
حيث أسرع لكي تأخذ ابنها الصغير .. ورافقها وهي تقترب من الفراش الذي ينام
عليه وعندما نضمد إلى إدارة الصور أفقيًا وعموديًا بغية إضفاء مسحة بنورامية على
المشهد الذي كان مركزاً على جانب هيكل السرير الحديدى فإن أشكالاً حلزونية تبدو
في مقدمة المشهد ، ثم نراها وهي تقف أمام قضيب عمودى من قضبان السرير فتبدو
منشطرة إلى جزأين ثم تنحني وتلتقط طفلها الصغير ويبدو جسمه منقسماً جزأين أيضاً
لأنه يكون مع أمه في ذلك الوضع الذى أشرنا إليه وعند هذه النقطة يحدث أثر
نظرى .. أى أن الشاشة تبدو مظلمة في الجزأين العلوى والسفلى . وهناك سهم يشير إلى
أسفل ، وهو بمثابة نذير شؤم لهبوط هيلين إلى الأعماق في مدينة جالفستون الواقعة على
ساحل الخليج .. وهذا الرمز ذو معنى في إطار التصوير الدرامى ، ونجد أن هيلين بعد
ذلك تمارس شعائر لتطهير نفسها في الماء .

وبعد ذلك تسلم هيلين طفلها في مشهد مثير عند محطة للسكة الحديد حيث تنتهى
هذه السلسلة من اللقطات بلقطة تظهر فيها هيلين (ديتريش) في وقفة جانبية مع التركيز
على البروفيل وهي تحملق بعينين دامعتين على حين كان القطار يتعد عنها شيئاً فشيئاً ،
وللمرة الثانية هناك رمز يحدد حياة هيلين وبعثها من جديد في المياه الشافية ونراها وهي
متشحة بوشاح من الشيفون الذى كان يلعب به النسيم والقطار يتحرك مسرعاً حاملاً
طفلها معه ، وتسمع ضربات العجلات الرتيبة محدثة جواً من الحزن الذى يلف دثاره
حولها .

وبعد هذا المشهد من العزلة الكثيفة نتابع هيلين في هبوطها إلى أعماق يأسها في فندق رخيص . ثم يجرى تدوير اللقطات عمودياً وأفقيّاً مع حركتها . وسرعان ما يتوقف عن التحرك لتبادل الحديث مع يائسة أخرى تتحدث عن الانتحار . ونخت هيلين نحوها وجارتها في الحديث عن وضع حد لهذه المآسى بالانتحار غرقاً وكما قالت تحدث ثقباً في الماء » وأثناء حديثها تشغل نفسها بحركات تمثيلية تعكس معنى كلماتها . ثم تمسك حبلاً يتدل من السقف وتأخذ بأرجحتها إلى الأمام وإلى الخلف وهي تجيب على أسئلة زميلتها في البؤس .

مشهد وحوار في فندق رخيص مقدمة موسيقية من مزار وآلة وترية .

هيلين : دعك من كل هذا يا غلام .. إن غداً هو يوم جديد .

امراة : قد يكون ذلك بالنسبة لى .

هيلين : وما بال الغد ؟

امراة : إننى سأقتل نفسى غداً ، هذا هو شأن ذلك اليوم .

موسيقى وترية قصيرة

هيلين : وأنا أيضاً سأعمل ثقباً في الماء .

امراة : لماذا تعترمين الانتحار ؟

هيلين : لأننى لا أرى سبباً سواه .. أليس هذا يكفى ؟

موسيقى نحاسية وترية يعقبها أشخاص وهم يهبطون على السلم .

هيلين : ملكة القلوب .. إنها أنا ..

امراة : أوه .. اخرس !!! .

موسيقى نحاسية وترية .

هيلين : إننى لن أبقي في هذا المكان القذر بعد الآن . : إننى سأحاول أن أجعل لنفسى

مكاناً أفضل منه لكى أقيم فيه . ألا تظنين أننى قادرة على ذلك ؟ ما عليك إلا أن ترقبى .
هناك تحول فى اختيارها (أن تحدث ثقباً فى الماء) وهو قول المقصود به : وصف
حالة يأسها ، والثقب رمز للدمار ومنفذ للتعب .

وإلى جانب ذلك ، هناك تكافؤ أسطورى فى فعل هيلين الخاص بالشنق ، فهناك
هيلين أخرى ، هى هيلين دينتراش ، إلهة الشجر اليونانية فى إحدى روايات أسطورة
طروادية ، وهيلين هذه هى التى لقيت الموت شقاً تكفيراً عن الخراب والدمار اللذين
سببتهما للقضية اليونانية .

أما وأن فون شتينبرج كان على دراية بهذه الأحداث الأسطورية وعلاقتها
بالأسطورة اليونانية ، فهذا أمر يتضح من العنوان الذى كان فى الأصل قد اعتمد أن
يكون لترجمة حياته : (دليل المناهات) . فهناك فى أعماق الهاوية حيث يقبع
المينوطور ، وهو حيوان خرافى يعتبر رمزاً للشعور الارتدادى . ومن ثم فإن هيلين ، وهى
تهبط نحو قاع الهاوية إلى أعماق العدم ، واجهت هذا الاختبار فاخترت الحياة . وقد
قالت بلهجة الانتصار « إننى ملكة القلوب » . ثم تبدأ فى الصعود من برائن اليأس ،
ونحن نتابعها وهى ترجع بخطواتها من الأعماق ثم تواجه عنصر بعثها وهو الماء - ونشاهد
ساحات شاسعة من سطح المحيط حيث تتساقط عند الأفق البعيد أشعة الضوء .
ويعقب ذلك سلسلة من اللقطات عن انتصار هيلين (ديتريش) فى حركات تمثيلية
باريسية والقرار الذى اتخذته بناء على تشجيع من فيك (كارى جرانت) للعودة إلى
زوجها وطفلها إذا هما قبلها .

إن طريقة معالجة فون شتينبرج لمشهد المصالحة طريقة رائعة لرمزيتها الجريئة . وقد
نجح فى اختيار ملابس لهيلين (ديتريش) بحيث أوجد بها رمز التحول . وبعد أن قبل
فيد (هيربرت مارشال) عودة هيلين إليه راحت تستأنف أعمالها المتزلية الخفيفة ، ولكنها
لم تكن مهياة لها ولا مرتدية الملابس الملائمة لذلك . وبعد أن نرعت معطفها ، نرى أنها

مرتدية ملابس شفافة ملتصقة بجسمها . وكانت فتحة الفستان (الديكولتيه) كبيرة جدا ، وكان فستانها قد خيط بطريقة يكشف عن معظم الجزء السفلى من جسمها إن الغرابة الرمزية للمبسة لا تقف عند هذا الحد ، فهي عندما تدير ظهرها لنيد (ولنا) أثناء انجهاها إلى المطبخ ينكشف لنا ظهرها شبه العارى لأن الفتحة (الديكولتيه) كانت على شكل رقم ٧ ، ويظهر لون بشرتها الناصع البياض وكثافتها العاريان الرشيقان : إن نبوغ فون شتينبرج لم يستهلك بهذا الانتقاء الغريب للملابس الرمزية ، وإنما استطاع أن يصور مشهداً مثيراً بواسطة شيء تحمله هيلين معها وهى عائدة من المطبخ .. فى مهمة أمومية لتغذية طفلها .. إنها تحمل بيديها طبقاً ، وشكل هذا الطبق المقسم إلى قسمين وقيمتة الرمزية والعملية التحويلية .. كل ذلك كان يرمز إلى (فينوس الشقراء) . ومن الأعماق صعدت هيلين مظفرة وهذا الصعود الأنثوى يثير فى الخاطر شعراً يرى مكتوباً بأحرف كبيرة على مرآة أمام هيلين المرتدية سترة (رجالي) ثم رفعت عقيرتها بالغناء (إنه لا يمكن لأحد أن يزعجنى) .. وهنا تقف هيلين المظفرة وهى فى قمة مجدها ولجأها فى مشهد من الحوار والرقص والغناء وتنظر إلى العالم تحتها ثم تغنى بحماس بالغ قائلة :

النزول إلى جيبينا

والصعود إلى العرش

من يسافر إلى أبعد نقطة

يسافر وحده

وتغنى مارلين بالفرنسية (لا يمكن لأحد أن يزعجنى) .

إن الرحلة التى قطعناها مع سقوط فينوس الشقراء ونهوضها .. وهبوطها إلى الأعماق ثم صعودها إلى ذروة الشهرة والمجد .. إن هذه الرحلة لا تبدأ فى قياس الأرض التى

يقطعها . إنه في ضوء الرمزية المعقدة التي تميز كل حركة في العمل الدرامي . فإن رحلة فينوس الشقراء (الأخيرة) لا توجد في حبكة الرواية .

ولقد أشارت مارلين إلى ذلك في حديث صحفي مع مجلة (كاهيرز) عام ١٩٦٥ بقولها يجب ألا يغرب عن بالك أن مارلين في أفلامى ليست هى نفسها .. إننى أنا مارلين .. » إن رحلتها الأخيرة مع شتينبرج قد جرت في إطار الأشكال - الأشكن ذات الطرز المبدئية .. وقد ذهب فون شتينبرج وديتريش في فيلم (فينوس الشقراء) إلى أقصى حدود الرؤية التخطيطية .

إن فيلم (فينوس الشقراء) يقدم لنا هدية نفسانية غالية وهى .. رؤيا تخطيطية لإبراء جرح الكون بواسطة السمو الصوفى .

obeikandi.com

السينما الأمريكية



دكتور جون ب. كوير ، مدير قسم الصور
المتحركة في مكتبة الكونجرس . وكان في السابق رئيساً
لجمعية الدراسات السينمائية ، والآن يشغل منصب
نائب رئيس الاتحاد الدولي للأرشيف الفيلمي . ولقد
كتب مقالات كثيرة عن السينما وتناول في بعضها
تكنيك صناعة الأفلام والنظرية الفيلمية وتاريخ
الصور المتحركة .

بقلم : جون ب . كوير

لنبدأ أولاً بسلسلة من الحقائق يمكن وصفها « بمؤامرة الحقائق » التى أو من كقاعدة مسلم بها أنه لم يعد من الضرورى القول بأن للولايات المتحدة تاريخاً للأفلام يستحق الحفظ . وليس ثمة شك فى أن أى امرئ استمع إلى الأحاديث التى أذيعت من هذه السلسلة سيعترف بأن تاريخ الفيلم الأمريكى الذى يبلغ ٨٠ عاماً يتضمن أفلاماً ممتازة فنية كثيرة وأمثلة عن سجلات تاريخية فريدة لأحداث القرن العشرين .

إننى أعتقد أن معظم المستمعين سيوافقونى على أنه قبل أن يكون لأية دولة معرفة موثوقة بأفلامها الرائعة . فإن الأفلام الحقيقية يجب أن تكون فى متناول المثقفين وإلى جمهور كبير من النظارة متى كان ذلك ممكناً .

إننى أقر بأن هاتين الحقيقتين واضحتان ولا يمكن اعتبارهما « مؤامرة » ولكن هناك لسوء الحظ (حقيقة ثالثة) تغيب عن ذهن كثير من الناس المعجبين بتراث أمريكا القيلمى ، وهى الحقيقة البسيطة المخيفة بأن صور السيلوليد والصور الكيماوية التى يتألف منها هذا التراث تدمر نفسها بنفسها ، ومن ثم فإن تراثنا آخذ فى الاختفاء .

إن كثيراً من الناس يمكن أن يفهموا الحاجة إلى حفظ الكتب لأنه من السهل

التفتيش عليها وملاحظة مدى تلفها مع مرور الزمن . ولكن عدداً قليلاً منهم من يدرك أن الصور المتحركة التي تضم أيضاً التلفزيون هي أكثر الفنون التي نراها ونسمعها ، ضعفاً وقابلية للتلف والزوال . إنني لا أتحدث عن الأفلام القديمة أو الأفلام الترتيبية التي كانت تصنع خلال الخمسين عاماً الأولى لصناعة الصور المتحركة . إن هذه القابلية للتلف والزوال مازالت لسوء الحظ تنطبق على جميع الأفلام الملونة التي تنتج تجارياً وكذلك على أشرطة التسجيل التلفزيونية .

وثمة حقيقة أخرى « تأمرت » على توسيع نطاق تدمير تراث الفيلم الأمريكي ، فقد مضى ٤٠ عاماً على إنتاج الأفلام قبل أن يدرك أمناء المكتبات والمحفوظات أن الصور المتحركة ليست وسيلة من وسائل التسلية والترويح فحسب ، وإنما تعد أيضاً تسجيلاً للأحداث التاريخية كتعليم وقوة اجتماعية وشكل صحيح من أشكال الفن .

إذن يتبين من ذلك ومن « مؤامرة الحقائق » أن الأفلام قد صادفت إهمالاً وهي أفلام قابلة للتلف والزوال والتدهور في كل دقيقة تمر ، ومع ذلك فإنها تعتبر وثائق تاريخية وقيمة خليقة بأن تحفظ وتنفذ وتدرس وتوزع على أوسع نطاق ممكن .

إن كمية إنتاج الأفلام الأمريكية كانت إلى وقت غير بعيد تعمل ضد تطوير سياسات فعالة قومية لحفظ الصور المتحركة فثلاً تتضمن كتالوجات الأفلام المسجلة لحقوق ملاكها ١٣٧,٤٦٦ فيلماً أنتجت في المدة من عام ١٨٩٤ إلى عام ١٩٦٠ . إن مائة ألف وسبعة وثلاثين وأربعائة وستين فيلماً يعتبر عدداً ضخماً إذا قورن بإنتاج الدول الغربية الأخرى . وإذا توخينا الدقة والحقيقة فإنه يمكن القول أن هذا الرقم يمثل فقط جزءاً من عدد الأفلام الحقيقي من مختلف أنواع الأفلام التي أنتجت في الولايات المتحدة . ولعل هناك نصف هذا العدد من الأفلام غير المسجلة في هذه البلاد . ومن ثم فإنك تستطيع أن تتصور أن إنتاج هذا العدد الضخم من الأفلام وما يتضمنه من إنفاق أموال طائلة دون أن يكون مقروناً بالعناية اللازمة أمر ينطوي على « انهزامية » فيما يبدو .

لأن حفظ الأفلام يحتاج إلى أموال طائلة وجهد كبير وعناية فائقة . لقد كان دائماً من الأسهل في معظم الحالات إنتاج أفلام جديدة بدلاً من العناية بالأفلام القديمة ، وإلى جانب ذلك كان الطلب الصناعى للمعارض والتوزيع والإنتاج يمثل المطالبة بتراجع القديم لإفساح المجال الجديد .

ونظراً لضخامة إنتاج الأفلام الأمريكية فإنه لم يكن هدف حفظ الأفلام في هذه البلاد يعنى صيانة كل فيلم يتم إنتاجه ، بل إن بعض الناس يرون أن هلاك الأفلام الأولى الذاتى أمر صحى لأن ذلك من شأنه تقليل ما يصفونه « بالتلوث الاصطناعى » لمجتمعنا . وإننى يجب أن أعترف ، بصفتى أميناً ممارساً للمحفوظات بأن لهذا القول بعض النواحي المشجعة ، لأنه يقلل من شعورى بخيبة الأمل من الاختفاء المستمر لتراثنا الفيلمى . وهو إلى جانب ذلك ، يدعم ذاتى ويجعلنى أشعر بما لا يدع مجالاً للشك بأن تلك الأفلام التى نجحت الجهات المختصة حقيقة فى المحافظة عليها هى أهم الأفلام على الإطلاق . على أننى انتهيت إلى نتيجة وهى أن هذين الشعورين مضللان إلى حد خطير .

وإننى أعتقد أن هؤلاء الناس الذين يقولون بأن « الهلاك الذاتى » أمر صحى هم الأشخاص غير المقتنعين بأن السينما جديرة بالاعتبار الجدى والاحترام ، ولقد وجدت فى الواقع أن أميناً حقيقياً لمكتبة أفلام سيحاول دائماً أن يصون أكبر عدد ممكن من الأفلام فى ظل الظروف التى يعمل فيها وإن كان فى الوقت نفسه يعتقد بأن حفظ كل فيلم من الأفلام الأمريكية يعد ضرباً من المستحيل . وإلى جانب ذلك ، فهو يدرك أن الأفلام التى ينجح فى المحافظة عليها وصيانتها يمكن أن تكون من بين أحسن الأفلام التى ظهرت فى جيله وأن قائمته الخاصة بالأفلام المحفوظة قد لا تتضمن فى الواقع بعض الأفلام الهامة لمؤرخى المستقبل .

إننا لو لم نكن قد حاولنا حفظ كل فيلم تم إنتاجه فى أمريكا فإن السؤال الذى

يفرض نفسه هو ، ما هي إذن الأهداف التي تبنيها وما هي المنظمات التي اشتركت في تحديد هذه الأهداف ؟ ولعل من الأفضل التحدث عن المنظمات أولاً لأن رعاية الأفلام عمل متخصص للغاية . ولكن يستحيل علينا في خلال هذه الفترة زمنية المسموح لنا بها أن نذكر كل أرشيف فيلمي . ومن ثم فإنني سأقصر حديثي على المنظمات الأقدم عهداً والأضخم حجماً والأكثر نشاطاً وعملاً .

كانت أول منظمة أمريكية أهلية تدخل عمل حفظ الأفلام هي متحف الفن الحديث في مدينة نيويورك . أسست المنظمة في عام ١٩٣٥ بفضل سخاء مؤسسة كبيرة ، وكان هدف مكتبة الأفلام بالمتحف هو « متابعة الأفلام ووضع كتالوجات عنها وجمعها وعرضها ووضع برامج فيلمية حتى يمكن دراسة الصور المتحركة والمتعة بها » . وكان دور المتحف كمتحف فني يعني أن الأفلام التي حصل عليها قد اختيرت كنماذج للفن السينمائي العالمي لا كنماذج لمجالات أخرى للمعرفة . وهكذا كان المتحف رائداً في تشكيل الذوق السينمائي لجيل بأسره . إن دوره كصانع للذوق على جانب من الأهمية كبير لأنه يعطي الحياة للتعرف على تاريخ صناعة السينما في هذه البلاد وخارجها . وما أن خل عام ١٩٦٣ حتى وصل عدد الأفلام التي جمعها المتحف ٣٠٠٠ فيلم وأضيف عدد مماثل في العشرة الأعوام اللاحقة ، وبذلك أصبحت مجموعة الأفلام تتضمن أفلاماً من جميع أنحاء العالم .

ولقد بدأ موظفو مكتبة الأفلام والمتحف بعد بضعة أعوام من تأسيسه يشعرون أن ثمة مهمتين مرتبطتين لا محالة بمهمة جمع الأفلام وهما حفظ الأفلام جانباً كبيراً من ميزانيته وطاقاته . وقد حدث في أوائل الستينيات أن كثيراً من الأفلام الهائلة التي قدمت إيريس باري ، وخليفها ريتشارد جريفيث بجمعها قد تعرضت لخطر التلف ، ولكن و لم فان دايك ، المدير الحالي لإدارة الأفلام بالمتحف استطاع أن يعي تأييداً كبيراً لعملية صيانة فعالة متزايدة .

أما المهمة الثانية التي تتيح تسهيلات لدراسة الأفلام وتقديم المنح الدراسية فهي تعتبر ضرورة ملحة متزايدة . ولقد حققت إدارة الأفلام تقدماً هاماً في هذا المجال بواسطة إنشاء مركز للدراسة مزود بمبهمات للمشاهدة لكل من يرغب في استخدامها مع برنامج للعرض الموسع للخريجين من الطلبة والأساتذة . إن التكاليف الفعلية التي يتحملها المتحف والخاصة بخدمات من هذا القبيل كبيرة جداً ، وإن الجهد الرئيسى الذى يبذله المتحف والنجاح الذى أصابه قد تركز فى عمليات العرض فى نيويورك وخدمات التوزيع التي وفرت تشكيلة كبيرة من الأفلام الفنية للدراسة الجامعية والفيلمية فى جميع أنحاء البلاد .

إن من العناصر الأساسية لمكتبة إدارة الأفلام هو توزيع مجموعاتها التي تمثل نماذج من الأفلام من جميع الفترات والبلاد . وهى بمثابة العمود الفقارى لدراسة عامة لتاريخ الأفلام وتطورها . ومع أنه لا يمكن استكمالها لأسباب تتعلق بقيود قانونية والتكاليف ، فإنها لا يمكن أن تكون كاملة ويمكن المجموعة المخصصة للتوزيع مرتبة ترتيباً فى غاية الاتقان ومدونة فى كتالوجات . وهناك بيانات متاحة عن كل فيلم من الأفلام .

وثمة عنصر أساسى آخر لمجموعة متحف الفن الحديث وهو تلك الأفلام التي لا يجرى حالياً توزيعها بسبب الاهتمام المحدود بها ، وتلك الأفلام التي لا يسمح أصحابها بتوزيعها أو تلك الأفلام التي مازالت فى حالة التدهور . إن إدارة الأفلام تواصل نشر كتالوجات عن المجموعة كلها تتضمن مرجعاً لأفلام المجموعة للدارسين .

تتضمن مجموعة إدارة الأفلام بمتحف الفن الحديث أفلاماً أمريكية أكثر من أفلام البلاد الأخرى . ولكنها فى الوقت نفسه غنية بنماذج من الأفلام التي تحكى قصة تطور السينما فى البلاد الأخرى وتعتبر الأفلام الفرنسية والألمانية والوطنية والإنجليزية والسويدية أقوى المجموعات ، وهناك أيضاً مجموعات أساسية من إيطاليا والدانمرك وأندونيسيا

وبولندا والهند واليابان . وهناك مع مجموعة الأفلام مجموعة هامة من الوثائق المطبوعة عن الأفلام والمراسلات الشخصية والعملية والرسومات والتصميمات ومعلومات عن الموسيقى التصويرية الأصلية للأفلام الصامتة وغير ذلك . وفي المكتبة (ملف) يتضمن مقالات عن الصور المتحركة وملف يتضمن قصاصات صحفية من التعليقات «كُتباً» ومجلات دورية عن الأفلام . وصفوة القول ، إن المتحف لديه أكبر مجموعات من الأفلام في الوجود .

إن صيانة تراث أمريكا الفيلمي قد تدعمت منذ عام ١٩٤٨ بفضل جهود « دار جورج إيستمان » للتصوير . حينما فتحت هذه الدار أبوابها للجماهير في عام ١٩٤٩ . كان يعمل فيها جيمس كارد كرئيس الأرشيف الفيلمي الذي كان وحده قد وضع في الأرشيف ما يملك من أفلام بلغ عددها ٨٠٠ فيلم .. وقد بدأ في جمعها منذ عام ١٩٣٥ بحصوله على نسخة من الفيلم الألماني الصامت المشهور « خزانة الدكتور كاليبجاري » . كانت مجموعة كارد الأولى قد تم جمعها كما قال « على أساس الشخصة والغرض دون أن يكون عنده أى تصور بأنها ستصبح يوماً ما نواة كبيرة لأرشيف هام » ... وقد استطاع كارد أن يقنع المسؤولين في دار جورج إيستمان بأن هناك حاجة لوجود أرشيف آخر إلى جانب الأرشيف الفيلمي في متحف الفن الحديث . وكانت دار إيستمان منذ البداية قد انتهجت سياسة تستهدف تكملة المجموعة التي يكتونها متحف نيويورك لا جمع صور أخرى منها ، وكانت نتائج هذه السياسة تسم بالأهمية لأنها تعنى أن دار إيستمان قد عكفت على جمع الأفلام التي لم يستطع متحف نيويورك الحصول عليها ، وكانت هذه الأفلام في حالات كبيرة تشمل أفلاماً لم يتنازلها النقاد بالتعليق أو أفلاماً لم يشأ معهد الفن الحديث أن يلتفت إليها لأنها لم تكن تنسق وذوقه . ولعل أوضح مثل على هذه السياسة هو فيلم « بن حور » الذي ظهر في عام ١٩٢٥ ومثل أدوار البطولة فيه رامون نوفارو وفرنسيس إكس بوشمان وماى ماك أفوى

وبيتي برونسون . على أن من الأفلام الهامة التي تضمنتها مجموعة المتحف من الأفلام الأمريكية الصامتة من إخراج فيلم « شيخ الأوبرا » - ١٩٢٥ - وفيلم « أحذب نوتردام - (١٩٢٣) . وفي عام ١٩٥٠ تعاونت دار جورج أيستمان مع شركة مترو جولدوين ماير في إعداد طبعة دائمة من النيجاتيف الأصلي لفيلم (الجمهور) الذي أخرجه فيدور (١٩٢٧) ولولا هذا التعاون بين المؤسستين لما كان هناك الآن نسخة دائمة من هذا الفيلم الأمريكي الرائع .

وإلى جانب ذلك ، جمعت دار أيستمان مجموعة كبيرة من الأفلام الأجنبية ، ولديها موظفون متخصصون لهذا الغرض من الباحثين والأخصائيين وتتولى تنظيم برامج موسمية لعرض الأفلام في مسرح درايدن الممتاز الذي تملكه ، ولديها أيضاً مكتبة للبحث من الكتب والمخطوطات وأكثر من ثلاثة ملايين من الصور السينمائية لكي يستخدمها الأفراد المعتمدون .

إن دار جورج أيستمان وإدارة الأفلام بمتحف الفن الحديث مؤسستان أهليتان تخدمان الجمهور بإخلاص وقوة . على أن أكبر أرشيف فيلمي في أمريكا موجود في واشنطن وتضطلع الحكومة الفيدرالية بإدارته . وهذا الأرشيف مؤلف من قسم الصور المتحركة بمكتبة الكونجرس وقسم أرشيف الأفلام التابع للأرشيف القومي .

ومع نمو صناعة السينما وازدياد أهميتها وتنوعها منذ عهد طوماس أديسون ، فقد اتسع أيضاً نطاق أنشطة مكتبة الكونجرس في حقل الصور المتحركة وازداد قوة وتنوعاً . وتتضمن أنشطة المكتبة الآن برنامجاً لصيانة الصور المتحركة والمواد المتعلقة بها وبرنامجاً لإتاحة خدمات وتوفير الكتالوجات والفهارس عن الأفلام للمكتبات والعلماء وعالم الصور المتحركة وكذلك توفير مركز للدراسة لكي يلجأ إليه العاملون في حقول البحث . إن مجموعات الصور المتحركة في المكتبة كبيرة وفريدة من نواح كثيرة . ومع أن الجانب الأكبر من المجموعات أمريكي ، فإن عدداً كبيراً من الأفلام الألمانية والإيطالية

واليابانية التي توفرت أثناء الحرب العالمية الثانية قد تم تحويلها إلى المكتبة بواسطة مكتب الممتلكات الأجنبية خلال المدة من عام ١٩٤٧ حتى عام ١٩٦٣ . وتتضمن هذه المجموعة حوالى ٥٠,٠٠٠ فيلم وهى فى عهدة قسم الصور المتحركة الذى يحتفظ بهـه المجموعة الكبيرة لأغراض الدراسة والبحث .

لقد بدأت المكتبة فى جمع الصور المتحركة فى أوائل التسعينات من القرن التاسع عشر وفقاً لقانون حقوق النشر والملكية . وبالإضافة إلى جمع بعض الأفلام بفضل هذا القانون ، ثم اقتناء أكثر من ألف من الأفلام الأولى بواسطة شراء مجموعة جورج كين فى عام ١٩٤٧ وكذلك بواسطة المنح التى تلقتها المكتبة مثل مجموعة أفلام أيرنست الكوميدية وأفلام الكارتون ومجموعة ألان للأفلام التسجيلية والترويجية ومجموعة مارى بيكفورد ومجموعة أفلام وليم س . هارت . وتتضمن المكتبة الجديدة من الأفلام بواسطة المنح والهدايا أو التحويل من وكالات حكومية أخرى أفلاماً قديمة من معمل أديسون فى وست أورانج بولاية نيوجيرسى ، وأفلام تيودور روزفلت من مجموعة « مكان ولادة روزفلت » ونماذج من الأفلام التعليمية التليفزيونية . ولقد تعاونت المكتبة ومعهد الفيلم الأمريكى فيما بينهما فى إضافة زهاء ٨٠٠٠ فيلم آخر إلى المجموعة وهى أفلام يرجع تاريخها إلى المدة من عام ١٩١٢ إلى عام ١٩٤٢ . وإلى جانب ذلك تجرى إضافة ١٢٠٠ فيلم من الأفلام المعاصرة تقريباً إلى المجموعة .

لقد كانت صيانة مجموعة الصور المتحركة وحفظها هدفاً من أهداف المكتبة الرئيسية منذ عام ١٩٤٢ . وكان عدد كبير من الأفلام الأولى التى تم إيداعها فى المدة من عام ١٨٩٤ إلى عام ١٩١٢ يتألف من سلسلة صور البوزيتيف مطبوعة على رولات من الورق بدلاً من السليويد . وكان من الصعب فحصها ومن المستحيل عرضها . وإلى جانب ذلك فقد كثير من صور النيجاتيف لهذه الأوراق أو أنها أصابها التلف فى خزائن متجها . وفى عام ١٩٤٨ تبنت أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة تجارب

لتطوير أسلوب عملى لاعادة تصوير الصور المطبوعة على ورق بأفلام مضمونة مقاس ١٦ ملليمترًا. وبعد التوصل إلى طريقة فنية مرضية مكتملة ، تحملت الأكاديمية تكاليف نقل ١٦٠٠ من البكرات إلى أفلام وبدأ الكونجرس الأمريكى مساهمته فى هذا الحقل . فى عام ١٩٥٨ اعتمد مبالغ لمواصلة المشروع . ولقد تم الانتهاء من عملية حفظ هذا الجزء الهام من مجموعة الأفلام فى عام ١٩٦٤ . وجدير بالذكر أن قسم الصحافة بجامعة كاليفورنيا أصدر أخيراً فهرساً لكاتب دافيد عن هذه الأفلام التاريخية الهامة .

إن كثيراً من الأفلام التى أنتجت فى العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات وتضمنتها المجموعة مطبوعة على مادة من النترات الشديدة القابلة للاحتراق ، وهى محفوظة فى خزائن مضادة للحريق خارج منطقة كولومبيا .

ولقد بذلت المكتبة فى العشرة الأعوام المنصرمة كل جهد ممكن لتحويل هذه الأفلام القابلة للاحتراق إلى أفلام أمينة حتى يتسنى حفظها وجعلها متاحة كمرجع لمن يرغب فى العودة إليها ، ومع أن جهود الحفظ والصيانة هذه مازالت مستمرة فإن التقدم المبدئى الذى تم تحقيقه تقدم مشجع ، وعمدت المكتبة فى غضون العامين المنصرمين إلى إنشاء معمل متقدم ومتخصص فى أعمال الحفظ للمساعدة فى التعجيل بهذا العمل . ويعتبر قسم أرشيف الصور المتحركة التابع للأرشيف القومى ، الأرشيف الكبير الثانى التابع للحكومة الأمريكية . وقد أنشئ هذا الأرشيف وفقاً لقانون أصدره الكونجرس فى عام ١٩٣٤ ويتولى هذا الأرشيف جمع التسجيلات الفيلمية والصوتية المتصلة بالأنشطة التاريخية للبلاد . وهو يعتبر بمثابة أرشيف للأفلام التسجيلية والقصاصات الفيلمية . يحتوى قسم أرشيف الأفلام والتسجيلات الصوتية على ٨٦٠٠٠ من الأفلام أو ٥٠٠٠ فيلم منفصل . إن ٧٥ فى المائة من هذه الأفلام أنتجتها الحكومة الأمريكية ، أما الخمسة والعشرون فى المائة الباقية فقد أنتجتها مؤسسات

أهلية . وتتضمن هذه الأفلام الأخيرة أفلاماً إخبارية ممتعة وأفلاماً تسجيلية ابتداءً من فترة العشرينيات وكذلك مختارات كبيرة من مكتبة الأفلام الإخبارية العالمية قبل عام ١٩٥٠ . ولقد توفف إنتاج الأفلام الإخبارية التجارية في أمريكا في عام ١٩٦٧ ، ولكن من الأهمية بمكان البحث عن بقايا هذه المجموعة وحفظها . وبالإضافة إلى ذلك أنشأ الأرشيف القومي معملاً للحفظ خاصاً به ، وأصبح لديه الآن زهاء ٦٠٠٠ بكرة من أفلام التتيرات من ضمن مجموعته .

ويذكر برنامج الأرشيف لمعهد الفيلم الأمريكي في واشنطن ، ويعتبر معهد الفيلم آر « آف - AFI » كما يسمى عادة ، مؤسسة أهلية أنشئت في عام ١٩٦٧ ليكون مركزاً قومياً للتقدم في مجال الفن الفيلمي ودعم المنظمات والوكالات الأخرى المشتركة في الأنشطة الماثلة . ومن إحدى مهام هذه المؤسسة (آف) الرئيسية تقديم دعم إضافي لأنشطة مؤسسات الأرشيف القائمة ، وكان غرضها الأول الحصول على الأفلام المسرحية والقصصية الأمريكية القصيرة واقتنائها وحفظها من أفلام فترة النيرات ، وخاصة في المدة من عام ١٩١٢ إلى عام ١٩٤٢ ، وهي الفترة التي لم تكن مكتبة الكونجرس تحفظ فيها بأفلام وفقاً لقانون الحقوق المسجلة . وبدلاً من أن يعتمد المعهد ومكتبة الكونجرس إلى إنشاء مؤسسة منفصلة لحفظ الأفلام وصيانتها التي تحصل عليها مؤسسة (الآف) ، اتفقا على التعاون فيما بينهما - وجدير بالذكر أن مؤسسة (الآف) قد عثرت وحصلت على زهاء ٨٠٠٠ فيلم منذ عام ١٩٦٨ ، وقد أضيف كثير من هذه الأفلام فعلاً إلى مجموعة مكتبة الكونجرس . وقد تم اقتناء هذه الأفلام من شركات السينما والمجموعات الخاصة والفنانين العاملين في السينما ومؤسسات الأرشيف والجمعيات التاريخية وغيرها من المؤسسات الخاصة والعامة .

ولقد تبرع عدد كبير من شركات الأفلام والسينما بأفلام نيتريته بما فيها أفلام مشهورة مثل فيلم « فتاة الجمعة » . من إخراج هوارد هوك ، وفيلم « مستر سميث يذهب

إلى واشنطن » ، من إخراج فرانك كابر ، وهو من أفلام شركة كولومبيا وفيلم أورسون ويلز (المواطنة كين) وفيلم جون فورد (المخبر) وفيلم (قلعة الأباش) التي وردت عن شركة آر . كى . أو R.K.O. وفيلم جون هوستون (الصقر المألطى) وفيلم ناطق من الأفلام الناطقة الأولى (أضواء نيويورك) الذى ورد من شركة إخوان وارنر بواسطة جهود شركة يوناييتد أرنست وفيلم (الوصايا العشر) من إخراج سيسيل دى ميل « وفيلم الآن نوان (زازا) وهى أفلام صامتة من مجموعة أفلام شركة باراماونت الصامتة . ولقد وصف أخيراً سام كولا ، رئيس الأرشيف التابع للمعهد وظائف برنامج (الآف) بما يلى :

« إن الوظيفة الرئيسية لبرنامج أرشيف المعهد هى حفظ الأفلام ، ويتم التضحية بجميع المصالح الأخرى من أجل تحقيق هذا الغرض ، حتى لو كان ذلك يعنى أن بعض الأفلام المصونة لن يتاح عرضها على هذا الجيل ، أما الوظيفة الثانية فهى جعل هذا المصدر من الأفلام متاحاً للناس بواسطة إجراء دراسة على أساس شروط مكتبة الكونجرس ، والوظيفة الثالثة جعل الأفلام جاهزة لإتاحتها للحرم الجامعى والمتاحف والمكتبات ثم إلى الجمهور . وبالرغم من الضغوط الهائلة لإعادة ترتيب نظام هذه الأولويات ؛ فإن المعهد يعتقد بأنه يستطيع إسداء خدمة للمصلحة العامة باقتناء أكبر عدد من الأفلام وبأقصر سرعة ممكنة وصيانتها . وفى حين أن الجانب الأكبر من أفلام النيترات الباقية مازالت فى خطر التحلل فى مخازن المنتجين أو الموزعين أو فى الأيدى الخاصة ، فإن الجهود المبذولة لاقتنائها وحفظها تعتبر سباقاً ضد الزمن ومازال السباق جارياً .

ولقد حاول المعهد أن يتيح الأفلام التي في صيانتها للعرض في صالته الخاصة ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ؛ وكذلك في مسرح (الآفي) في واشنطن أو بالتعاون مع متحف الفن الحديث وجمعية الفيلم بمركز لينكولن في نيويورك ومتحف لوس أنجلوس وأرشيف الفيلم الباسفيكي في كاليفورنيا . ولقد أحيت هذه الجهود اهتمام النقاد والمؤرخين والموزعين غير التجاريين بالأفلام .

ولقد عمد كولا ؛ الذي انتهت لتوى من قراءة تعليقاته إلى تحديد هدفين معاصرين لعمل الأرشيف الفيلمي في هذه البلاد - وهما إنقاذ أكبر عدد ممكن من أفلام الماضي وجعل هذه الأفلام متاحة إلى المثقفين حيثما كان ذلك ممكناً وإلى جمهور أكبر في أسرع وقت ممكن .

يبد أن الهدف الأول ، وهو إنقاذ أكبر عدد ممكن من الأفلام قد تعقد نتيجة لاحتياجات تكنولوجيا الصور المتحركة والمكان والسياسات القانونية والإدارية . إن تكنولوجيا حفظ الصور المتحركة تتطلب إنتاج نسخ عديدة تحفظ تحت ظل ظروف مثالية ؛ في مواقع منفصلة . وإلى جانب ذلك تتطلب التكنولوجيا لتحقيق أفضل النتائج للمحافظة على الأفلام بنفس أحجامها التي أنتجت بها أصلاً . وليس ثمة شك في أن تكاليف تخزين هذه الأفلام باهظة للغاية لأنها تحتاج إلى بيئة خاصة . والطريقة المثالية لضمان سلامة الأفلام . فإن معظم أنواع الأفلام يجب تخزينه تحت نقطة تجمد المياه بقدر يسير . مع وجوب السيطرة على درجة رطوبة مكان التخزين . وهذا دليل على حالة تقدمنا ، أو عدمها ، وإن كنا مازلنا نحن في الولايات المتحدة غير قادرين على توفير هذه الظروف المثالية .

إن إنتاج نسخة جديدة دائمة تكون أحياناً عملاً بالغ الصعوبة . المعروف أن أفلام النيترات الأولى تنقلص بالتقادم وتصبح بعد عشر سنوات أو عشرين سنة غير قابلة

للطبع بآلات الصور المتحركة العادية ، وعليه يجب إنشاء معامل متخصصة لمعالجة هذه المادة المتقلصة . والأفلام الملونة التي أنتجت بكميات كبيرة منذ أوائل الخمسينيات ، أصبحت ألوانها غير مستقرة وأخذت تبهت تدريجياً - وخاصة الألوان الزرقاء والخضراء المختلفة الدرجات وعندما يستمر هذا البهتان فإنه لن يترك شيئاً لطبع نسخ من الأفلام أو ما يمكن حفظه منها .

وإلى جانب ذلك ، هناك مسائل قانونية وإدارية مختلفة يمكن أن تعوق حماس المسؤولين عن الأرشيف الفيلمي . إن للصور المتحركة كلون من ألوان الترويج ، وضعا قانونياً غريباً في البلاد وكثيراً ما لا تعرض للبيع على نمط الطرق التي تباع بها معظم المنتجات ، ولكن يجري تأجيرها للعارضين لمدة محددة ثم تعاد إلى المنتج أو المالك الذي إذا شعر أنها حققت ربحاً ضئيلاً أو أنها لم تحقق أى ربح مع استمرار توزيعها فإنه إما يعتمد إلى إتلافها أو تخزينها ، وهذا التخزين يعتبر بمثابة إتلاف لمثل هذه الأفلام .

و غالباً ما يكون الوصول إلى مخزن من هذا القبيل مسألة قانونية وإدارية بالغة الصعوبة وفتحها للتأكد مما إذا كانت تحتوى على أى شىء يستحق الحفظ التاريخي . إن الصور المتحركة مازالت إنتاجاً صناعياً . وإنه من الأسهل والأكثر ربحاً إنتاج أفلام جديدة من إعادة عرض الأفلام القديمة مهما كانت قيمتها التاريخية . وبالإضافة إلى ذلك فإن الفنان السينمائي الآن يلقي تسامحاً عالمياً هذه الأيام إذا هو أقدم على مشروع جد يد قبل أن تتخذ أية خطوات حقيقية لحفظ فيلمه الأخير . فهو في غمرة اندفاعه نحو الخلق والإبداع ، فإنه لا يمكن أن نتوقع من فنان أن يفكر في أجيال من المشاهدين لم يخلقوا بعد ، لأنه يشعر أن الجيل الحالي يكفيه ،

وماذا عن التلفزيون ؟ لعله يعتبر جهازاً للصور المتحركة للجيل القادم ، وهو في الوقت نفسه يعتبر الشاشة التي تعرض عليها أفلام هذا الجيل . ومع ذلك ، فإن الأفلام التلفزيونية تسجل على أقل الوسائل دواماً ، هذا إلى جانب أنها معرضة إلى أخطار

الأصوات الإلكترونية غير المرئية . والتشوه الميكانيكى والاستهلاك المادى . ومن ثم فإن التلفزيون يعتبر كابوس المختصين بالأرشيف الفيلمى . إن التاريخ يعيد نفسه فى حقل الفنون العامة المصنعة . لقد كانت الأفلام النيرتاتية الأولى هى الأفلام غير المستمرة ، أما الآن ، فقد أصبحت الأفلام الملونة والتلفزيونية هى التى تخلق مشاكل الحفظ المتعلقة بالأفلام .

ومع أنه من سبق الأوان التكهن بأى شىء ، فإن من الممكن أن يستطيع أخصائيو الأفلام من هذا الجيل أن يحصلوا على المساعدة اللازمة التى من شأنها أن تساعدهم على التطلع إلى الأمام وإلى الوراء أيضاً . وجدير بالذكر فى هذا الصدد أنه قد أنشئت أخيراً مؤسستان قوميتان للفنون وللإنسانيات بدعم فيدرالى وأن هاتين المؤسستين قد أبدتا رعيًا بفوائد ومنافع التعاون الدولى فى هذا الحقل ، والدليل على ذلك هو أن كثيراً من أجهزة الأرشيف الأمريكية أعضاء الآن فى الاتحاد الدولى للأرشيف الفيلمى .

إن تراث غدِ الفيلمى يمكن صيانه اليوم على أكمل وجه وبأقل التكاليف . ولقد استغرق منا إدراك هذه الحقيقة زهاء ٨٠ عاماً . وإننى أرجو مخلصاً ألا يستغرق منا مثل هذا الوقت والسنين لكى ندرك ونستوعب حلول مشاكل الغد . وأقول بطريقة واقعية إن وجود تراثنا الفيلمى المستقبلى مرهون بهذا الإدراك .

السينما الأمريكية



دكتور دونالد ماكافري أستاذ الأدب الفيلمي
والدرامي في جامعة نورث داكوتا . ويتركز اهتمامه
المهني على التاريخ والنقد السينمائي . وقد وضع أربعة
كتب ، وكتب مقالات كثيرة عن السينما والكوميديا
والكوميديين .

بقلم : دونالد و . ماكافرى

لقد توفى أخيراً واحد من أعظم الممثلين الكوميديين الذين شهدتهم الشاشة الصامتة ، وهو شارلى شابلن . وتوفى هارولد لويدي فى عام ١٩٧١ وباستركيتون فى عام ١٩٦٦ وهارى لانجدون فى عام ١٩٤٤ ، وفى حين أن نوعية أفلامهم قد ضعفت فى الثلاثينيات ، إلا أنهم خلفوا لنا تراثاً لا يقدر بثمن من الأفلام الكوميدية القصيرة والطويلة فى العشرينيات .

ولقد تجدد فى العشرة الأعوام المنصرمة الاهتمام بالشاشة الصامتة ، وحدث ذلك نتيجة للنظرة المتجددة إلى أفلام الماضى فى المراكز الثقافية فى جميع أنحاء العالم ولأن أفلام كوميدى ومخرجى اليوم الذين أحبوا المهنة حبا جما ، قد عمدوا إلى التقليد . وأعتقد أن أبرز عمل فى هذا الحقل قد حققه ممثلو الكوميديا الفرنسيون مثل جاك تافى فى فيلم « عطلة مسيو هولو » وفيلم « عمى » ، والممثل الكوميدى بيير ايناتس فى فيلمه « الخاطب واليوو » . لم يكتف الكوميديون الفرنسيون بتقليد كوميديا الأفلام الصامتة وإنما أحيوا التكنيك القديم الخاص بالبانتوميم والحركات الروتينية وكيفوها كل حسب مميزاته الكوميدية الخاصة . وهناك بعض الكوميديين الذين استعانوا إلى حد ما بالتراث



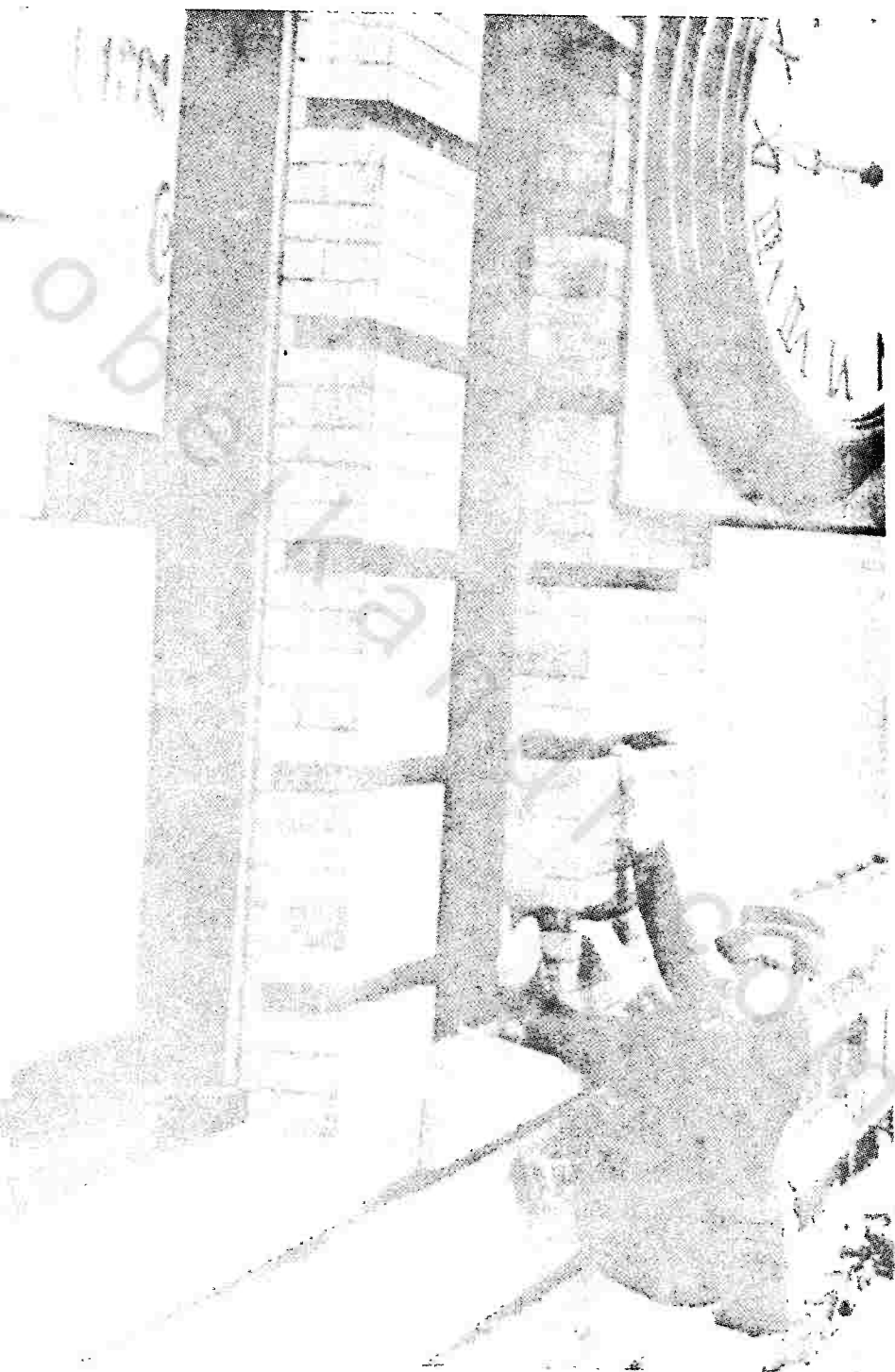
١ - شارلى شابلىن فى دور المغفل وهو يبحث عن « خلة » لتنظيف أسنانه فى فيلم « المتشرد » - ١٩١٦
(المصدر : متحف الفن الحديث) .



٢- لا شيء يمكن أن يغير تعبيرات ملامح وجه باستر كيتون .

(المصدر : متحف الفن الحديث)

٣ - ٤ - لقد امتازت
حركات هارولد لويد
الكوميديّة في مواقفه العمليّة
التي تستهدف خلق جو من
الإثارة عند المشاهدين .
(المصدر : متحف الفن
الحديث)





٥ - « الولد الصغير » من تمثيل هارى لونجودون الذى دخل ميدان الكوميديا فى ظروف متباينة .
(المصدر : متحف الفن الحديث)

الكوميدي الماضى ، ومن هؤلاء الممثلين « نورمان ويزودوم » و « بيتر سيلرز » ، الممثلان الكوميديان البريطانيان ، وهايتزر وهان الممثل الألماني ورد سكيلتون ودانى كاي وجيرى لوى ، الممثلون الكوميديون الأمريكيون .

وقد عمد المتجون والمخرجون فى الولايات المتحدة وإنجلترا إلى إنتاج أفلام تعيد الذاكرة إلى أفلام الشاشة الصامتة ، إن الأفلام الكوميدي الروائية مثل فيلم « إنه عالم مجنون ، مجنون ، مجنون » وفيلم « هؤلاء الرجال العظام وآلاتهم الطائرة » وفيلم « السباق العظيم » قد بذلت فيها جهود جبارة لإحياء الكوميديا القديمة . واستخدمت فى هذه الأفلام السباقات والمطاردات والمشاجرات الهزلية . على أن فنا أكثر تقدماً لأفلام الشاشة الصامتة قد ظهر فى العشرينيات وطوره ممثلون كوميديون مثل شابلى ولويد وكيون ولانجدون . أما فى الولايات المتحدة فقد جددوا فى هذا الفن وأدخلوا عليه لمحات وخصائص دفعت بالفيلم الكوميدي حتى أوصلته إلى مستوى الفن العالمى . وكان أكثر الممثلين الكوميديين القدماء المحبين إلى الجماهير هو « شارلى شابلى » الذى كان أول ممثل كوميدي يكسب إعجاب جمهور السينما ، ووضع النقد فى أسمى مرتبة فنية .

كان شارلى شابلى ملك البانتوم وماهراً فى الحركات الأكروباتية واللمحات الذكية التى تظهر النواحي التكنيكية التى تعلمها وحذقها فى قاعات لندن الموسيقية . وحدث أثناء جولة قامت بها فرقة فرد كارنو الموسيقية فى عام ١٩١٣ فى الولايات المتحدة اشترك فيها شارلى شابلى ، وكانت تعرض « ليلة فى قاعة موسيقية إنجليزية » ، وقد استأجرها ماك سينيت شابلى للعمل معه مقابل ١٥٠ دولاراً فى الأسبوع . وسرعان ما التحق بفرقة أستوديو يوكيستون حيث كان يتم إعداد أفلام ذات بكرة وبكرتين . وقد ظهر شابلى فى ٣٥ فيلماً قصيراً فى عام واحد ، (١٩١٤) . وفى خلال هذه السنة الواحدة أصبح شابلى منتجاً ومؤلفاً وممثلاً أولاً لكوميدياته ، وقد أصاب شابلى نجاحاً

فى هذا الحفل يثير الدهشة . فى حين أن شارلى شابلى كان ناجحاً نسبياً على المسرح البريطانى ، فإن الصور المتحركة - حتى فى فترة تكوينها - كان توزيعها وإنتاجها كافيين ليجعلا منه نجماً عالمياً ، وأدى ذلك إلى ظهور وتطور أعظم ممثل كوميدى فى القرن العشرين .

ولو أن شابلى قد قصر حياته الفنية على الأفلام القصيرة فى المدة من عام ١٩١٤ إلى عام ١٩٢٠ ، لكان بذلك وحده قد ترك أثراً قوياً على الفيلم الكوميدى . فثلاً تعتبر كثير من الأفلام ذات البكرتين التى ظهرت من عام ١٩١٦ حتى نهاية عام ١٩١٧ ، أفلاماً كوميدية رائعة . وفى أحد هذه الأفلام وهو فيلم « أ.م. » ، مثل وحده « سولو » دور رجل مخمور عائد إلى البيت بعد قضاء سهرة فى المدينة . وفى هذا الموقف الأساسى الوحيد الذى يشبه الموقف الذى مثله على المسرح ، تعمل جميع الأشياء فى منزله - السجاد والحيوانات المخططة والسلم وساعة الحائط والسرير القابل للتطبيق - ضده . ونظراً لنشوته ، فإنه يسير هنا وهناك ويقع على الأرض ثم يرتطم بالأشياء التى تعترضه ، وقد جرى فى هذا الفيلم أكثر من ٢٥ سقطة وعثرة هزلية . ومن أفلامه القصيرة الممتعة أيضاً فيلم « الشارع اليسير » ، وهو فيلم كوميدى يظهر شارلى إلى جانب القانون ، فهو ينضم إلى القوة البوليسية بعد أن يتم إصلاحه على يد فتاة جميلة أثناء اجتماع دينى . وبعد ذلك يقرر أنه من الأفضل له أن يتزل إلى ميدان العمل ويعمل ويحبل حياته إلى نجاح . إن هذا الممثل استطاع فى فيلم واحد أن يظهر مهارته وموهبة الإبداع والخلق عنده ، وقد استطاع شارلى شابلى أن يتنزع ضحكاته من الجمهور فى فيلم دى بكرتين أكثر من أى ممثل كوميدى آخر . ولقد أخبرنى هارولد لويدي فى حديث أجرته معه فى شهر يونيو من عام ١٩٦٥ أن سلسلة القفشات والحركات الهزلية التى كان يلجأ إليها شابلى للإضحاك قد حملته فى الأيام الأولى من السينما الصامتة على أن ينتهج نفس هذا الأسلوب ، وإلا فإنه كان سيتعرض للخسارة . ولقد اعتاد معظم الكوميديين على

تقديم عدد قليل من النكات الجيدة في فيلم واحد ، إلا أنهم ما لبثوا أن شعروا بأن خيالهم بالنسبة لتصوير مشهد هزلى قد نضب معينه . على أن لويد وكيون استطاعا أن ينافسا شابلن في مهارته هذه وظلا يتبعان هذا الأسلوب الفنى حتى ظهور أفلامهما الروائية في العشرينيات .

لقد أنتج شابلن ثلاثة أفلام رائعة وهى « الغلام » و « حمى الذهب » و « السرك العظيم » ، فى العصر الذهبى لكوميديا الشاشة الصامتة . إن الذى ميز أعماله فى العشرينيات هو قدرته على استخدام العواطف فى أفلامه الدرامية . وتعدى الجانب الجاد من دوره فى فيلم « المتشرد » إلى حد أن بعض النقاد وصفوا هذا الجانب بأنه « حنان وشجن » شابلن ، ومعنى هذا أن المشاهد لم يضحكوا على الرجل الصغير القامة فحسب ، وإنما شعروا بالأسى من أجله . لقد لاحظ معظم النظريين - الأدباء منهم والفلاسفة - عكس ما يظنه بعض الناس ، أن التراجيدية والكوميديا لا توجدان متفترقتين أو متفرعتين ، وإنما يمكن أن يكون ثمة ارتباط بينهما . لقد كان شابلن أكثر من غيره من الكوميديين السينائيين قدرة على استدرار الدمع والاستضحك . وكانت هاتان القدرتان أحياناً متصلان .. إننا نستطيع أن نلاحظ هذا الاتصال فى فيلم « الغلام » أثناء كفاح هذا المنبوذ الاجتماعى الصغير لإنقاذ طفل فى الخامسة من العمر الذى رباه منذ أن كان رضيعاً ، حينما كانت السلطات تنقل الطفل إلى دار للأيتام . إننا نضحك على الطريقة غير العادية التى يقاتل فيها السلطات ، ثم لا يلبث أن تتحول مشاعرنا حينما يتحول شارلى فى لحظة عن الشجار ويعانق الطفل الذى أنقذه بصفة مؤقتة .

وفى فيلم « حمى الذهب » ، نرى المتشرد الصغير يراقص سيدة شابة سرعان ما يقع فى حبائل حبها ، ولكنه يشعر بمذلة شديدة حينما يبدأ سرواله « بنطلونه » يسقط شيئاً فشيئاً أثناء الرقص ، ثم يلتقط ما يظن أنه حبل منفصل ويلفه حول وسطه كحزام ، ولكن لسوء الحظ كان كلبٌ ضخماً مربوطاً بالطرف الآخر للحبل .. ولا نلبث نحن أن

نستغرق في الضحك حيناً نرى الرجل الصغير يسقط على الأرض بعد أن شده الكلب من قدميه وأخذ يجره . ولكن مع أننا نضحك ، إلا أننا نشعر بالأسى أيضاً للرجل الصغير .

صحيح أن استخدام شابلن لما يصفه بعض النقاد بالعنصر المثير للشفقة يبدو أحياناً وكأنه قد عفا عليه الزمن ولم يعد صالحاً للذوق اليوم ، أو أنه مفرط في شاعريته وعاطفيته ، على أننا نعيش اليوم في عصر لا يجذب الشاعرية ، وأن أى جهد للتركيز على العواطف والمشاعر لاستدراار دمة يكون عملاً مشبوهاً ، إننى أعتقد أن عمل شابلن لن يشيخ حتى ولو أن الذوق في الهزل يتغير مع الزمن . وفي حين أن بعض أجزاء أفلامه قد لا تعجب أذواق العصر ، إلا أن الأجزاء الأخرى تتفق مع ذوق العصر .

ولعل الخطأ في أفلام شابلن الواضح هو التصميم التركيبى . إن فيلم « حمى الذهب » فيه فكرة كوميدية قوية تساعد على دفع بعض العناصر الاستطاردية نحو تأثير شامل موحد ، ولكن كثيراً من أعماله تبدو أنها غير متجانسة في التركيب . على أن هارولد بويد وباستركيتون أقدر على وضع قصص « محبوكة » بدقة متناهية . ولقد طالما تغاضى النقاد عن هذا الضعف عند شابلن ، ولكنه جزء هام للعملية الخلاقة في إنتاج الروائع الكوميدية .

ومع أن النقاد قد تغاضوا عن بعض أخطاء هذا الكوميدي ، فإن إشاراتهم بإبداعه الكوميدي وتمثيله صادرة عن شعور صادق . لقد كان شابلن عملاقاً في الحركات العادية والباننوميم الأوروباتى والأعمال الروتينية البسيطة التى تتطلب حركات يد طفيفة وتعبيرات الوجه .. ولقد استطاع أن يجعل من تدخين سيجارة وعدّ النقود عملاً مضحكاً للغاية . لقد كانت أعماله وحركاته مبنية على أساس الأطوار الغريبة لهذا المتشرد الصغير . وكان اختراعه وإبداعه الكوميدي ينبثق من طريقته غير العادية التى واجه بها العالم سواء كان هذا الخلق بمثابة صراع مع ثور أو وضع زبد على قطعة من الكعك

وبالإضافة إلى ذلك ، كان شابلى يتمتع بقدره هائلة على التمثيل لم يتمتع بها غيره من كبار ممثلى الكوميديا ، وكان على ما يبدو يؤمن بشخصيته كمتمرد صغير ويصبح جزءاً من هذا العالم الغريب الذى خلقه من أجل شخصيته التى كان يعتقد كل واحد أنها ليست لممثل يؤدى دوراً هزلياً . لقد أصبح مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً جداً بهذا الدور حتى أن كثيراً من النقاد وكثيراً من معجبيه أصيبوا بنحبة أمل من شخصيته الهزلية المتقدمة ، وهى « هنرى فيردو » فى الفيلم الذى مثله فى عام ١٩٤٧ وعنوانه « مسيو فيردو » .

لقد كانت شهرة شابلى فى الثلاثينيات كبيرة جداً حتى أنه كان ينتج فيلمين كوميديين على الشاشة الصامتة . وفى فيلمه الذى ظهر فى عام ١٩٣١ وهو فيلم « أضواء المدينة » مستخدماً موسيقى مسجلة وبعض المؤثرات الصوتية ، أنتج شابلى فيلماً آخر من روائعه فى الوقت الذى اتجهت كل صناعة السينما إلى الشاشة الناطقة . لم يعترض أحد إذ ذاك على غياب الصوت البشرى ، وحقق الفيلم نجاحاً قدره خمسة ملايين من الدولارات ، لقد كان الفيلم أقوى قصة عاطفية عاجلها شابلى ، فقد كانت تتركز على حب الرجل الصغير لفتاة ضريرة ، وهو موضوع استخدمه هارى لانجودون فى فيلم « الرجل القوى » ، فى عام ١٩٢٦ . وفى حين أن معالجة شابلى لمثل هذا الموضوع المدر للدعوى قد أساءت للبعض ، كما شعر جورج جان ناتان ، الناقد المسرحى فى عام ١٩٣١ ، إلا أننى أعتقد أن هذا الكوميدي قد أخرج ومثل هذا الجزء من الفيلم ، الذى يعتبر أخطر جزء فيه ، متوخياً ضبط النفس والذوق السليم . إن اللحظات الأخيرة فى الفيلم (وهى غالباً ما أشاد بها النقاد) تبين تهدة للعواطف والمشاعر ، فالفتاة الضريرة تسترد بصرها لأن الرجل المتمرد الصغير قدم لها المال اللازم للعملية الجراحية . وبعد أن رآته ، لم تتحقق منه إلا بعد أن لمست يده . إنه ليس الرجل الذى كانت تتخيله ، وهنا تتحطم صورة رومانسية ، ويترك الموقف معلقاً ، ولكننا نعرف أنه لن تكون هناك قصة حب . إن هذه اللحظات الأخيرة فى الفيلم تستخدم حواراً بسيطاً ونهاية مؤثرة .

ويتجنب شابلن الإفراط في الدراما العاطفية بواسطة الاختيار الدقيق وتوخي البساطة .
ويواصل شابلن تحديه لعصر السينما الناطقة ، ويقدم في عام ١٩٣٦ على إنتاج
فيلمه « العصر الحديث » ، ومع تقديمه بعض التنازلات للشاشة الناطقة التي كانت
بلغت من العمر سبعة أعوام وصادت قبولاً من الجميع باستثناء شابلن ، لقد استخدم
الصوت البشرى في دائرة مغلقة لنظام تليفزيونى . واستخدم أيضاً جهاز راديو
وجرامافون ، وبالإضافة إلى أهم تنازل قدمه وهو أن الكوميدي نفسه غنى بصوته في
نهاية الفيلم . وكانت الأغنية فيها أشعار غنائية من نظم شابلن وهى خليط من الفرنسية
والإيطالية والأسبانية .

ولم يكن لهذه الأغنية معنى إلا بعد إدماج الأشعار الغنائية بالبانتميم - وكان شابلن
يقصد بذلك هجاء الأفلام الناطقة .

ويعتبر فيلم « العصر الحديث » واحداً من القنابل الأخيرة التى فجرها نبوغ شابلن
الكوميدي وبراعته التمثيلية .. إننا نشاهده وهو يتصارع مع رجال الشرطة ويواجه
الشخصيات البارزة ورؤساءه ، ويقاثل هذا المتشرد الصغير بحركات قدميه المدهشة
ويتحلق بهيبة كوميدية رائعة ويتلاعب « بصينية » عليها كميات ضخمة من الأطعمة
وهو يمر بين المخمورين والراقصين ، ونرى هذا الرجل الطفل وهو يقع فى حبال
الحب ، وفى حين أن بعض النقاد يعتقدون بأن هذا الكوميدي انشغل بالقدح والدم ،
إلا أننى أعتقد أن هناك دفقا كثيراً ومرحاً فى طريقة هزله .

ويكون شابلن فى أحسن حالاته حينما يسخر من عامل فى مصنع ويتحول إلى قرد
مدرب ، ويكون أيضاً فى أحسن حالاته حينما يلعب شعث هيبته ويواجه السلطة بأقصى
قدر من الاعتزاز بالنفس ، وإلى جانب ذلك نرى الرقة الإنسانية المتناهية عند هذا
المتشرد الذى يتطلع إلى لفطة رحيمة فى عالم بارد أنانى .

وهناك فيلمان من أفلام شابلن الصامتة التى ظهرت فى عصر الشاشة الناطقة

يستحقان بجنا مجزاً ، فيلم « الدكتاتور العظيم » الذى ظهر فى عام ١٩٤٠ وفيلم « مسيو فيردو » الذى أنتجه فى عام ١٩٤٧ قد أسها بنصيب وافر فى الفن الكوميدي ، وفيلمه الأول الذى ظهر فى عام ١٩٤٠ كله قذح وطعن فى حكم أدولف هتلر ، وهو يخفى اسم الدكتاتور تحت اسم مستعار « هينكل » . ومع أن الفيلم لم يصل إلى مستوى القذح الذى حققه بير تولت بريخت فى فيلم « أرتوريوى » إلا أنه - أى فيلم الدكتاتور العظيم - يعبر عن مواهب شابلن ، فهو يتقد نقداً لاذعاً تصرفات الدكتاتور وانتفاخ أوداجه وعنجهيته وتشنجاته وهو يخطب من على منصة الخطابة ، وثمة مشهد رائع يظهر فيه الدكتاتور يقلب فى خريطة للعالم على شكل كرة ويلهو بها ويقذفها بقدمه ككرة قدم ، ثم يرقص « هينكل » رقصة باليه مع هذه الكرة كرمز للعبث بالعالم كله .. وكانت شهوة السلطة والحكم موضع سخرية بدت فيها مهارات الكوميدي المادية ومواهبه . وإلى جانب ذلك يؤدى شابلن دوراً مزدوجاً كحلاق يهودى - وهذا الدور يمثل صورة معدلة للمتشرّد الصغير ، ويرى فى أحد مشاهد الفيلم وهو يخلق « الحية » رجل فى دكانه على إيقاع موسيقى براهمز . أما فيلم « مسيو فيردو » فقد أنتج حينما كان عدد قليل من الناس يتقبل القذح من هذا الطراز . على أنه منذ عام ١٩٤٧ ، كانت رسالة السينما فى رحلة ما بعد الحرب موضع اهتمام متزايد . وكان شابلن فى فيلمه هذا قد سبق زمانه . إن مضمون الفيلم كله قريب من القذح ، وبديهى أن ينتظر من المرء أن يتساءل عن قيم دولة تثير الحرب ، بخلاف القيم لقاتل نساء ، ورجل ملتح عصرى يجمع مالاّ لمساعدة عائلته . والواضح أن الغموض يكتنف الفيلم ، وكان شابلن فى هذا الفيلم وراء أعماقه . ومع ذلك فإن هذا العمل السينائى عمل رائع إذا قيس بمهارة التمثيل عند هذا الكوميدي .

لم يكن هارولد لويد أو باستر كيتون النفوذ والتأثير على النقاد والجمهور كما كان لشابلن ، على أن نقاد ومقيمي السينما الكوميديية يدركون الآن أن مساهمة هذين الممثلين

الكوميديين في التمثيل الكوميدي ، كانت وافرة ، وقد استخدم كلاهما المادة القصصية بطريقة مرتبطة ارتباطاً مباشراً بنضال شاب صغير يحاول أن يحقق النجاح في تطور الشخصى كرجل وفي حبه وعمله - وهى موضوعات أمريكية شائعة ومألوفة ظهرت في القصص القصيرة التى كانت تنشرها المجلات في العشرينيات من هذا القرن .

إننى لا أرى حاجة للاسترسال في الحديث عن تطور هارولد لويد وباستركيتون في أفلامها القصيرة ، حيث إن هذا التطور شديد الشبه بتطور شابلىن - على أنهما احتاجا إلى وقت أطول لتحقيق الشهرة التى من شأنها أن تجعلهما ينافسان شابلىن في شهرته . ولقد تحقق لهما ذلك في أوائل العشرينيات ، إذ أنهما أصبحا مشهورين عند الجماهير واستطاعا عندئذ أن يبدأ فى إنتاج الأفلام الروائية - وهذا عمل لم يكن يقدم عليه إلا كوميدي أصاب نجاحاً كبيراً فى « شباك التذاكر » وقد بدأ لويد إنتاج الأفلام الروائية فى عام ١٩٢٢ ، أما كيتون فقد تبعه بعام واحد .

كان أول فيلم روائى لهارولد لويد هو « صبي الجدة » ، وهو يوضح ميل الكوميدي واتجاهه إلى استخدام السمة الكوميديّة فى تحسين نفسه .. وهو يصور فى هذه الحالة شاباً صغيراً لديه مشاكل سيكولوجية - شخص ضعيف يخشى أن يستخدم حقوقه - ورجولته ومصيره . ولكنه يعالج من هذا الجبن بواسطة سحر مزور أعطته له جدته . وتقول له إن هذا السحر سيحميه من الخطر ويمده بالشجاعة ، وأخيراً يدرك أنه يتصرف حسب اندفاعه الشخصى وغيرته حينما يلقى القبض على قاتل . وعندئذ لم يعد يشعر بالجبن بعد أن تخلص من مخاوفه القديمة ، ثم يتزوج فتاة أحلامه .

وقد تم استخدام مواد من قصص مشهورة ناجحة فى فيلم « السلامة تبقى » الذى أنتج فى عام ١٩٢٣ ، وفيلم « الفتى الجامعى » فى عام ١٩٢٥ ، إننا نرى هارولد فى السباق المناخى لفيلم « السلامة تبقى » يضطر إلى اتخاذ مكان رجل جرىء لا بد له أن يتسلق حائطاً لمبنى عال . ويؤدى على المبنى خطته المثيرة التى أعدها ويواجه فى هذه

العملية عقبات يتخطاها بمنطقه غير العادى وحظه المدهش .. إن نوع الهزل المقرون بموقف خطر هو عمل وصفه لويد بأنه « الكوميديا المثيرة ». وقد استخدم أيضاً هذا النوع من المادة فى كثير من أفلامه . فى فيلم « الفتى الجامعى » يواجه الشاب المتعطش للعلم كما صوره لويد ، صعوبات فى تحقيق الشهرة لنفسه فى الكلية ويفكر فى أنه يستطيع أن يتم له ذلك بأن يكون لاعب كرة قدم ممتازاً . ونظراً لأنه كان قاصراً كلاعب كرة قدم ، فإنه كان الرجل الأخير الذى يشركه فى المباراة . وحينما يشركه المدرب فى اللعب ، إنما يفعل ذلك قبل نهاية المباراة ببضع دقائق ، وحتى فى هذا الوقت القصير فإنه يتصرف تصرفاً خاطئاً فى كل حركة من حركات فريقه . ولكن لا تلبث هذه التصرفات الخاطئة أن تصبح تصرفات صحيحة لأنها تترك الفريق الآخر . وكما يحدث فى معظم أفلام كرة القدم الكوميدية ، يصبح المنبوذ هو البطل .

إن المفتاح لفهم السمة الكوميدية التى ابتدعها لويد تكمن فى حماس البطل ، فحماسه يعطى هذه السمة الكوميدية خاصتها المميزة ، وثمة ممثلون كوميدون بارزون ظهروا فى العشرينيات - شابلن وكيتون ولانجدون - نادراً ما كانوا يستخدمون هذا الأسلوب فى شخصياتهم الكوميدية ، أما لويد فإنه يستخدم هذا الأسلوب كأساس لشخصيته ، ونرى أن بعض أفضل اللحظات الكوميدية فى أفلامه تنجى حينما يؤدى حماس هارولد به إلى مواقف تنتهى إلى نتائج عكسية ، ففى فيلم « السلامة تبقى » ، يضطر هارولد إلى أن يعيش متقمصاً شخصيتين ، أولاً الرجل الذى يحاول إقناع فئاته بأنه إنسان ناجح ، وثانياً ، المحافظة على مركزه ككاتب بسيط فى مستودع . إن رغبته فى أن يجعل حماساً مصطنعاً أمراً ناجحاً يضطره إلى القيام بدور رجل متحمس يتسلق عمارة من العمارات .. أما فى فيلم « الفتى الجامعى » فإن شوقه إلى أن يكون مقبولاً اجتماعياً يجعل منه مجنوناً فى أعين الناس الذين يحاول أن يثير إعجابهم به ، ويصبح شخصية مضحكة لأنه يحاول القيام بأعمال ليس هو أهلاً للاضطلاع بها ، فزاده يحاول أن يلتق

خطاباً أمام الطلاب في الكلية ثم نراه يكافح في مباراة كرة القدم ، وفي فيلمه « صبي الجدة » ، يفشل حماسه في إظهار الشجاعة وهو يطارد رجلاً متشرداً ، على أننا في كلتا الحالتين نرى أن الخطأ الذي يثير الضحك هو الفضيلة التي تحقق النصر .

ويجب أن نعود فنقول إن هذا النصر لا يتحقق بضربة من ضربات الحظ .

إن النقاد الأوروبيين الآن يرون كوميديا لويد بوجهة نظر أوضح مما نراها نحن في الولايات المتحدة .. إننا مازلنا متمسكين بفكرة القصة الناجحة في الحياة الحقيقية حتى إنه يصعب علينا أحياناً أن نرى هذا النمط من الإنجاز . إننا أحياناً نوجه هذا الموقف نحو النجاح في أعماق عقولنا ، ونجد أن الضغط الذي نتعرض له كبير جداً بحيث نشعر أن الأمر لم يعد هزلاً أو كوميدياً . إن الأوروبيين يرون قدراً أكبر من طبيعتنا الأساسية في شخصية هارولد لويد الكوميدية لأن لديهم الموضوعية لمراقبة مزاجنا من على بعد .

وتعتبر أفلام باستر كيتون ، شرلوك الصغير والملاح والجنرال ، باروديا - أى محاكاة - من النجاح في الحب والعمل . إن فيلم شرلوك الصغير يظهر البطل كعامل وحيد لآلة عرض للصور المتحركة الذي يتولى أيضاً كنس المسرح ويحلم في أن يكون مخبراً سرياً عظيماً قادراً على حل أعقد الجرائم ، ويدور الفيلم كله تقريباً حول حلمه في أن يمارس هذا العمل الذي يحلم به . أما فيلم « الملاح » ، فهو أكثر غموضاً لأنه يظهر في شخصيته رجل غنى في مقتبل العمر ، ولكنه يحاول أن ينجح في الحب ، ومحاولته تستهدف لفت نظر فتاة ليحظى بإعجابها في نفس الوقت الذي يناضل من أجل الحياة على ظهر سفينة ركاب ضخمة من عابرات المحيطات جنحت عن مرساها . أما فيلم « الجنرال » ، فإنه يبدى تصميمه على أن يكون جندياً في الحرب الأهلية ، ولأنه استخدم كمهندس قطارات ، فإنه يجد من الصعوبة بمكان أن يعنى من عمله لتحقيق هدفه ، وأخيراً يصبح جندياً ، ويستطيع رجل كينون الصغير أن يحقق النجاح بضربة

حظ وبطريقته غير العادية لحل مشاكله ، وهو فى ذلك يحاكى شخصية لويـد الكوميديـة ..

إن كل أفلام كيتون تستخدم حوادث المطاردة والقتال ، مع انبثاق سلسلة من الأحداث المثيرة المضحكة من كل موقف من المواقف التى يصادفها ، وهو مثل شابلن ولويد ، قد برع فى تطوير حوادث رتيبة مثيرة للضحك .

إننى أعتقد بأن شخصية كيتون الكوميديـة يمكن تمييزها عن غيره من الكوميديين بعلاقاته بالنساء . إن شخصية كيتون الكوميديـة تحتاج ، على ما يبدو ، فتاة لأن ذلك هو الشيء الذى ينبغى عمله . وفى فيلم « الجنرال » نرى جوفى الذى يضطلع كيتون بتمثيل دوره ، يقابل فتاته وكأنها شقيقة غير مرغوب فيها اللهم سوى فى صحبته كرفيقة سفر . وهو أساساً يصور رجلاً صغيراً فى صراع مع عواطفه المخدرة ، فهو لا يتجاوب كما يفعل الرجل العادى ، وهذا الانحراف عن التجاوب يؤدى إلى خلق كوميدىا ..

إن كثيراً من النقاد معجبون بالدور الفريد الذى يلعبه هذا الكوميدي ولكنهم لا يرون حدود هذه الشخصية ، فهذه الشخصية تثير الضحك أكثر ما يكون عند حدوث طوفان وحينما يتولى جيش مهمة المطاردة ، وفى غمرة الفوضى والاضطراب نرى وجهه المخدر لا تختلج فيها عضلة واحدة وأن جسمه ينحنى بزاوية قدرها ٤٥ درجة فى خضم هذه الأحداث . إذن : إن عدم تجاوب هذه الشخصية وتفاعلها مع الأحداث ، هو سر شخصية المهرج التى يمتاز بها كيتون .

إن تقييد هذا التجاوب والتفاعل لا يسمح بالأبعاد التى تمتاز بها شخصيتا لويـد وشابلن . وقد يتعاطف جمهور المشاهدين مع محنة هذين المهرجين بسبب تفاعلها الطبيعى ، ولكن كيتون لا يستطيع أن يجعل الجمهور يفعل مع مصير الرجل المغفل الذى يقوم به ، ولا ريب فى أن مشاركة الجمهور وانفعاله أمر ضرورى فى بناء قصة

دراماتيكية .. وهذه مشكلة من مشاكل خلق الكوميديا التي كان هارى لانجدون يتمتع بها .

إن عددًا قليلاً من الناس هم الذين مازالوا يتذكرون هارى لانجدون كواحد من الكوميديين العظام الذين ظهروا في أواخر العشرينيات ، ولكنه في الحقيقة نافس شابلن ولويد وكيون في الشهرة خلال الثلاث السنوات التي أنتج فيها أروع أفلامه - من عام ١٩٢٥ إلى عام ١٩٢٧ . وكان يعتمد على تمثيل دور « ولد صغير تائه » حيث يمثل أقصى حد من السذاجة عند شاب دون أن يجعل منه شخصاً معتوهاً ضعيف العقل ، إن صورة « الطفل الرجل » قد جعلته يختلف عن كبار الكوميديين الآخرين .

وكان أقرب إلى الصورة الكوميدية للممثل الكوميدي ستان لوريل ، والذي كان مع هاردي يمثلان الزوجي الشهير .

وفي حين أنني أجد معظم أفلام لانجدون الروائية وكثيراً من أفلامه القصيرة مضحكة ، إلا أن هوائية صورته الهزلية لم تصادف قبولاً واسع النطاق ، إن غالبية جماهير النظارة والنقاد الذين كان لهم حظ مشاهدة بعض أفلامه يدركون رزانة تمثيله ويعترفون بسحر تمثيله الكوميدي ، على أن سذاجة شخصيته الهزلية تقيد انطلاقه . لم يكن لانجدون يستطيع القيام بالألوان المختلفة من التمثيل الهزلي التي كان يقوم بها شابلن ولويد بسبب تعدد شخصياتهما المعقدة .

ومن ثم فإن أخطاء اختيار لانجدون لشخصيته الهزلية تضعه على مستوى أقل من شابلن ولويد . وكان من النادر أن يتخذ هارى أى إجراء ضد بحر المتاعب الذي كان يصادفه . لقد كان لشخصيتي شابلن ولويد جانباً عدوانياً ، وهكذا ، فإنهما كانا يشتركان في صراعات حادة وقوية . وكانت هناك لحظات من العنف حيث كان تمثيلهما يشمل ضرب خصومها وعضهم ، وكثيراً ما يكون هذا الخصم ثوراً في ضعف

حجمها . وكان عملها مطعماً بمشبهات الهزل الهجائي التي سهلت التنوع وساعدت على دفع سياق القصة وتحريكه نحو الصراع السريع الحركة ، وكانت قوة لالنجدون تكمن في ألوان ألباتوميم ، ولكن شابلن كان يؤدي مثل هذه الألوان الهزلية بطريقة أكثر فعالية ..

وإنني أعتقد أن لالنجدون يكون في أحسن حالاته حيناً تلاحقه وتطارده امرأة ذات نزعة عدوانية . ونحن نستطيع أن نلاحظ في فيلمه « الرجل القوي » الذي ظهر في عام ١٩٢٦ وفيلمه « السراويل الطويلة » الذي أنتجه في عام ١٩٢٧ سياق الحالات حيث يكافح هذا الرجل الصغير من أجل « عذريته » .

لقد كان الجنس أحجية كبيرة من أحاجي شخصيته الهزلية ، وكان تصويره للحب بين الرجل والمرأة مثل تصور الطفل - أي أنه كان يتوق إلى المرأة ولكنه كان يريد لها ، على ما يبدو ، كمجرد صديقة .

لقد ترك هؤلاء الكوميديون الأربعة العظام - شابلن ولويد وكيوتون والالنجدون - تقليداً هزلياً استمر ، إلى حد ما ، حتى عصر الشاشة الناطقة . ولعل لوريل وهاردي أكثر الكوميديين موهبة لإدماج الفن الذي تطور في العشرينيات بالسينا الناطقة . وبالإضافة إلى ذلك أظهر «جوا. براون» قدرة على ذلك التقليد . ولقد استخدم في أفلامه مادة القصة الناجحة التي أوجدها لويد وكيوتون . وكان عنوان أحد أفلام براون « الصبي المحلى يصيب نجاحاً » . ولقد استمر هذا التراث في الأربعينيات والخمسينيات ونهج نهجه كوميديون مثل رد سكيلتون وداني كاي وجيري لوى . ولو كان لدينا فسحة كافية من الوقت ، لسقنا هنا بعض الأمثلة عن اختيار الشخصيات الهزلية وسياق القصة التي لها علاقة مباشرة بالمهنة القديمة . ونظراً لأن مستوى معظم هذا العمل أقل من مستوى عمل الكوميديين الأربعة العظام ، فإنه لن يكون من المجدي إيراد بعض الأمثلة .

إننى لا أعنى بذلك أنه لا يمكن لعصر آخر من عصور السينما الكوميدية أن يبرى
عصر السينما الناطقة ، إننا مقيدون بمدى منظورنا لأننا لم نلق نظرة فاحصة على الصفات
التي تتمتع بها أفلام و. س. فيلدز وأعمال إخوان ماركس وأفلام لوريل وهاردى . لقد
كانت الكوميديا الصامتة فى أسلوبها المركز والمبسط والمختار بمثابة شكل نقي من الدراما
الهزلية التي لها سحرها الخاص تماماً كما كان لشكل المسرح القديم .
على أن ثمة شيئاً آخر أريد أن أقوله وهو أن أعمال شابلن ولويد وكيون ولاينجدون
ستعيش طويلاً جداً . فقد قدم لنا هؤلاء الكوميديون العظام روائع لن نخفت شعلتها
وستظل تؤثر على الأفلام الكوميدية التي لم تنتج بعد .

السيما الأمريكية



فرانك كابرا (إلى اليسار) المخرج السينمائي يبحث مع الدكتور ماكافري بعض أفلامه الأولى .

حديث أجراه : دونالد و. ماكافرى

ماكافرى : إنه لشرف لنا أن نجرى حديثًا مع واحد من أبرز المخرجين ، وهو فرانك كابر .. لقد نال مستر كابر جائزتين أكاديميتين كأحسن مخرج فى عام من الأعوام . ونال فيلمان من أفلامه الروائية جائزة أحسن فيلم ، كما نال أحد أفلامه التسجيلية جائزة ممثلة . ولقد أنعم عليه الجنرال مارشال بميدالية الخدمة الممتازة على أفلامه التسجيلية ، وفى عام ١٩٥٩ أنعمت عليه نقابة المخرجين بجائزة د.و. جريفيث لمساهمته فى الإخراج . لقد كان مستر كابر نشيطًا كمبدع وخلاق فى الصور المتحركة طوال أربعين عامًا ، وهناك ٣٦ فيلمًا روائيًا رائعًا من إخراجِه ، ومن الأفلام التى أشاد بها النقاد والجمهور فيلم « حدث ذات ليلة » وفيلم « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » وفيلم « الأفق المفقود » ، وفيلم « لا تستطيع أن تأخذها معك » وفيلم « مستر سميث يذهب إلى واشنطن » وفيلم « قابل جون دوى » .

وقد أخرج مستر كابر أخيرًا فيلم « ثقب فى الرأس » وفيلم « جيب ملهى بالأعاجيب » ، وإننى أعتقد بأن نبدأ حديثنا بأن نسأل مستر كابر عن السنوات الذهبية حينما أنتجت سبعة أفلام روائية رائعة لشركة كولومبيا ، هل كان وراء هذه الأفلام

الرائعة شيئاً موضوعياً معيناً أضفى طابعه عليها كلها .. وهو شيء يمكن أن يكون علامتك المسجلة ؟

كابرا : حسناً ، إننى لم أكن أعرف ذلك فى الوقت الذى كان فيه (موضوعي) يجرى فى الأفلام التى كنت أخرجها أو أنه كان لدى رسالة خاصة أقدمها بالإضافة إلى الترويج . على أن الأفلام ، مثل الكتب ، تكشف عن شخصية المؤلف ، وهكذا . فإن أفلامى يحتمل أن تكون أقرب إلى رواية قصة حياتى مما أتصور . فإذا كانت فى الحالة بطبيعتها ترجمة لحياتى ، عندئذ لن يكون ثمة ما يدعو إلى الدهشة والاستغراب . جرى موضوع ما فى قائمة أفلامى ، وإننى أعتقد أن هذا الموضوع هو موضوع عادة ودعوة إلى أن « تحب جيرانك » . إننى أعرف أنها تبدو أفلاماً جيدة الآن كما كانت مده ظهورها ، وقد ساهمت فى رفع مستوى كثير من الناس ومنحت كثيراً منهم مزيداً وأتاحت لهم نوعاً من الترويج . ومازال الموضوع جيداً حتى هذا اليوم ، والسبب ، ذلك ، على ما أعتقد ، هو أننا يجب أن يكون عندنا إيمان بالجنس البشرى .

ماكافرى : إننى أتصور أن ما سيحدث هو أن هذا الموضوع سيعود من جديد . وإننى أعتقد ذلك ومتأكد منه ، وإننى أظن أنه كان هناك تنوع فى هذا الموضوع بالذات . وإذا حكمنا على فيلمك « حدث ذات ليلة » . الذى أنتج فى عام ١٩٣٤ فإننا نرى أنه يبدو جديداً وحيّاً وكأنه أنتج بالأمس فقط . هل تعزو ذلك إلى بعض النواحي الارتجالية فى الفيلم ؟ أى الارتجال الذى شجعتة ؟

كابرا : نعم .. الارتجال بالطبع هو جزء لا يتجزأ من الإبداع والخلق ، وليس هناك نص يمكن تحويله إلى الشاشة مباشرة بدون إثارة من نوع ما وبدون إضافة وبدون لجو إلى المادة التى من شأنها أن تساعد الذين يؤدون أدوارهم على أحسن وجه . وحين تكتب النص ، لا تعرف تماماً من الذين سيقومون بالأدوار ، وهكذا فإن التعديل يكون ضرورياً . وعندئذ نعود إلى إعادة الكتابة وتكييف النص حسب الشخصيات

التي وضعتها في الصورة ، وهذا يؤدي إلى حدوث اختلاف كبير بين النص والفيلم .
ماكافري : حسناً ، إنك استخدمت قدرًا كبيرًا من الارتجال ، هذا من وجهة نظر
الطريقة الارتجالية - إن الارتجال الذي كان في الواقع هو « الماركة المسجلة » عندك ،
وقد أقر بذلك النقاد اليوم .

كابرا : نعم .. إنني استخدمت كثيرًا من الارتجال لأنني أرى أن جانبًا كبيرًا من
الفيلم يخلق أثناء صنعه - يخلق بالتأكيد في كتابة النص ويخلق بالتأكيد في التمثيل ،
ويخلق في التعديل ، وإلى جانب ذلك يجري خلق الفيلم في غرفة المونتاج وأخيرًا يخلق في
أشياء إضافية مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية وكل شيء يتعلق بالفيلم . إن كل ذلك
يمثل جزءًا من الخلق .. وكل ذلك يعتبر جزءًا من كتابة الفيلم ، هل قرأت كتابي ؟
ماكافري : أوه .. نعم .. لقد قرأته .

كابرا : حسناً .. إنك تعرف أنني أركز كثيرًا على رجل واحد وفيلم واحد ، وهذه
أيضًا نظريتي ، وهي أن رجلًا واحدًا يجب أن يصنع فيلمًا واحدًا ، وألا يكون ذلك
العمل من شأن لجنة من اللجان .. والسبب في ذلك هو أن عمل الرجل الواحد فيه
تماسك ووحدة ووجهة نظر وكل شيء يمت بصلة للرجل الواحد ، بدلاً من مجموعة من
الناس ، إن التعاون جميل .. وإنني أؤمن بالتعاون ، ولكنني لا أعتقد بأن الفن شيء
تعاوني تبدأ به .. وأعتقد أن هذا رأي شخصي .

ماكافري : إن هذا تعبير صادق عن شعورك إزاء بعض أفلامك الأخيرة - وهو إن
كان ثمة اتجاه إلى ألا يكون لديك نفس الرقابة الفنية التي مارستها أثناء ما أميل إلى
وصفه بسنواتك الذهبية .

كابرا : حسناً .. حينًا أكون غير قادر على ممارسة إشراف كامل على أفلامي ، فهذا
هو السبب في أنني خرجت من الميدان واتجهت إلى عمل آخر لأنني لست من النوع
الذي يستطيع أن يصنع أفلامًا بالتعاون والاشتراك مع الآخرين . وإنني أعرف أن

مساهمتي في العمل ستكون ضئيلة لو أنني اضطررت إلى فعل ذلك ، وأعرف أيضاً أنني لن أصنع الأفلام التي أنشدها ، وإنما ستكون شيئاً لا يعكس شخصيتي ، وأنا متأكد أنها ستكون أفلاماً أضعف من حيث النوع ، من الأفلام التي كنت أخرجها - لم يكن لدى إشراف تام عليها .

ماكافري : إنني أتساءل عما إذا كنت تشعر بشغف خاص لفيلم معين من أفلامك .. إنني أعرف أنه من الصعوبة بمكان لأي صانع من الذين أنجزوا أعمالاً كثيرة وأنواعاً كثيرة من الأشياء ، أن يختار واحداً منها ، إلا أنني أعتقد أن فيلم « حدث ذات ليلة » ، على سبيل المثال ، له عندك مكانة خاصة لأنك حصلت على خمس جوائز عنه ، وبمعنى آخر ، لم يحدث أن حاز فيلم آخر على خمس جوائز كبيرة من هذا النوع .

كابرا : حسناً .. نعم .. إن عندي أفلاماً مفضلة ، ولكن هذا في الحقيقة يشبه اختيار الأجزاء من بين أطفالك . وهذا أمر صعب عليك ، وهذه الأفلام لها كالأطفال مميزات وخصائصها وفرديتها ، لقد أخرجت أفلاماً مثل فيلم « شاي الجزال بين المر » التي أحبها جداً ، وهناك فيلم « سيدة اليوم » وهو الفيلم الأول الذي وضعني في قائمة المخرجين .

إن فيلم « حدث ذات ليلة » له مكانة خاصة عندي لأنه فاز بخمس جوائز أكاديمية كبرى ، مع أننا لم نكن نعتقد أنه فيلم جيد أثناء إعداده ، وقد صادفتنا متاعب كثيرة من هذا الفيلم .. وكم كانت دهشتنا عندما حقق الفيلم هذا النجاح .

وهناك أفلام مثل « الأفق المفقود » و « لا تستطيع أن تأخذها معك » و « مستر دينز يذهب إلى المدينة » و « مستر سميث يذهب إلى واشنطن » و « الزرينخ والشريط القديم » . ولكن الفيلم المفضل عندي إذا كان ثمة واحد بين أولادي فهو فيلم « حياة رائعة » .. وهذا الفيلم أخرجه مع جيمي ستوارت ودوناريد وليونيل باريمور - وهو الفيلم الأول الذي أخرجه بعد عودتي من الجيش .

ما كافرى : أود أن أسألك سؤالاً عن ذلك .. وهذا الفيلم أيضاً من الأفلام المفضلة عندى .. إن شئت أن تصدق أو لا .. قد يبدو ذلك غريباً ، ولكننى أذكر أننى شاهدت هذا الفيلم عندما عدت من الجيش وتبينت فيه لمساتك .. أو ما أستطيع أن أصفه بـ « لمستك السحرية » .. وقد سحرنى موضوعه .. وهو موضوع رجل يعرف ماذا سيكون حاله إذا عرف أنه لا يساهم بأى نصيب من العمل .

كابرا : نعم .. إننى أظن أنه فريد فى موضوعه .. إننى لم أر مثل هذا الموضوع فى كتاب أو فى شكل تمثيلية .. ولست متأكدًا مما إذا لم يكن له وجود فى أى مكان آخر ، ولكن كل ما أعرفه أننى لم أشاهده ، إننى أعتقد أنه موضوع عظيم .. موضوع لعله يلخص كل ما أحاول أن أقوله فى جميع الأفلام الأخرى .

إننى أظن أنها قصة نادرة .. إنها نوع نادر من القصة ، وهى قصة رجل أتيحت له الفرصة - رجل يعتقد أنه الفشل بعينه - ولكنه يعطى فرصة للعودة ليرى ما إذا كان سيكون عليه العالم لو أنه لم يخلق ، ثم يجد أنه ليس فاشلاً .. وأنه ليس هناك إنسان فاشل ، وأعتقد أن هذا الموضوع موضوع رائع حقاً لعرضه فى فيلم طالما أنه يمكن إعداده فى شكل ترويحى ، إن أى موضوع يخلو من الناحية الترويحوية يعتبر نوعاً من موقف تتخذه إزاء الحياة .. وهذا ليس مسرحاً ! إن المسرح بالنسبة لى يعتبر أساساً مكاناً للترويح ، بالإضافة إلى الموضوع ، وأظن لو أنك جمعت بين الاثنين ، فإنه فى هذه الحالة تكون قد فعلت شيئاً يمكن أن يخرج الناس بشيء منه وشيء يمكن أن يروح عن الناس حينما يشاهدونه فى المسرح .

ما كافرى : إن هذا يسوقنا إلى سؤال آخر .. لقد أشرت فى ترجمة حياتك « فرانك كابرا .. الاسم فوق اللقب » ، إن فيلمك « قابل جون دوى » - الذى أخرج فى عام ١٩٤١ - قد أعطاك وضعاً مع النقاد .. هل تعتقد أن هذا الفيلم هو الذى نجحت فيه بالجمع بين الفكرة والترويح ؟

كأبواب : حسنًا .. لقد حاولنا ذلك بالتأكيد .. لقد حاول بوب ريسكين وأنا أن نجتمع بين قصة خيالية مع المثالية بطريقة تجعل من الفيلم فيلمًا ذا معنى . ولكننا وجدهنا أنفسنا محصورين في ركن في هذا الفيلم .. لم نكن نقدر تمامًا على وضع نهاية صحيحة له ، وإنني لا أظن أنني استطعت أن أضع نهايةً صحيحة له فكريًا .. لقد كانت أمامنا خمس نهايات بالنسبة لذلك الفيلم ، وقد تمت تجربتها جميعًا أمام جماهير النظارة . وحدث أنه عرض في ثلاث مدن بنهايات مختلفة في وقت واحد .. في سان فرانسيسكو ووشنطن ولوس أنجليس محاولين تقرير ما هي النهاية التي سنستخدمها ، ولكن حدث أن تلقيت رسالة تحمل توقيعًا باسم « جون دوى » جاء فيها : « انظر .. إن هناك شيئًا واحدًا يمكن أن يحول بين ذلك الرجل وبين إلقاء نفسه من فوق قاعة البلدية ، وهذا الشيء هو أنه إذا طلب منه ألا يقفز ليلقى حتفه وأنه يكون ذا قيمة حيًا لا ميتًا » . وهكذا ، فإنني بادرت إلى استعادة هذا الرجل المنبوذ إلى الحياة وجعلت من ذلك نهاية الفيلم .. وكانت هذه هي النهاية التي عدلت في جميع نسخ الفيلم ، بعد أن استبعدنا جميع النهايات الأخرى .. وهذا شيء تم بناءً على اقتراح من أحد رواد السينما ، ولكن مع ذلك ، إنها ليست النهاية التي كنت أتوقعها وأنشدها للفيلم . والسبب في ذلك أنها لا تعتبر نهاية .. إنها تبدو وكأن القديس جورج ذبح التنين ثم قتل نفسه في عملية ذبح التنين .. ثم لا تلبث أن تقول « حسنًا ، ماذا بعد ؟ » وما الذي حدث ؟ وما النهاية ؟ » .

وهذه هي الطريقة التي أعتقد أننا وضعنا أنفسنا بها في ركن مع « جون دوى » . ماكافري : نعم ، إنني أعتقد أنك على حق .. إن ذلك موضوع صعب جد لمعالجته وكما أقول مرة ثانية إنني لا أعرف كيف سأضع نهايته ، إنني واثق من أنني لا أستطيع أن أجده طريقة .

إن ما أحب الآن هو أن أرجع إلى الماضي وإلى عصرك الذهبي .. إنك بالفعل كاد .

لك عصر ذهبي أيضاً - ولقد بدأ النقد يدركون هذا - في العشرينيات .. وهذه الفترة تتحدد بعامي ١٩٢٦ و ١٩٢٧ حينما أخرجت فيلمين لهارى لانجدون هما « الرجل القوى » و « السروال الطويل » . إننى وضعت كتاباً بعنوان « أربعة كوميديين عظماء » وضممت إليهم هارى لانجدون . حسناً ، إننى أعتقد أنك بذلت مجهوداً كبيراً لجعل لانجدون ممثلاً كوميدياً عظيماً لأن هذين الفيلمين هما أحسن أفلامه .

كأبوا : حسناً ، يسعدنى أن أسمع منك هذا ، ولكن ألا تعرف أننى كنت أكتب من أجل لانجدون قبل ذلك بوقت غير قصير . إننى فى الحقيقة أنا الذى اخترعت الشخصية التى مثلها - الشخصية الناجحة - الشخصية التى لم يكن يدرك أنها عنده والشخصية التى لم يكن يعرفها حتى بعد أن أصبح ممثلاً ناجحاً .. وهذه الشخصية هى شخصية الرجل الصغير المشؤم .. شخصية الرجل الشبيه بالطفل الذى يكون الله حليفه الوحيد وسلاحه الوحيد هو الطيبة .

وكان فى هذا كاملاً تماماً لأنه كان مثل الطفل ، كان هذان الفيلمان هما أول فيلمين أخرجهما ، وكانت هذه أول مرة أدرك فيها أهمية الموضوع وراء أى شخصية - موضوع حقيقى ووجهة نظر وعملية اختبار الشخصية التى يجب أن تكون موجودة لكى تجعل الرجل يعيش ويعمل فى إطار تلك الشخصية . كان الممثلون الهزليون فى ذلك الوقت أناساً لا يفعلون شيئاً سوى التراشق بالأشياء والسقوط على « الكفل » ، ولكن لم يكن هناك مثل واحد ذو شخصية باستثناء شابلن . لقد كان لشابلن شخصيته وسر نجاح شابلن هو أنه كان يعرف هذه الشخصية . إنه هو الذى اخترع شخصيته .

أما لانجدون فإنه لم يعرف شخصيته ولم يفتحنها ، فقد اخترعت له ، وعندما اشترى شعر بأنه لم يعد بحاجة إلى مخرج وقرر بأنه سيصبح مثل شابلن - أى أن يكتب ويخرج ويمثل فى صورته الحقيقية - وهذا هو السبب فى أنه سقط أسرع مما ارتفع لأنه لم يكن يعرف شخصيته كما كان يعرفها شابلن . لقد أراد أن يقلد شابلن ، ولكنه لم تكن لديه

معرفة شابلن بالعوامل التي جعلت منه ممثلاً ناجحاً .

ماكافرى : هناك مشهد فى عدد من هذه الأفلام - بل أفلام تعود فى الحقيقة إلى عهد سابق فى إنتاج الأفلام ذات البكرتين التى كتبت أنت وآرثر ريبلى قصصهما - ومشهد مماثل فى فيلم « الرجل القوى » وفيلم « السروال الطويل » ، حيث تجد هارى الصغير يقف فريسة لغواية امرأة له .. وهو مشهد رائع للغاية ، وإننى أعتقد أن هذه هى المرة الوحيدة التى شاهدت كوميدياً تستخلص من مشهد كهذا . وبمعنى آخر أنه انعكاس فى الأدوار حيث نجد المرأة تحاول إغراء الرجل .. إننى أرى أن هذا عمل مدهش .. وهزل أصيل جداً .

كابوا : لقد انبثق هذا المشهد من شخصيته نفسه وهو الرجل الصغير الذى تشبه براءته براءة الأطفال والذى لم يكن يعرف غرض المرأة . ولكن المرأة فى الواقع لم تكن تلاحقه ، وإنما كانت وراء المال الذى كان مُحِبّاً فى معطفه ، ولم يكن هو يعرف عن ذلك شيئاً ، ولكنه كان يظن أنها تريد اغتصابه ، وقد سبب هذا له ارتباكاً . إن الموقف الذى تلعب فيه امرأة عدوانية ضد رجل خجول ليس جديداً .. إنه قديم جداً ، وقد استخدمه كثير من الممثلين .. حينما تغتصب امرأة رجلاً ، فهذا فى حد ذاته كوميدى .

ماكافرى : لما كنت عملت مع هال روش وماكس سينيت ولا نجلدون .. هل تظن أن هذه التجارب الأولى التى مارستها فى العشرينيات ساعدتك وهياتك للثلاثينيات ؟ أعنى .. هل ثمة علاقة بينهما ؟

كابوا : أوه .. نعم .. صحيح .. إننى أظن أن أن ما حدث هو نمو .. ولكن البو كان على أساس ما كان موجوداً فعلاً لأنه يجب أن تفهم أن الأفلام ، فى الأفلام الكوميدية الصامتة الأولى ، لم تكن لها قصص مكتوبة . فقد كان يحدث أن أشخاصاً ما تطرأ لهم فكرة فيبادرون إلى إبلاغ المخرج بها . فإذا رحب بها ، فإنه يأمر بتصويرها ،

أو إذا لم ترق له فإنه لا يصورها ، وهكذا ، فإن كل شيء كان يجري بالكلام .. لم تكن الكلمات تعنى شيئاً ، وكان شخصٌ ما يكلف في النهاية بكتابة العناوين ، وكان كل شيء مرثياً .. كان الهزل والكوميديا أو الدراما في المشاهد كلها مرثية .

ولكن حينما دهمتنا الشاشة الناطقة ودهمت هؤلاء الذين كانوا قد مارسوا خبرة في الأفلام الصامتة قد وجدوا لديهم أدوات إضافية قليلة أكثر مما كان لدى هؤلاء الذين اقتصر عملهم على وضع الحوار - وكانوا خبراء في وضع الحوار .. وهكذا جعلنا الأفلام أفلاماً « سمعية وبصرية » ، في ذلك الوقت .. وقد سهلت لنا هذه التطورات العمل إلى حد كبير . ولكن حينما كنت أواجه مأزقاً كنت أُلجأ إلى لقطة « بصرية » صامتة ، في حين أن الآخرين ربما لم تكن لديهم الخبرة التي تمكنهم من التفكير في اللقطات الصامتة .

ماكافري : حسناً ، إن هذا يثير نقطة أود أن أسألك عنها ، متى تعتقد أنك أُلمت إلاماً تاماً بفن السينما الناطقة ؟ لقد ذكرت في كتاب ترجمة حياتك كثيراً من المشاكل التي صادفتك في فيلمين أو ثلاثة ولكنك استطعت أن تتغلب عليها . هل تذكر ذلك الفيلم وكيف نجحت في التغلب على المشاكل ؟

كابرا : حسناً .. لقد كان الفيلم هو فيلم « فضيحة دونوفان » .. لقد كان هو الفيلم الثاني الذي أخرجته للشاشة الناطقة .. إنني جازفت في ذلك الحين بإخراج الفيلم بأجهزة عتيقة بطيئة .. ولكن لم يكن الصوت يخيفني .. إن الذي كان يخيفني هو المجهول !

إنني كنت قد تخرجت كمهندس كيمائى من معهد كاليفورنيا للتكنولوجيا ، ومن ثم كنت أعرف الكثير عن الصوت وأبعاده وفيزيائه ، وقد استطعت أن أتعامل مع مهندسى الصوت الذين لم يكن في استطاعتهم أن يملوا على شيئاً ، ولكن على العكس ، بدأت أخبرهم بما ينبغى عليهم أن يفعلوه واستطعت أن أحرر نفسى من

أتوقراطيتهم بسرعة لأننى كنت أعرف ما أقوله وأملية عليهم . وهكذا ، بدأت فى استخدام الصوت فى الأفلام كوسيلة جميلة لا كعائق وبأسرع من المخرجين الآخرين نتيجة لمعلوماتى وخبرتى الفنية السابقة .

ما كافرى : إن هذا - فى الواقع - يثير نقطة أخرى لأنه كان لك شىء من الإبداع والتجديد . وهذا الإبداع والتجديد هو تسجيل الأصوات مباشرة أثناء تصوير الفيلم بدلاً من تسجيلها على أشرطة ثم إعادة تسجيلها مع الإخراج ، لم فعلت ذلك ؟ لقد قرأت عنه ، ولكننى واثق من أن بعض المستمعين يجب أن يعرفوا شيئاً عن ذلك .

كابرا : حسناً .. إننى لجأت إلى ذلك لأننى كنت دائماً أعطش للواقع وكنت أعارض بشدة أن يصطحب الموسيقيون والمدرّبون والموسيقيون الممثلين إلى قسم الصوت ويوزعوهم حول الميكروفون ثم يطلبوا منهم أن يغنوا أغنية أو يسجلوا حواراً ، ثم أتربأنا بعد ذلك تكييف التصوير حسب هذه « الثمرة » .

حسناً إن هذا بالنسبة لى لا يعنى إخراجاً ، لقد أردت أن أخرج فيلمى بنفسى ، على أن أتولى كل شىء يتعلق به بنفسى - الصوت والمطر والبرق .. كل شىء - ون تكون جميع هذه الأشياء من صنعى . ولهذا اعترضت على التسجيل فى قسم الصوت وتساءلت لم لا نسجل الصوت كما هو بدلاً من تسجيله على أشرطة ، ثم إعادة تشغيله مع التصوير ؟ لقد واجهت بعض المشاكل فى هذا العمل ، ولكننى نجحت أخيراً فى حلها واعتقد أنى حققت مشاهد ومؤثرات صوتية أفضل بكثير مع بنج كروسبى ونغنى أدواره مما لو كانت سجلت فى أستوديو ثم أعيد تشغيلها مع التصوير .. إننى أعتقد أن هذا الأسلوب أسلوب ميكانيكى - ذلك لأنه حينما يأخذ ممثل فى الاستماع إلى صوته المسجل ويحاول تحريك فمه وشفته حسب التسجيل ، تكون هناك نظرة « غبية » تبدو فى عينيه ، وتعلو وجهه ملامح التوتر . إنك تعرف أن هذا الممثل مستغرق فى السمع

وليس منهمكاً في التمثيل .. أى أنه يستمع ولا يمثل ، ومن ثم فإنهم يبدون كالبهائم نوعاً ما .. ولذلك أردت الاعتماد على التسجيل المباشر .. أى أننى عمدت إلى تسجيل الأغاني مباشرة بدلاً من اللجوء إلى التسجيل غير المباشر .

ماكافرى : إن هذا في الواقع تجديد وابتداع وقرأت عنه في كتابك .. وهو مانسميه الاهتمام الشديد بالواقعية .. ولقد فعلت نفس الشيء مع « الماكياج » وهو أمر بدأ النقاد اليوم يدركونه .

كابرا : حسناً ، إننى لم أنتقل من المسرح إلى السينما ، ذلك أننى لم أكن أعباً بالمسرح .. لقد شعرت أن أسلوب « الماكياج » المتبع كان زائفاً إلى أن أصبحت ملماً به ، ولكن لم يكن له علاقة بالأفلام ، وهكذا استحدثت وسائل جديدة للماكياج للسينما ، وكنت في ذلك معلم نفسى .. وتلميذ نفسى .. إن ما تعلمته في أول عهدي بهذا العمل هو أن المخرج والكاتب والأجهزة والآلات يجب أن يبقوا بعيداً لأن الاتصال الوحيد الذى يحدث بين فيلم من الأفلام والجمهور يتم عن طريق الممثلين ، وليس عن طريق الآلات والتصوير .

إن هذه هى رغبتك الرئيسية كمخرج وهدفك الأساسى ينبغى أن يستهدف إشراك جمهور المشاهدين مع حياة هؤلاء الممثلين الذين يرونهم على الشاشة .. إنك يجب ألا تدعوهم ممثلين .. بل جماعة من الناس ! وإذا استطعت أن تحقق هذه المشاركة وتجعل جمهور النظارة يعتقد أنه أمام حياة بشرية من الممثلين .. جماعة من البشر لا جماعة من الممثلين يؤدون أدوار شخصيات بعينها ، عندئذ أعتقد أنك تكون ستحقق ما أحاول أنا دائماً أن أحققه ، أى أن كل شيء يجب أن يخفى اللهم سوى الشخصيات الظاهرة على الشاشة وجمهور المشاهدين .. إنه يجب أن تكون هناك مشاركة شخصية ومشاركة فردية .

وهكذا ، فإننى حينما كنت أرى المخرجين يستلفتون الانتباه إلى أنفسهم باللجوء إلى

استخدام لقطات طويلة بالكاميرا المتحركة على منصة أو لقطات سريعة بتقريب عدسة الكاميرا إلى الممثل وإبعاده عنها ، إننى أعتقد أنهم بذلك يُدكِّرون المشاهدین طوال الوقت أن ما يشاهدونه من صنع الآلات .. وهذه المشاهد التى يرونها مزورة ، ولا تصدقها .. إن ما تشاهده لا يخرج عن كونه عملاً سنمائياً .

حسناً ، إننى لا أريد من أفراد الجمهور أن يعرفوا أن ما يشاهدونه فيلم ، إنما أريد منهم أن يكون عندهم شعور حقيق وشخصى وعاطفى ليس له علاقات بالآلات والميكانيكا .

ما كافرى : إنه فى إطار هذا المبدأ الذى التزمت به دائماً ، وهو على ما أعتقد مبدأ القصص العاطفية والرومانسية والذى مازال يظهر فى سینما اليوم . ومع ذلك فإن بعض نقاد أفلامك اتهموك بالمبالغة فى هذا الاتجاه ، وهم يعتقدون أحياناً أنك ذهبت بعيداً جداً ، وفى الحقيقة أنك أشرت إلى أقوال هؤلاء النقاد فى كتابك حيث قلت إن هؤلاء النقاد يصفون عملى بأنه « حنطة كابرا » .

كابرا : صحيح .. لقد كان هذا التعبير يستهدف التقليل من شأنى والخط من قدرى ، ولكنه لم يؤثر على .. لقد كنت فى الواقع سعيداً به لأن كل ما كان يهمنى حيناً كنت أخرج الأفلام .. هو الجمهور ، وقد كنت إلى جانب ذلك واضعاً نفسى نصب عینى ، ما الذى أريد أن أقوله ، وما الذى أسعى إلى إيصاله لجمهور المشاهدين ، إننى لم أكن أخرج الأفلام للنقاد ، لأن ما يعجب النقاد لم يكن يعجبى ، وقد أدركت أننى أفعل شيئاً .. وكنت أفعل بوحى من شعورى ، ومن ثم فإن أى شىء يخالف ذلك ، كان بالنسبة لى مريباً ، ولعلنى كنت سأضحك على نفسى لو أننى حاولت أن أفعل شيئاً آخر غير التعبير عن نفسى كما عبرت عنها .

أما وأن النقاد ليسوا مصیین دائماً فإن الدلیل على ذلك هو أن أفلامى تعود إلى الحياة من جديد فى حرم الكليات بطريقة تبعث على الدهشة . إنهم بدءوا يرون القيم

التي في داخلهم وهي القيم التي أحباها الناس منذ ثلاثين عاماً ، وإلى جانب ذلك فقد بدءوا أيضاً يدركون أن شخصاً ما كان يخرج أفلاماً احتجاجية على الأشياء التي يحتاجون عليها اليوم في شكل مظاهرات . إن هناك شخصاً ما كان يفعل شيئاً ما إزاء هذه الأشياء ، إن هذا الأمر قد أدهشهم وخاصة أن يفكروا في أن شخصاً ما كان منذ ثلاثين عاماً يفكر تفكيرهم .

وهذا هو سبب تجديد الاهتمام بهذه الأفلام بين الشباب اليوم .. وهذا أمر يبعث على الارتياح في نفسي .

ماكافري : إنني قد أضيف إلى ذلك أن ثمة اتجاهًا محددًا الآن بين النقاد هنا في الولايات المتحدة ، حتى في الحرم الجامعي ، إلى أن يبحثوا الفكرة برمتها عن ما هو الكلاسيك . إنني أعتقد أن شيئاً ما سيحدث إلى أفلامك . وهناك واحد منها مثلاً الذي أريد أن أسألك عنه وهو فيلم « مستر سميث يذهب إلى واشنطن » ، فهناك بطل في هذا الفيلم يمكن أن يقال عنه إنه يحارب المؤسسة . وقد درجت على ذلك في بعض أفلامك .. أليس ذلك صحيحاً ؟

كابرا : نعم .. إنني أؤمن بالفرد ، وأؤمن بقدرته ونزاهته وقيمته كما أؤمن أن الفرد يقف على القمة في الجنس البشري . وهذا ينطبق على كل فرد .. لا الأفراد الممتازون فقط . إنني أؤمن أيضاً بأن لدى الفرد في قوته الداخلية وعزمه وإرادته وتصميمه الداخلي قوة تمكنه من التغلب على بيئته وعلى كل الأشياء غير الإنسانية التي تحاول التقليل من شأن الفرد وتجعله جزءاً منصاعاً للأغلبية .. إنني ضد الانصياع للأغلبية في أي شيء .. ولكنني مع الفرد ضد جميع أنواع التحكم فيه .

وهذا الموضوع بالطبع يتناقض مع غالبية الموضوعات السياسية - الحكومة الكبيرة ، والدول الكبرى ، وهذا الكبير وذلك الكبير .. إن الشقيق الأكبر سيفعل هذا من أجلك .. وهذا لصالحك .. إنني ضد كل ذلك لأنني أعتقد بأن الفرد هو الملك .

إن هذا الاعتقاد يجعلك موضع الازدراء من قبل كثير من الرجال ومن الجهات السياسية وقد تصبح هدفاً لهم جميعاً إذا كنت تقف إلى جانب الفرد لأن هذا ليس موضوعاً شائعاً .. ولكنه شائع ومعروف عند جماهير المشاهدين والشعب ، وسأعود إلى الحديث عن هذه النقطة فيما بعد .

ما كافرئ : من وجهة نظر هذه الأفكار التي كنت تتحدث عنها ، هل تأثرت أذن بأشخاص ولیم سارویان وجون شتاينبيك وغيرهم الذين كانوا يعبرون عن إيمانهم بالرجل العادي في الثلاثينيات ؟ فثلاً في عام ١٩٣٤ أخرج كنج فيدور فيلم « خبريا اليومي » .. كان هذا فيلماً أخرج حيناً كانوا مهتمين كل الاهتمام بالرجل الصغير . دل كنت تمارس - على مستوى مختلف أو على مستوى كوميدي أخف - بعض الأشياء التي كان يفعلها هؤلاء الناس ؟

كابوا : حسناً ، إنني أقول ، كما حاولت أن أقول لك قبل ذلك ، إنني معلم نفسي وتلميذ نفسي ، وأن غالبية هذه الأشياء خرجت من داخل نفسي دون أن أكون الحقيقة أعرف ما كان يجري . وهناك كثير من الناس الذين قرءوا أشياء في أفلامی لم أكن أنا مدركاً لها ، ولكن قد يكون هناك هذا العمل كامناً في عقلي الباطن وقد يكون هناك أيضاً تأثير بعض الناس عليّ . ولكنني في الواقع لم أكن مدركاً لها . إنني لا أستطيع القول إن هذا الرجل أو ذاك قد أثر عليّ . إنني كنت أحب هؤلاء الناس . وأحب أفلام فيدور كما كنت أحب كتب شتاينبيك لأنني شعرت بشيء من الألفة إزاءها .

على أنني أعتقد أن هذا شيء شبيت معه .. لقد تربيت طفلاً ولم أكن أحب أد أرى شخصاً يستعبد الناس ويضطهدهم .

ما كافرئ : ولنتقل الآن إلى الحديث عن شيء فني والذي أنا واثق من أن بعض رواد السينما يهتمون به وبخاصة بعض هؤلاء الذين يدرسون الفن السينمائي . وهذا الشيء

هو « سرعة الصورة » الذى أشرت إليه فى ترجمة « الاسم فوق القلب » . وتحدثت أيضًا عن أشياء مثل ...

كأبوا : حسنًا ، إننى أشعر أن هذا يعتبر مساهمة فى أفلامى ، وأننى لا أعرف أحدًا نهج هذا النهج .. فربما يكونون قد وجدوا ذلك بأنفسهم ، ولكنهم لم يعبروا عنه . على أننى وجدته لنفسى ، ووجدت أنه حينما صورت مشهدًا وضمنت أنه قد وضع على مسافة صحيحة وسرعة سليمة للمناسبة ، فإنه حينما كان يعرض ذلك المشهد على الشاشة الكبيرة كنت أشعر أنه كان « يتعثّر » وأن جمهور المشاهدين كانوا يسبقونه . إن الجمهور يحاول دائمًا أن يسبق الفيلم ، وهذا هو ما كان يقلقنى .. وكنت أعود وأرى هذا المشهد نفسه فى غرفة عرض صغيرة وحدى أو مع عدد قليل من الأصدقاء ، ولكنه لم يكن يسير ببطء ، وكنت أشهد ، فى غرفة العرض السينمائي وأرى أنه لا يسير ببطء ، ولكن حينما كان يعرض على الشاشة الكبيرة بحضور جمهور كبير ، فإنه يبدو وكأنه يسير ببطء .

لم أكن متأكدًا مما إذا كانت ألوف الآذان والعيون تتفاعل بسرعة مع المشاهد المثيرة من عينين وأذنين ، أو ما إذا كان حجم رءوس الممثلين وحجم الممثلين - هو الذى أدى أو لم يؤد إلى بطء الحركة لأن عددهم كبير . وكان فيلم « الجنون الأمريكى » هو أول فيلم أجريت فيه عملية الإسراع فى الحركة .. لقد أسرعت فى عملية التصوير إلى نقطة فوق المعدل ، ربما ٣٠ أو ٤٠ فى المائة فوق المعدل . وحينما تم إعداد الفيلم وعرض على الشاشة الكبيرة كان هناك جو من « العجلة » حول الفيلم ، ولكنه لم يكن يبدو أسرع من المعدل العادى ، ولكن كان ثمة شىء يختلف كل الاختلاف بالنسبة لهذا الفيلم ، وهو أن جمهور المشاهدين كانوا مشدودين نحو الشاشة ولم يحولوا وجوههم عنها ، وربما يكون قد فاتهم شىء ، ولكنهم كانوا آذانًا وعيونًا ، وقال النقاد إن هناك اهتمامًا بهذا النوع من الأفلام .. اهتمامًا جذابًا .

حسناً ، ان عنصر جذب الاهتمام ، هو أن العرض على الشاشة الكبيرة لم يكن بطيئاً . وهكذا ، عمدت بعد فيلم « الجنون الأمريكى » إلى زيادة سرعة الحركة فى غالبية أفلامى .

ماكافرى : أود أن أسألك عن أفلامك الموسيقية .. لقد أخرجت - إذا كنت مصيباً فى ذلك - فيلمين موسيقيين هما « الركوب عاليًا » و « هنا يأتى العريس » الذى كان نجمه المتألئ هو بنج كروسبى . كان ذلك فى عام ١٩٥٠ و ١٩٥١ .. هل ترى أن هذا النوع من الأفلام أصعب فى الإخراج من أفلامك الأخرى التى أخرجتها من قبل ؟ أو أنك تعتقد أنها سهلة كغيرها من الأفلام ؟ .

كابوا : حسناً ، إن هذين الفيلمين لم يكونا فيلمين موسيقيين خالصين بمعنى أنهما فيلمان موسيقيان كوميديان وفيهما كورس وما إلى ذلك . لقد تخللت هذين الفيلمين بعض الأغنيات ، وهذه الأغنيات أغنيات داخلية غناها كروسبى لأنه كان يجب الغناء . إن الفيلمين عبارة عن قصتين تتخللها بعض الأغنيات وليسا فيلمين غنائيين . ولقد شعرت أن هناك قدرًا كبيرًا من المرح فى تقديم أغنيات بعدد قليل من الناس . ومازلت أذكر مشهدًا فى فيلم « هنا يأتى العريس » ، لقد كنا حقا فخورين بذلك المشهد .

لقد بدأنا مع كروسبى وجين ويمن يغنيان « الليل بارد .. بارد .. بارد » (وقد فازت هذه الأغنية بجائزة الأكاديمية كأحسن أغنية) ، فى مكتب .

لقد قاما بغنائهما فى الدهاليز وفى المصعد وهما خارجان من المصعد فى الدور الأول من المبنى الذى يقع فيه المكتب إلى الشارع ثم يستقلان سيارتهما ، وقد أديا الغناء دون توقف . فقد « زرعت » كاميرات فى كل مكان - كما يفعل التلفزيون كما تعرف . وكانت هذه أول مرة استخدمت فيها كاميرات لتصوير سلسلة كاملة من المشاهد فى وقت واحد دون ضياع أى جزء منها . والسبب فى ذلك أننا كنا نسجلها مباشرة وممكن نريد قطعها حتى يتحقق لنا نفس المزاج مرة أخرى ، ولكننى أردت أن أستغل

ذلك المزاج وتصويره بدءًا من الدور الثاني حتى الوصول إلى السيارة . إننا كنا جد فخورين بهذه الكفاءة الفنية .

ماكافرى : حسنًا .. إن الشيء الأول الذى كنت تتحدث عنه هو المزاج وإننى أود أن أسألك عن هذا الشيء قبل أن تحول دفة الحديث إلى أفلامك التسجيلية ، والشيء الوحيد الذى أود أن أسألك عنه هو أننى كنت دائمًا أعجب بأفلام كابرا لأن فيها ما أصفه بالسحر والدفع .. هل أنا مصيب فى استخدام هذين الوصفين ؟
كابرا : حسنًا ، إنك أنت صاحب هاتين الصفتين ، وإننى لسعيد بشعورك هذا نحو أفلامى .. وإننى أعتقد أن هذين الوصفين صحيحان .

ماكافرى : إننى أحب أن أسألك عن بدعة فنية أخرى وهى أنك فى فيلم « المنطاد » الذى أخرجه فى عام ١٩٣١ استخدمت بيتًا ثلجيًا . لقد كانت هذه بالنسبة لى بدعة جديدة ثم عدت إلى استخدام هذه البدعة فى فيلم « الأفق المفقود » .. والسؤال هو : كيف استخدم بيت ثلجى كأستوديو ؟

كابرا : حسنًا ، إننا لم نستخدم فى فيلم « المنطاد » بيتًا ثلجيًا بالضبط .. لقد كان لدينا مشهد من منطقة القطب الجنوبي .. وكان كل شيء يبدو حسنًا لى فى المشهد إلا أننى أغفلت شيئًا هامًا ، وهو النفس الذى يبدو على الناس .. أى البرد . لقد أغفلت البرد .. لقد كانت درجة البرودة بالفعل ٩٠ درجة وكنا فى وادى سان جابريل ، وكان كل واحد يتصبب عرقًا ، ولم تكن ثمة طريقة نستطيع بها أن نصنع أثر النفس المتكثف - اللهم سوى أننى التمسيت الأساتذة الفنيين فى معهد كاليفورنيا للتكنولوجيا وقلت لهم : « كيف أستطيع أن أظهر النفس ؟ » وأجابنى أحدهم بقوله : « حسنًا ، إنك إذا وضعت ثلجًا جافًا فى أقباص صغيرة جدًا توضع خلف لثة الممثلين ، فإن أنفاسهم ستظهر » .

يا إلهى .. إنها لفكرة رائعة .. وأسرت من فورى إلى طبيب أسنان وطلبت إليه أن

يصنع بعض « الطرايش » ثم وضعها في أفواه الممثلين .. لم يستطيعوا بالطبع التحدث جيداً .. كانوا يتمتمون ولا يتكلمون ، ولكنني كنت سأسجل الحوار فيما بعد .
ولكن أحد الممثلين وهو هوبرت بوزويرث - كان عملاً من الطراز القديم ، لم تعجبه فكرة النطق و« الصخور » في فمه . لم يكن يستسيغ الحديث وأقفاص الطيور .. فمهم ، فما كان منه إلا أن سحب قمص الطيور من فمه وأخرج الثلج الجاف وقال : « إنك تريد الثلج الجاف لكي تظهر أنفاسي .. حسناً ، إنني سأفعل ذلك . ولكن يبدو : هذه » وبعد ذلك وضع قطع الثلج الجاف في فمه كأنها قرص من الأقراص المسكنة . وبدأ يقول شيئاً ولكنه شعر غجأة بالآلام شديدة . واضطر الأطباء أخيراً أن يستأصلوا جزءاً من فكه السفلي وفقد اثنين من أسنانه ووقع في ورطة .. لقد نحمد المسكين لإقدامه على هذا العمل .

كانت هذه تجربة ولكنها باءت بالفشل . وكانت المرة الثانية التي أردت فيها إظهار النفس أثناء إخراجي فيلم « الأفق المفقود » ، المشهد هو هضبة التبت - إن الجو بارد جداً كالثلج ! كيف أستطيع أن أكمل ظهور النفس - أي الزفير ؟ ليس ثمة شك في أنني لن أعود إلى تجربتي السابقة بالثلج الجاف !! وقد طرأت لي فكرة وقلت « حسناً .. إنني لأبذل من أن أخفض درجة الحرارة .. ولكن كيف سنعمل على تخفيض درجة الحرارة ؟ وأين سنقوم بالتصوير ؟ وأخيراً قلت : ما رأيكم في بناء بيت من الثلج ؟ » . وهكذا ، هرعنا إلى الحى الصناعى في لوس أنجيليس ، وأخذت أنفحص بعض المنازل الثلجية ووجدت واحداً مملوءاً بالسلك .. لم يكن البيت كبيراً ولكنه كان يبنى بالغرض ، وقد استأجرت البيت وتخلصت من السلك واستدعيت الممثلين ومثلنا حوالى ٢٠ فى المائة من فيلم « الأفق المفقود » . فى درجة برودة تتراوح بين ١٥ و ٢٥ درجة . وقد ظهر النفس - الزفير - وكانت معظم المشاهد فى « الأفق المفقود » فى البرد ، وقد تم تصوير المشاهد الكبيرة فى الثلج فى ذلك البيت الثلجى .

ولقد صادفنا متاعب جمة أثناء استخدام أجهزتنا لأن الكاميرات لا تعمل في مثل درجة البرودة تلك ، وكانت الكابلات تتشقق ولمبات الأنوار تنفجر... وصفوة القول إننا واجهنا متاعب وعقبات كثيرة ، ولكننا استطعنا التغلب عليها .
لقد استغرق التصوير منا في ذلك البيت الثلجي ستة أسابيع ، ولكن النتائج كانت تستحق جميع الجهود التي بذلناها .

ما كافر : نعم .. إننى أعتقد أن ذلك يعتبر مثلاً على واتعينك . ولقد أردت في الحقيقة أن أسألك عن عملك لحساب الحكومة الأمريكية أثناء الحرب العالمية الثانية في الأربعينيات .. لقد كنت في مركز أعتقد أنه يوحى بأنك من رجال « صوت أمريكا » وأن فيلم « العهيد للحرب » فاز بجائزة أحسن فيلم تسجيلي في عام ١٩٤٢ .

والسؤال الذى أود أن أوجهه إليك هو : هل تظن أنك كنت ترويه كما هى ؟
وبمعنى آخر هل هذا سبب من الأسباب فى أن هذا الفيلم فيلم تسجيلي جيد ؟
كابرا : حسناً ، إننى لم أكن أعرف أى شىء عن الأفلام التسجيلية ، ولم أصنع فيلماً تسجيلياً فى حياتى ، وحينما استدعانى الجنرال مارشال وقال لى : « إن هذا هو ما أريدك أن تفعله .. إننى أريد منك أن تعد سلسلة من الأفلام تشرح فيها لأولادنا لماذا هم يرتدون الزي العسكرى » إننى صراحة قد أصبت بالدهشة والخوف .. لم يسبق لى أن أعددت فيلماً تسجيلياً ، ولم أكن أعرف شيئاً - إن كل ما كان لدى إذ ذاك مكتب وجهاز تليفون .

لقد استغرقت فى التفكير .. إننا سنرى القصة .. قصة العشرة الأعوام المنصرمة ، ماذا حدث ؟ وما الذى دفعنا ودفع هذه الأمة إلى ساحة الحرب ؟ لقد كانت ثمة قصة .. هناك الأشرار والأبطال والأحداث الجسام والحوادث الدراماتيكية الكبيرة - منشوريا والصين وكل هذه الأمور .. الحبشة .. لقد جرت كل هذه الأحداث فى تلك الفترة . وهكذا ، قلت فى نفسى : « حسناً ، إننى سأعرض ذلك كقصة .. وسأرويها

كما هي ، وأحكيها كما تشاهدها .. ولقد أعددت الفيلم باستخدام فيلم ياباني وألماني فقط . إننا لم نعلم إلى تجديد أى شيء اللهم سوى الخرائط وعناوين الصحف الرئيسية .

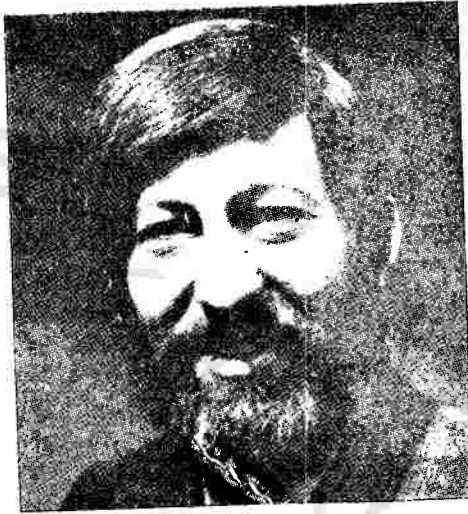
وهكذا ، رويانا القصة بأفواههم وشرحنا لأولادنا لماذا هم في زيهم العسكري ، إن عليهم أن يضعوا حداً لزحف الدكتاتورية التي كانت ستحدق بنا .
وهكذا ، فكرت وإن كنت لم أصنع فيلمًا تسجيليًا من قبل ، ولكنني استخدمت خبرتي الدراماتيكية التي مارستها ورويت القصة دراماتيكيًا . وقد ثبت أن الدراما تصلح في الأفلام التسجيلية كما تصلح في أى شيء آخر .

ماكافري : بقي سؤال عام واحد : إن الحنين إلى الوطن أو الماضي اليوم أمر هام . تعرف في الولايات المتحدة ، في حين أن لدى البعض رأيًا سلبيًا في هذه الظاهرة ، فإنني أتساءل ما إذا كانت هذه الظاهرة ترغمننا على إعادة فحص بعض قيم أعمالنا الفنية الماضية ؟ إنني لا أرى ذلك شيئًا سلبيًا .. وباختصار ، ألا تتيح لنا هذه نظرة جديدة على منتجات فرانك كابرا الرائعة في إطار حركة الحنين إلى الماضي ؟

كابرا : حسنًا ، ينبغي ألا يقتصر الأمر على أعمال كابرا وحده ، ولكنني أعتقد أن هذه الحركة تتيح لنا فرصة لإلقاء نظرة على أعمال كثير من الناس الآخرين .. إن النظر إلى الماضي ثم الانطلاق نحو المستقبل ثم النظر إلى الماضي والانطلاق إلى المستقبل من جديد حركة مستمرة في التاريخ على مر العصور . إن هذا ليس بجديد .. إننا نتحرك بقفزات هائلة ثم ننظر إلى الوراء قليلاً لنرى من أين جئنا . ولكننا دائماً نكون قد قطعنا شوطاً أبعد مما كنا .

إننا لا نعود إلى الماضي كله .. ولذا ، فإننا نتحرك على دفعات .. أى أننا نخطو خطوات طويلة ثم خطوات صغيرة إلى الوراء ، ولكن مع ذلك فإننا نسير قدماً . وإننا نعتقد أننا نمر الآن في هذه العملية حيث نلحق بنظرتنا إلى الوراء ، ولكننا لن نقطع كل

طريق الماضي لنصل إلى فرانك كابرا .. رجل الثلاثينيات .. إن الأفلام العظيمة لا بد من صنعها ، وسيتم صنعها على أسس قصص عظيمة ، كما هو الحال دائماً ، وإن هذه الأفلام العارية الفاسقة والجنسية المتزامنة الآن ستصبح عملة يمجها الناس . ومن ثم فإن رواد السينما سيطالبون بقصص أفضل وشخصيات أعظم .. وهذا الاتجاه الجديد سيمكننا من سير أعماق القلب البشرى ونقل من البحث في الرذائل البشرية .



دكتور يترأ . دارت . الأستاذ بجامعة كانساس ،
ويقوم بتدريس الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني
والسينائي وتاريخ الأفلام والنظرية الفيلمية . ومن
خبرته السابقة العمل كمذيع في الراديو والتلفزيون
والإنتاج السينائي والتلفزيوني . وكتب كثيراً للصحف
السينائية والإذاعية والتلفزيونية والثقافية .

بقلم : بيتر دارت

لعل تاريخ الصور المتحركة يبلغ من العمر ٨٠ عامًا ، ويعد د. و. جريفيث وسيرجي إيزنشتاين من أهم العاملين في صناعة السينما الذين يبلغون الألوف عددًا والذين ساهموا بنصيب وافر في صنع ذلك التاريخ . وليس ثمة شك في أن هناك عظماء آخرين أسهموا بنصيب كبير ولكن جريفيث الأمريكي وإيزنشتاين السوفيتي هما أهم هؤلاء لأن كليهما مبتدعان وخلاقان وهما اللذان عملا على دفع الشكل والكيان الأساسيين للصور المتحركة قُدماً إلى الأمام . وقد اعترف لهما رجال السينما الآخرون بتأثيرهما الكبير على صناعة السينما اللاحقة ، ولقد جاء كلاهما من المسرح ، ودخلا حقل العمل السينمائي ولكنهما سرعان ما أخرجنا أفلاماً كانت من بين أحسن الأفلام التي أُنتجت على الإطلاق . قد يكون صحيحاً أن تبدو أعمال جريفيث وإيزنشتاين بالية وبدائية ، ولكن الاكتشافات الأساسية التي حققها كلاهما قد ساعدت على وضع أساس صلب لتطوير العمل السينمائي وشكل الأفلام .

إن عنوان موضوعي هو « من جريفيث إلى إيزنشتاين وبالعكس تبادل سوفيتي » وعندى أن الجزء الأسهل من المهمة هو تبيان تأثير جريفيث على إيزنشتاين والعاملين في

صناعة السينما السوفيتية الأوائل مثل ف . ي . بودوفكين وليف « كوليشف » . رقد أسهب إيزنشتاين فى الكتابة عن دينه لجريفيث وفضله عليه وثمة مقال كتبه إيزنشتاين على سبيل المثال تحت عنوان « ديكتز وجريفيث والفيلم اليوم » يشرح فيه بدقة مساهمة جريفيث فى كيان السينما الأساسى . ومضى فى مقاله يتحدث عن أوجه التقدم التى تحققت فى أشكال الأفلام منذ عهد جريفيث ويتحدث إيزنشتاين عن النصيب الوافر الذى ساهم به السوفيت فى شكل الفيلم الذى اتخذ أبعاداً معقدة واتسع مداه بعد جريفيث .

وهكذا ، فإن سريان التأثير من جريفيث إلى إيزنشتاين يظهر جلياً واضحاً حينما نقرأ أقوال إيزنشتاين نفسه عن هذا التأثير ، ولكن ما هو مدى تأثير إيزنشتاين على شكل الفيلم الأمريكى ؟ إن هذا سؤال « أصعب بكثير . ومن ثم فإننى أعترم أن أشرح بإيجاز مساهمة كل من جريفيث وإيزنشتاين فى تطوير الفيلم ، ثم استخلص بعض الاستنتاجات التى تجعل من التبادل أكثر وضوحاً .

ولد دافيد و . جريفيث فى عام ١٨٨٠ وكان هورجل القرن التاسع عشر وبقى كل حياته رجل ذلك القرن . ولقد حارب أبوه من أجل الجنوب فى الحرب الأهلية الأمريكية وقد أدى تأثير عائلة جريفيث به إلى قبول القيم الاجتماعية الجنوبية والمشاريع الفكورية . وكان جريفيث من رومانسيى القرن التاسع عشر ، وكان فى جميع أفلامه يظهر حنينه إلى الفروسية القديمة ، ، مع أنه كان يدرك ، على ما يبدو ، أن الفروسية مجد تليد .

كان جريفيث مغرمًا بشعر براوننج وتينسون . وقد استعارت أفلامه القصيرة الأولى كثيراً من الكلاسيكيات الرومانسية . لقد جاء جريفيث إلى حقل العمل السينمائى من المسرح ، فقد كان يحاول أن يكتب مسرحيات ، ولقيت بعض مسرحياته التى أنتجت فعلاً بعض النجاح . وكان بالإضافة إلى ذلك ممثلاً على المسرح وبدأ عمله الفيلمى

كممثل مغمور وكاتب سيناريو . كان في البداية يشعر بالخجل من عمله السينمائي ، لأنه كان يعتبر الصور المتحركة لعباً فحشاً وسوقياً للجاهل غير أهل ليكون عملاً فنياً . عندما نظرت إلى أفلام عام ١٩٠٨ ، وهو العام الذي بدأ فيه جريفيث الإخراج السينمائي ، فإننا نستطيع أن نفهم سيئاته . إن أفلام عام ١٩٠٨ كانت أفلاماً فجأة وكان كل فيلم منها عادة يتألف من بكرة واحدة أو أن عرضه يستغرق عشر دقائق . وكان إنتاج أفلامه رخيصاً وبيعت برخص إلى جماهير المشاهدين .

على أنه في الفترة من عام ١٩٠٨ إلى عام ١٩١٤ طور جريفيث فهمه للسينما ، فقد أخرج مئات من الأفلام القصيرة التي يستغرق عرض الواحد منها عشر دقائق مع تركيز القصص الكلاسيكية وتلخيصها في موضوعات سينمائية . ولكن في الوقت الذي كانت فيه هذه الأفلام ذات البكرة الواحدة تخرج عن شركة بيوجراف الأمريكية القديمة ، بدأ جريفيث يفهم ويحترم الوسيلة الجديدة - الفيلم - ويعمل على تطوير أساليب صناعة السينما كما لم يسبق تطويرها على الإطلاق . وربما لا يمكن اعتبار جريفيث مخترع التكنيك الفيلمي الجديد بقدر ما يمكن اعتباره بأنه الرجل الذي طور الأساليب الفنية الجديدة وصقلها وعرضها بجمال وقوة . ومما لا شك فيه أن الجمهور والنقاد على السواء أصبحوا يدركون التفوق الواضح لأفلام شركة بيوجراف التي كان يخرجها جريفيث . ما الذي طوره عندئذ ؟

أولاً : لقد أدرك جريفيث تماماً ما الذي فهمه - جزئياً - سلفه أدوين بورتر وكان ذلك هو العنصر الأساسي لبناء الفيلم هو ؛ اللقطة . وقد أدرك بورتر أن لقطة لمشهد واحد يمكن تحريرها وترتيبها في إطار لقطات أخرى . ولكن جريفيث ذهب أبعد مما ذهب إليه بورتر ، لقد أدرك جريفيث أنه يستطيع تصوير كل جزء من المشهد مع أخذه « النهاية » بعين الاعتبار ، كما أدرك أنه يمكن تصوير التفاصيل كل على حدة ، ثم يجرى ترتيب هذه التفاصيل بنجاح على الشاشة ويمكن للجمهور المشاهدين أن يستمتعوا

العلاقات بين التفاصيل .

وفي عام ١٩٠٨ أوصى مؤتمر فيلمى بوجوب تصوير كل مشهد من المشاهد بحدة حتى لا يفقد المشهد أى شىء على الشاشة . لقد كانت الكاميرا توضع فى مكان يبدو منه المشهد الذى يجرى تصويره كأنه مشهد من مسرحية .. يقوم الممثلون بتمثيل أدوارهم ثم يخرجون من على المسرح حسب أدوارهم فى الوقت الذى يستمر فيه التصوير بلا انقطاع . ولم يكن يستخدم التصوير القريب ذلك لأنه كان المظنون أن مقاطعة المشهد والتوقف عن تصوير لقطة كبيرة تظهر جميع المشهد ، قد تفقد ها ا المشهد بعض أجزائه بواسطة التصوير القريب . وكان الاعتقاد إذ ذاك أن جمهور النظارة لم يكن يتحمل « القطع » وأنه كان يشعر بأن التصوير القريب عمل يتسبب بالغواية والخداع والتزوير لأن مثل هذا الأسلوب من التصوير الذى يتم بتقريب الكاميرا إلى المشهد يحرمهم من مشاهدة ما ينبغى مشاهدته .

على أن جريفيث لم يعبأ بذلك ، وبدأ يعتمد إلى تقريب الكاميرا فى لقطات معينة . ثم راح يصور لقطات إضافية من المواقع المحيطة بالمشهد الرئيس لإعطاء صورة حقيقية من جو المشهد . وبعد ذلك بدأ يضيف لقطات من زوايا واسعة للغاية - أو لقطات طويلة كما تسمى - لمشهد فيه حركة كمطاردة أو معركة . ثم بدأ يحرك الكاميرا أثناء تصوير المشهد ونجح فى تطوير أساليب تقنية لإظهار ما يدور بخلد الممثلين وما يذكرونه أو ما يحلمون به . ونجح فى استخدام « قناع قزحى » ليحجب جميع الشاشة باستثناء جزء صغير منها للتركيز على ذلك المشهد وتبيان تفاصيله ودقائقه قبل أن تبدأ فى الانفراج تدريجياً حتى تنكشف الشاشة كلها .

ولكن الأهم من ذلك كما قال لويس جاكوب ، المؤرخ الفيلمى ، هو مساهمة جريفيث فى التحرير واختيار اللقطات وترتيبها مع إلمام كبير بالإيقاع والتميز والمشاعر . وإلى جانب ذلك استنبط جريفيث طريقة القطع (والتشظير المتوازي - أى أنه كان

أولاً يظهر مشهداً ثم يعقبه بمشهد آخر ، تاركاً الانطباع بأن المشهدين يجريان في وقت واحد . وقد استخدم جريفيث كثيراً أسلوب القطع العرضي أو القطع المتوازي - أى قطع الفيلم ثم وصله وهذا ما يسمى بالمونتاج - في تصوير عملية إنقاذ ميلودرامى لبطلته في محنة - وكان أولاً يجرى القطع ، أى عملية الانتقال من لقطة لأخرى - بعد إظهار البطلته وهى محاصرة داخل مبنى محترق ثم ينتقل إلى إظهار البطل وهو يقود رجال الإطفاء إلى مكان البطلته التى تحاصرها النيران لإنقاذها . ثم العودة إلى المبنى المحترق . ثم إلى المنقذين .. إلخ .. وقد أكثر جريفيث من استخدام هذا الأسلوب حتى أصبح يعرف « عملية جريفيث للإنقاذ في آخر لحظة :

يعتبر هذا الأسلوب أى القطع أو التشطير الداخلى للمشهد أهم تطور فيلمى يحققه جريفيث ، ولقد أدرك هذا الرجل الأثر العاطفى الذى يحدثه هذا الأسلوب من التصوير كما أدرك أن هذا الأسلوب هو نتاج عنصرين - أى مشهدين إننى أقول نتائجاً للتدليل على المضاعفة لا الإضافة إن كل مشهد جديد لم يكن مجرد إضافة إلى الأثر العاطفى للمشهد السابق ، فكل مشهد جديد يتجاوب مع الآثار المتجمعة ، ومن ثم فإن الكل يصبح أعظم من الأجزاء لأن الآثار العاطفية كلها تتفاعل في صدر المشاهد . إن أثر هذا الأسلوب من التصوير هو «نتاج مشهد ضد مشهد آخر» منع مساهمة قلق المشاهد بالأثر كله .

إن أعمال جريفيث وأساليبه قد أثرت على أسلوب الإخراج السينمائى الذى انتهجه المخرجون بعده . وقد تعلم مخرجون آخرون أنهم يستطيعون أيضاً تحليل مشهد ، ويقررون ما هو الجزء الذى يجب عرضه من المشهد في كل لحظة وهم إلى جانب ذلك كانوا يستطيعون ترتيب سلسلة اللقطات - اللقطات الطويلة والمتوسطة والقريبة واللقطات الجانبية لتصوير البيئة المحيطة بالمشهد - وكل هذه اللقطات يمكن أن تكون جزءاً من مشهد واحد . وهكذا أصبح تسلسل اللقطات وسياقها يلقى قبولاً من جانب المخرجين

والمشاهدين كأسلوب مناسب لعرض الأحداث على الشاشة .
لقد أخرج جريفيث ستة أفلام تعتبر من أعظم الأفلام التي ظهرت في عصر السينما الصامتة ، وتعتبر أفلام .. (مولد أمة) و (الحساسية) و (البراعم المحطمة) و (يتمي العاطفة) أعظم أعماله على الإطلاق وكان لفيلم (الحساسية) أكبر الأثر على المخرجين السوفييت الأوائل .

إن فيلم (الحساسية) الذي أخرجه في عام ١٩١٦ فيلم رائع وهو فيلم تذكاري مؤلف من أربع قصص - تتحدث عن قسوة الإنسان إزاء أخيه الإنسان منذ عهد بابل القديمة إلى صلب المسيح وقتل الهوجينوت وقصة حديثة عن الظلم في أمريكا .
لقد أصاب هذا الفيلم نجاحًا هائلًا في روسيا عام ١٩١٩ ، أى في أعقاب الثورة مباشرة . وقد يكون البعض قد أثارهم أبعاد قصة بابل ولكن (القصة الحديثة) هي التي أثارت جمهور المشاهدين السوفييت إلى حد كبير ، إن الجماهير السوفيتية لم تكن قد شاهدت مثل الحياة المأساوية التي كانت تحياها الطبقة العاملة في أمريكا . وكانت هذه القصة لابد أن تكون قد أحييت كل شعار سمعوا به عن تعاطف العمال الأجانب مع الثورة في روسيا . إن هذا الإخلاص الذي اتسم به الفيلم هو الذي أكسبه هذه الشهرة .

ويقول جاي ليدا الذي أرخ تاريخ الفيلم الروسى باللغة الإنجليزية ، « إنه لم يحدث أن كان أى فيلم من الأفلام السوفيتية الهامة التي أنتجت في العشر السنوات التي أعقبت عرض فيلم (الحساسية) لم يتأثر بهذا الفيلم أو أن يكون إخراجه خارج نطاق تأثير فيلم (الحساسية) .

ولد سيرجى إيزنشتاين في ريجيا عام ١٨٩٨ وتلقى تدريبه كمهندس ، وكان منذ نعومة أظفاره رسامًا موهوبًا ومصممًا مختصًا بالهندسة المعمارية ، وحينما كان مجنّدًا في الجيش الأحمر صمم مشهدًا مسرحيًا وعمل في المسرحيات الدعائية المهيجة التي أنتجت لتتوّر الجنود والعمال والفلاحين أثناء الثورة .

وبعد الحرب واصل إيزنشتاين ممارسة أنشطته المسرحية وعمل مع مسرح مايرهولد وحركة الثقافة البروليتارية . وبدأ بعد ذلك اهتمامه بالفيلم ثم قرر أخيراً ترك المسرح وكرس نفسه للعمل في السينما .

لقد كان إيزنشتاين دائماً أكثر استبطاناً من جريفيث . وتعتبر تحليلات إيزنشتاين لشكل الفيلم من بين أهم ما كتب عن النواحي الجمالية للسينما . ولقد كتب بودوفكين ، وهو مخرج سينمائي سوفيتي آخر كثيراً عن الفيلم - وبني بودوفكين كتابه الذى وضعه في أواخر العشرينيات بعنوان (التكنيك الفيلمي) على أساس فهمه لأسلوب الفيلم التكنيكي الذى كان ينتهجه جريفيث . ولو أن جريفيث نفسه سجل ما كان يعرف ويشعر به ويمارسه لكان كتابه يشبه تماماً كتاب بودوفكين . إن بودوفكين يعترف مثل إيزنشتاين بفضل جريفيث عليه .

لقد أصبحت قصة جريفيث العصرية من (الحساسية) النموذج التعليمي لفيلم إيزنشتاين (الضربة) الذى تم تطويره في عام ١٩٢٤ ولفيلم بودوفكين (الأم) الذى اقتبس من رواية جوركي في عام ١٩٢٦ .

على أن بودوفكين وإيزنشتاين كانا يذهبان إلى ما وراء حدود أساليب جريفيث الفنية .. وكان إيزنشتاين بصفة خاصة يستحدث مستويات جديدة من الصور الفيلمية المعقدة تفوق أى عمل من أعمال جريفيث . وقد عبر إيزنشتاين عن تطور شكل الفيلم من جريفيث إلى السوفييت بقوله :

« إنى أود أن أستحضر ما قدمه لنا دافيد مارك جريفيث ، نحن مخرجي الأفلام السوفييت الشباب في العشرينيات . إنى أقول ببساطة وبدون لف أو دوران إن ما قدمه جريفيث لنا كان إلهاماً .

ويعد إيزنشتاين أفلام ما قبل روسيا الثورية فيقول :

إن أهم شخصية مثيرة وراء هذه الخلفية كان جريفيث لأن

السينما بفضل أعماله قد أثبتت أنها أكثر من مجرد وسيلة للتسلية أو قتل الوقت . لقد اختمرت في نفسه الأساليب الجديدة الرائعة للسينما الأمريكية مع إدخال عنصر القصة العاطفية والتمثيل البشرى المصحوب بالضحك والدموع - وقد تم فعل ذلك كله بقدرة مدهشة . أما وإن السينما يمكن أن تكون أعظم ، وأن يكون كل ذلك هو المهمة الأساسية للسينما السوفيتية الياقة - فإن الطريق قد رسمته لنا أعمال جريفيث الخلاقة .

إن حب الاستطلاع المتصاعد عندنا في تلك السنوات بالنسبة للبناء والأسلوب قد اكتشف بسرعة أين تكن العوامل الفعالة القوية في أفلام هذا الأمريكي العظيم . لقد كان هذا قبل ذلك مجالاً غير مطروق أو مألوف لنا ، وإن كان يحمل اسماً مألوفاً لنا ليس في حقل الفن فحسب ، وإنما في حقل الهندسة والكهرباء ، وكان أول فن مؤثر في أكثر النواحي المتقدمة - أى في الفن السينمائي .. إن هذا المجال وهذا المبدأ الخاص بالبناء والإنشاء هو (المونتاج) .

لقد كان هذا المونتاج الذى وضعت أسسه صناعة السينما الأمريكية ،- وإن كان استخدامه الكامل الواعى والاعتراف العالمى به قد تحقق بفضل أفلامنا « إن المونتاج سيظل ظهوره إلى الأبد مرتبطاً باسم جريفيث . إن المونتاج الذى لعب أهم دور في أعمال جريفيث الخلاقة قد حققت له انتصارات ونجاحات مجيدة .

ويواصل إيزنشتاين الحديث عن مساهمة جريفيث في تطوير شكل الفيلم فيقول .

« لقد وصل جريفيث إلى المونتاج بواسطة أسلوب التمثيل المتوازي » .

ثم يوضح إيزنشتاين ذلك بسؤال .. « ما الذى نجده فى عمل جريفيث » . إننا نجد أسلوباً خاصاً (أسلوب المونتاج المتوالى للمشاهد المتوازية والتسطير الداخلى فى هذه المشاهد) (السينما) . إن أسلوب المونتاج الذى أدهش إيزنشتاين وغيره من العاملين فى حقل السينما حينئذ هو غرض التفاصيل المتجاورة وكل تفاصيل مشهد من المشاهد وجمعها فى نقطة واحدة ولقطات ثابتة غير قابلة للتعبير تجمع جنباً إلى جنب بطريقة ديناميكية ومن هذا التجاوز تتحقق صورة كاملة أعظم من جملة اللقطات الفردية .

لقد أوضح جريفيث للسوفييت أن الاختيار الدقيق وترتيب اللقطات المتتالية على الشاشة يمكن أن تصنع صوراً ذات قوة كبيرة -- قوة عاطفية وقوة أيديولوجية وقوة فنية . على أن السوفييت لم يقنعوا باستعارة أساليب جريفيث فى التسطير الداخلى والتسطير المتوازي فقد عملوا على الارتقاء بأساليب المونتاج . وكما قال إيزنشتاين « إن دور جريفيث دور عظيم . ولكن السينما السوفيتية ليست من الأقارب الفقراء وليست مدينًا مفلسًا له » ، ويقول إيزنشتاين إن جريفيث أعظم سيد للمونتاج المتوازن وهو سيد التركيبات والمونتاجية التى كان لها الفضل فى زيادة سرعة الإيقاع .

ويقول إيزنشتاين : « إن مدرسة جريفيث هى مدرسة التنبؤ .. ولكنه لم تكن له القوة لكى ينافس مدرسة المونتاج السوفيتية الفنية فى حقل التعبير والإيقاع » .

وإن جانب ذلك يلخص إيزنشتاين حدود جريفيث بأن شرح « الصورة المزدوجة للعالم كله . التى نسخها جريفيث فى أفلامه . ويقول إيزنشتاين : « إن مد خطين متوازيين فى أفلام جريفيث -- خطا الثراء والأغنياء والخبر والشر والعدل والظلم -- إن هذين الخطين المتوازيين غير قادرين على الحكم عن طريق التوفيق الافتراضى (يرى الكاتب أن هذا الرأى غامض) ، إن المونتاج السوفيتى المنطلق يستخدم الخلايا المصنعة التى تتطور عضوياً تمثيلاً مع جمل موحدة . ومن ثم ، قال إيزنشتاين : « إن أسلوب

موناجنا يتعارض مع موناج جريفيث » .

ويرى إيزنشتاين أن جريفيث حاول إيجاد تأثير أيديولوجى فى فيلم (الحساسية) .
لقد وصف هذا الفيلم بأنه مجاز ضخم . وقال إيزنشتاين « إن جريفيث نفسه وصف الفيلم
بأنه (دراما تفاضلية) . (وهذا هو شأن فيلم الحساسية ، أى أنه دراما من المقارنات لا
صورة موحدة قوية معمة . ومضى إيزنشتاين فى تحليله لقصور فيلم (الحساسية) يقول
إن القصص الأربع التى يتضمنها الفيلم قصص (غير قابلة للمقارنة) لأن النقص
الأساسى فى الفيلم يتمثل فى (انعكاس الخطأ الموضوعى والأيدىولوجى) . « إن هذا
الخطأ الأيدىولوجى بالنسبة لإيزنشتاين هو العيب الرئيسى فى الموناج الأمريكى وليس
عيب أفلام جريفيث وحدها . ويرى إيزنشتاين أن المخرجين الأمريكىين لن يستطيعوا
استخدام أساليب الموناج السوفيتية وتطويرها إلا إذا فهموا - فلسفة - إذا أردت .

ونظرة عالمية تعترف « بوحدة الانسجام والمجموع » "Menism ensensible"

ويرى إيزنشتاين أن أقرب ما وصل إليه المخرجون الأمريكىون إلى موناج كامل هو
التقارب المثير للشجن وهو تقارب سخيى من لقطات مجردة من القوة لأنها تفتقر إلى
المبادئ الأيدىولوجية الضرورية . فمثلاً إذا أراد مخرج أمريكى أن يقدم صورة مصورة
للحنين والشوق فإنه قد يعمد إلى عملية قطع لقطة لعشيق ومعشوقته ويتحول إلى
لقطات تبين ارتطام أمواج بالصخور على الشاطئ أو إلى ألعاب نارية تنفجر فى السماء
إن مثل هذه الصورة كانت فى وقت من الأوقات أكثر شيوعاً مما هى الآن .

إن إيزنشتاين مصيب فى تقييم إمكانات وسائله الموناجية وهو أيضاً مصيب حينما
يقول إن النقاد الأمريكىين اعترفوا بأن أفلامه تعتبر تقدماً ملحوظاً فى شكل الفيلم .
ولقد اعترف المخرجون الأمريكىون والمخرجون غير السوفيت بهذه القوى وحاولوا
تجنب التشبيه السمج مثل الأمواج وهى تتحطم على الصخور لخلق جو من الحنين
والشوق ، وحاولوا إدماج بعض أساليب الموناج السوفيتية فى بعض أجزاء أفلامهم .

إن كلمة (مونتاج) كما عرفت في إنتاج الأفلام الأمريكية تبين بوضوح وجلاء الموقف الأمريكي إزاء هذا الأسلوب . ولقد أصبح (التسلسل المونتاجي) بمثابة أجهزة انتقالية لكي تظهر بسرعة تغيراً في الزمن أو المكان والمساحة أو الممثل . إن هذا (التسلسل المونتاجي) قد نتج عن سوء تفسير لما يحاول إيزنشتاين على ما يبدو أن يفعله . ولكن أليس هناك مثل هذه السلسلة من اللقطات المبدولة في أفلامه - مثل « لقطة خريزة القشد » وفيلمه « القديم والجديد ؟ » يبدو إيزنشتاين كمعظم المخرجين غير قادر على المحافظة على ديناميكية مستمرة لمونتاج خالص في فيلم كامل .

وفي أمريكا كانت كلمة (مونتاج) تعني سلسلة من اللقطات مثل عجلات عربية تتحول إلى عجلات قطار ثم إلى عجلات سيارة ثم إلى محركات طائرة . إن مثل هذا السباق المونتاجي « يمكن تحقيقه في سلسلة من اللقطات العادية لمشاة لكي ترمز مثلاً إلى الهجرة غرباً .. » .

ولكن هذا السياق المونتاجي ليس هو النوع الذي كان يفكر فيه إيزنشتاين . وما يبعث على الغرابة حقاً أن الأفلام الإعلامية - والأفلام التجارية التي تعد للتلفزيون هي نتيجة واضحة لأساليب المونتاج السوفيتية التي تظهر أيضاً الآن في شكل الفيلم الأمريكي . إن الإعلان يسعى إلى استثارة مشاعر الناس ورغباتهم وتشوقهم إلى السلعة أو أثر السلعة المطروحة للبيع . ولقد ساعدت أساليب الإنتاج على إحداث هذه الآثار العاطفية بمطالبة المشاهد بربط العناصر المتتالية وتحويلها إلى نسيج كامل . إن هذه المشاركة من جانب المشاهدين مقرونة بصدق التصوير للصور المعروضة على الشاشة قد جعلت بعض الأفلام التجارية التلفزيونية أفلاماً فعالة . وقد قال بعض النقاد إن الفيلم التجاري التلفزيوني بشكل متقدم من أشكال الأفلام أو إن الأفلام التجارية التلفزيونية تعرض بعض أكثر النواحي إثارة وانطلاقاً في مجال الفيلم الأمريكي . إن النقاد التقليديين هم الذين يرون هذا الرأي .. ذلك لأنه ليس ثمة شك في أن

السلعة موضوع الدعاية في الأفلام التجارية التليفزيونية . مثل الصابون والجمعة أو غيرهما من المنتجات - تقيد مجال التأثير .

وطالما اعترف مستجو الأفلام التسجيلية بتأثير الأفلام السوفيتية الأولى ، وئد استعداد مخرجو الأفلام التسجيلية الأمريكيون والبريطانيون في الثلاثينيات من الأساليب الفنية التي استخلصوها من أفلام إيزنشتاين الصامتة . وقال جون جريرسون ، منتج الأفلام التسجيلية البريطاني العظيم (إن حركة الأفلام التسجيلية البريطانية قد ولدت من آخر بكرة لبوتمكين . وفي أمريكا كان أوضح تطبيق لمبادئ إيزنشتاين قد ظهر بجلاء في الأفلام التسجيلية التي أخرجها بارلورنتر وخاصة فيلم « النهر » وفيلم « المحراث الذي حطم السهول » .

لم تكن أساليب المونتاج السوفيتية ذات تأثير كبير على الأفلام الأمريكية التي كان الغرض منها « الترويج العام » والسبب الرئيسي في ذلك هو أن أشكال المونتاج السوفيتية معقدة جدا وأن مثل هذه الأشكال تحتاج إلى مشاهدين متقدمين . ومن ثم فإن المنتجين الأمريكيين تجاهلوا أساليب المونتاج السوفيتية واعتمدوا على الأساليب السهلة . أما وأن وسيلة الأفلام اليوم ماضية في طريق النضوج فإن النظم القديمة الخاصة بالتنظيم آخذة في الزوال .

ومع ذلك ، فإنه بالرغم من أى نكران معاصر لعملية المونتاج فإن فيلم « بوتمكين » الذى أخرجته إيزنشتاين سيظل دائما في أى قائمة لأحسن عشرة أفلام في جميع العصور . يليه مباشرة فيلم (الحساسية) من إخراج جريفيث . إن عددًا قليلاً من الناس هم الذين يشكون في أن هذين العملاقين سيظلان يؤثران على شكل الفيلم المعاصر لقد أرى جريفيث للسوفيت وللعالَم الإمكانية العظيمة لوسيلة الفيلم وعمد السوفيت إلى صقل الشكل إلى حد البريق الذى يبهز الأبصار ويجعل تقليده أمراً صعباً .

السينما الأمريكية



دكتور ريتشارد د. ماككان : أستاذ الفيلم في
جامعة « إيو » قد ألف ثلاثة كتب وكتب مقالات
كثيرة عن السينما . واشترك بصفته كاتباً ومنتجاً وباحثاً
في إنتاج عدد من الأفلام . ودعى إلى إنجلترا لدراسة
الإعانات الحكومية والأفلام التسجيلية هناك .

بقلم : ريتشارد د . ماككان

من الصعب تعريف الفيلم التسجيلي مثل معظم الأشياء الغنية ، ولكن الفيلم غير الروائي أمره أسهل ، ذلك أننا نستطيع أن نقول إنه يتحدث عن شخص أو مكان أو حادث ، الذي لا يعتمد على خط قصصى ، على أن تقليد الفيلم التسجيلي قد حدا بنا إلى أن نتوقع شيئاً أكثر تخصصاً من الناحية الإعلامية المباشرة .. شيئاً فريداً ورائعاً وحقيقياً مرتباً ترتيباً فنياً . وقد وصف جون جريرسون ، زعيم حركة الأفلام التسجيلية البريطانية في الثلاثينيات بأنها « المعالجة الخلاقة للواقع » . لقد أصبح التسجيل يعنى فيلماً عن ظروف الحياة الإنسانية ومشاكلها ، وهو يجمع بين العلم والفن مع التركيز على الإنسان . وهو يخاطب القلب والعقل ، ولأنه قد يعالج مشاكل بدون حل ، فإنه غالباً ما يكون موضع جدل .

والفيلم التسجيلي في أحسن وصف له هو تعبير عن الإيمان بقدرة الإنسان على أن يفهم نفسه ويعمل على تحسين أحواله . ولقد كانت غالبية الأفلام التسجيلية الأمريكية تنطوى على نقد للنظام القائم . حتى روبرت فلاهرقى الذى لم يكن ثورياً ، أنتج فيلماً فيه تساؤل كبير ، وهو فيلم « الأرض » . وعلى هذا النمط اتخذ الإنتاج مساره من لويس

دى روشيمونت ، منتج مسرحية « زحف الزمان » إلى جميع قائمة المنتجين التلفزيونيين - إدوارد د. مارووفرد فريندلى وبيرتون بنجامين وإيرفنج جيتلين - حيث كان التفكير الكبير لا يقوم على أساس المدح الذاتى وإنما على أساس الاستجواب الذاتى ، وهذا التقليد شعاره « إننا لم نصل إلى مثلنا وأنه يجب أن تكون ثمة طريقة أفضل » .

وإذا نظر المرء إلى التاريخ الأمريكى ، فإنه سيكون من الصعب أن يجد وقتاً حيناً كان بعضنا يفحص أهدافنا ويتقدمنا . ونظراً لأن الفيلم التسجيلى يعتبر منذ سنوات كثيرة نشاطاً مميزاً لمنتجى الأفلام الأمريكيين ، فإننى لا أرى غضاضة فى التفكير فى أن الفيلم التسجيلى يمثل عاطفة أمريكية خالصة للفحص الذاتى والتحسين الذاتى .

وثمة علامتان مميزتان فى صناعة الأفلام التسجيلية المبكرة ، تتمثلان فى فيلم « المحراث والمفلس والسهول » ، وفيلم « النهر » . إن الشئ المدهش حول هذين الفيلميين هو أنها من إنتاج وكالة حكومية تحت إدارة « الصفقة الجديدة » للرئيس فرنكلين د. روزفلت .

ولقد أثار فيلم « المحراث .. » فى عام ١٩٣٦ وفيلم النهر فى عام ١٩٣٧ ضمير الأمريكيين بلفت الأنظار إلى سوء استخدام الأرض فى الوسط الغربى . وكان هذان الفيلمان فى الواقع إشارات تحذيرية لمشكلة القيود البيئية التى تتصارع معها بالإحاح اليوم .

إن الذى أخرج هذين الفيلميين شاب يدعى بير لورنتز .. لقد كان لورنتز ناقدًا سينمائيًا فى نيويورك وعضواً فى هيئة تحرير مجلة إخبارية ومواطنًا من المنطقة الجبلية الشرقية فى ويست فرجينيا . ولقد عرف لورنتز من تجربته التى عاشها فى بلدته مدى الخراب والدمار الذى تحدثه مياه الفيضانات من الأنهار فى الربيع . وقام برحلة إلى

الغرب لكى يرى شيئاً آخر - وهو كيف يجرى اكتساح سطح التربة تحت تأثير الرياح العاتية وتتحول إلى عواصف رملية . لقد كانت هذه العواصف الترابية فى عامى ١٩٣٥ و ١٩٣٦ بمثابة صدمة للأمة . وكنت أنا صبيّاً فى كنساس فى هذين العامين ومازلت أتذكر تلك الأيام وكيف كان الهواء يكاد يصيبنا بالاختناق ولم نكن نتبين الأشياء فى الشوارع لتعذر الرؤية . ولقد بدا واضحاً لكل شخص درس هذه المسألة أن هذا الغبار جاء من الأراضى الحدية (أى التى يساوى إنتاجها ما ينفق عليها) التى كثيراً ما زرعت وحرثت . وحينما هبطت أسعار القمح بعد الحرب العالمية الأولى وبدأ أن الأمطار لن تهطل على الإطلاق ، أقلس كثير من المزارعين أو انتقلوا إلى الساحل الغربى . وبدأت التربة السطحية فى الوسط الغربى التى تلفحها الشمس وتعبث بها الرياح فى التفتت والتحول إلى غبار .

كانت ثمة وكالة فى واشنطن تحاول معالجة هذه المشكلة وإسداء المعونة لبعض المزارعين لإغرائهم بالبقاء والبعض الآخر بالرحيل . وكانت هذه الوكالة تسمى بإدارة إعادة التوطين ، ثم سميت فيما بعد بإدارة الأمن الزراعى . كان لورنتز يعرف بعض الرجال فى هذه الوكالة واستمر فى التحدث إليهم عن إعداد فيلم ، وأخيراً اتفقت معه هذه الوكالة على أن يكتب الموضوع ويخرج الفيلم . وتحول فيلم « المحراث الذى حطم السهول » إلى إدانة للأخطاء الأمريكية السابقة ودعوة إلى العمل لإنقاذ السهول الغربية . لقد كان التصوير مدمراً والتعليق حاداً ومثيراً للقلق ، وأحيت الموسيقى التصويرية من إعداد فيرجيل طومسون من جديد أغاني الماضى الشعبية .. لقد كانت الموسيقى بمثابة شعر مأساوى على فيلم . ومن الصور النهائية للمزارعين المعدمين الذين أنهبهم الفقر مزارعون يقودون سياراتهم القديمة إلى معسكر حكومى استعداداً للهجرة إلى كاليفورنيا - وهذه الصورة أعاد إخراجها بعد ثلاث سنوات الفيلم المقتبس من رواية « عناقيد الغضب » لجون شتاينبيك والذى أخرجه جون فورد .

ثم تحول بير لورنتر إلى دراما نهر الميسيسيبي ، حيث كان ثمة دليل ظاهر للعيان على إهمال الرجال الذين استوطنوا أرضاً عذراء ولم يعدوا خططاً للمستقبل . فالغابات المقطوعة أشجارها لم تكن تستطيع أن تحمي التربة وكانت ملايين الأطنان من الطمي التي كان يحيلها النهر تضيع هباءً وكان النهر كل بضع سنوات يفيض على ضفتيه . وكان أول ما عمله لورنتر في الفيلم الذي أخرجه عن الميسيسيبي أن عرض الجمال الباهر للتلج أثناء ذوبانه والجداول والبحيرات الصغيرة والأنهار الضخمة . وكان تعليقه على هذا المشهد يتسم بطريقة شعرية وكانت تصاحبه موسيقى تلائم المراثيات تماماً . قال :

من أقاصي الغرب عند أيدهو
نزولاً من قم المرتفعات الثلجية
ومن أقاصي الشرق عند نيويورك ،
فتزولاً من مرتفعات الليغاني ،

ونزولاً من مينوسيتا على بعد ٢٥٠٠ ميل

ينساب نهر الميسيسيبي إلى الخليج

حاملاً كل نقطة ماء تمر في ثلثي القارة .

حاملاً كل الجداول والغدران والأنهار الصغيرة ،

حاملاً جميع الأنهار التي تنساب مياهها في ثلثي القارة

يجري الميسيسيبي إلى خليج المكسيك

ولكن نظراً لأن الرجال كانوا يحرقون فقط لزراعة القطن ويقطعون الأشجار ولم

يكونوا يضعون خططاً للنتائج الزراعية (وأعود فأستعير من كلام الفيلم) :

عام يأتى وعام يروح والمياه تنساب من ألف سفوح من سفوح التلال لتغسل الوادى .

ولقد فاز فيلم « النهر » بجائزة أحسن فيلم تسجيلي في مهرجان الأفلام الذى أقيم في مدينة البندقية في عام ١٩٣٨ . واستخدم الفيلم في الفصول المدرسية لتدريس منهجى التاريخ والأفلام ، ولكنه لم ينتج عنه تشكيل هيئة وادى الميسيبى فوراً ، على غرار هيئة وادى تنيس المشهورة عالمياً ، التى تتولى التحكم في مياه الفيضانات وتوليد الكهرباء في أحد فروع الميسيبى الهامة ، ولكن كان لهذا الفيلم أثره . فعلى مر السنين أقيمت السدود والخزانات بأعداد متزايدة عبر الغرب الأوسط ، وأصبحت مياه الفيضانات نادرة جداً حتى أننا نستطيع القول بأننا لم نعد نسمع عن الفيضانات ، ولقد ساعد ذلك مع زرع البساتين وأشجار الفاكهة ووضع نظم أفضل لحماية التربة .. على التخلص من العواصف الترابية أيضاً .

ويمثل فيلم « النهر » و « المحراث الذى حطم السهول » ، سابقتين تاريخيتين رئيسيتين لمعظم ما حدث في الحكومة الأمريكية بالنسبة لإنتاج الأفلام التسجيلية . وهما إلى جانب ذلك يعتبران مثلين رائعين للتقليد الأمريكى الخاص بالنقد الذاتى . وفي الوقت نفسه يجب أن نقول إن هذين الفيلمين وأجها معارضة سياسية شديدة . لم يكن كل واحد في الولايات المتحدة يريد أن يسمع عن وجود هذه المشاكل التى لم يتم حلها . وكان فيلم « المحراث » بصفة خاصة مزعجاً لأن بعض مرشحي الحزب الديموقراطى لعضوية الكونجرس استخدموه في حملاتهم الانتخابية من أجل الوصول إلى الحكم في عام ١٩٣٦ - ومع أن خصومهم من الحزب الجمهورى لم يكونوا متسامحين إزاء العواصف الترابية ، إلا أنهم ادعوا أن الفيلم الذى أعدته الحكومة تحت إدارة الحزب

الديمقراطى ، قد استخدم كدعاية لدعم الوكالات الحكومية التى أنشأها روزفلت والإبقاء على الديمقراطيين فى الحكم فى الانتخابات .

إن عام ١٩٣٦ انطوى بعيداً فى سجل التاريخ ولكن مازالت هناك فى التقيد السياسى الأمريكى مقاومة لإعداد أفلام دعائية من جانب وكالات حكومية للجاهير المشاهدين المحليين .

فئذ عام ١٩٠٨ مثلاً ، دأبت وزارة الزراعة على إنتاج أفلام عن الممارسات الزراعية الأفضل . ويتسم بعضها بالدعاية أو الإقناع ، ولكنها مبنية على طرق علمية . وهكذا ، فإنه حينما يقول الخبراء الزراعيون إنه يجب تطهير الخراف بغسلها فى محلول خاص لقتل الجراثيم والميكروبات وأن ينبغى تطعيم الماشية ، فإنه لا يمكن أن يكون هناك مجال للشكوى من أى إنسان ضد فيلم مبنى على أساس تعليمى ثم يوزع على جميع الوكلاء فى البلاد لعرضه على المزارعين .. ولكن إعداد فيلم يخاطب الناس ، بطريق مباشر أو غير مباشر ، ويرشدهم كيف يتصرفون وكيف يكون سلوكهم أو ما ينبغى عليهم أن يأخذوا به ويعتقدون فيه أو كيف يدلون بأصواتهم - فهذا هو نوع الأفلام الذى ينبغى على الوكالات الحكومية أن تتجنب إعداده . وهذه هى المجالات بالذات التى تحاول الأفلام التسجيلية الوصول إليها وتناولها . إن الفيلم التسجيلى يهتم بالطبيعة البشرية واحتياجات الإنسان ، وقد يميل إلى نوع من التغيير . ولكن يصعب فى الحكومة الإبقاء عليها فى منأى عن السياسة ، أى أن يكون إنتاج الفيلم التسجيلى الذى يجرى إعداده تحت إشرافها غير سياسى .

وبعد أن انتهى بيرلورنتز من إعداد فيلم « النهر » ، عمد الرئيس روزفلت إلى إنشاء هيئة للفيلم الأمريكى وشجعه على أن يتناول موضوعات أخرى من شأنها تشجيع الشعب الأمريكى على التفكير فى احتياجاته ومصيره . وقد أعد لورنتز فيلماً عن رعاية الأمومة فى منطقة شيكاغو بعنوان « الكفاح من أجل الحياة » واستدعى روبرت

فلاهرتى ، رائد الأفلام التسجيلية الذى أخرج الفيلم التسجيلي « نانوك الشمال » لإعداد دراسة عن الفقر الزراعي بعنوان « الأرض » ، واستأجر جوريس أيفتر ، مخرج الأفلام التسجيلية الهولندي لإعداد فيلم عن برنامج الحكومة الخاص بمنح القروض لكهربة الريف بعنوان « القوى والأرض » ، ولكن كانت هناك اعتراضات متزايدة في الكونجرس على هذه الموضوعات . وحدث نتيجة لذلك أن ألغيت هيئة الفيلم الأمريكي نهائياً في عام ١٩٤٠ .

على أن ثمة نتيجة غريبة لهذا الشعور السياسى قد تحققت أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها .. فقد بدأ مكتب الاستعلامات الحربى في عام ١٩٤٢ فى إعداد أفلام تبين كيف يمكن أن يساهم الأمريكيون فى المجهود الحربى ، ولكن الكونجرس اتخذ قراراً يحظر على وكالة أفلام من هذا القبيل أن تجرى « دعاية » محلية ، وقررت وزارة الخزانة أن تستأجر « وولت ديزنى » لإعداد أفلام لتشجيع الناس على دفع الضرائب المستحقة عليهم . وواصل مكتب الاستعلامات الحربى إعداد أفلام عن الولايات المتحدة لعرضها فى أوروبا وأمريكا اللاتينية . واستأجر الجيش والأسطول مخرجين مشهورين من هوليوود مثل - وليم وايلر وجون هوستون وجورج ستيفنز وفرانك كابر - لإبراز أهدافنا الحربية لرجال القوات المسلحة .. وكانت هذه الأفلام أحياناً تعرض على الجمهور . على أن الكونجرس لم يرد لأى مكتب أفلام مركزى تكون له رسائل مباشرة وجهته للشعب الأمريكى فى أرض الوطن ، لأن ذلك يبدو شديد الشبه بأسلوب ألمانيا النازية وروسيا الستالينية .

إن الأفلام التى أنتجتها وكالة الاستعلامات الأمريكية غير مسموح عرضها حتى يومنا هذا فى الولايات المتحدة ، وقد يبدو ذلك غريباً لأنه يعد بمثابة نوع من الرقابة ، ولكن ثمة تاريخاً وراء ذلك كما سبق أن بينت ، والتعليل هو من ميزة النظام السياسى الأمريكى .. أنه ليس هناك بأس أن تتولى وكالة الاستعلامات الأمريكية إنتاج أفلام

قوية تشيد بالنظام السياسى الأمريكى وتُشرح طريقة حياتنا للعالم . ولكننا لا نريد أن يستغل رئيس أمريكى هذه الأفلام لتأييد حملته لإعادة انتخابه .. فإذا كان لابد من إنتاج أفلام من هذا القبيل ، فليتول حزب الرئيس السياسى إنتاجها أثناء الحملة الانتخابية ، لأنه يجب ألا تعد هذه الأفلام على حساب دافع الضرائب .

إن بعض المستمعين لصوت أمريكا الآن قديكونون شاهدوا فيلماً عنوانه « الزحف » الذى أنتجه قسم الصور المتحركة بوكالة الاستعلامات الأمريكية فى عام ١٩٦٣ ، يعتبر هذا الفيلم مثلاً آخر لاستعداد الحكومة الأمريكية للسماح بالنقد الذاتى فى الفيلم . وكان الفيلم سجلاً لزحف المواطنين السود والبيض على واشنطن والاجتماع العام الذى انعقد فى قاعة لينكولن التذكارية احتجاجاً على حرمان الزوج من بعض الحقوق . ويعتبر هذا الفيلم علامة عظيمة فى صناعة الأفلام الحكومية فى هذا البلد . وقد تعرضت وكالة الاستعلام الأمريكية بطبيعة الحال إلى نقد شديد فى ذلك الوقت لسماحها بعرض مثل هذا الفيلم فيما وراء البحار لأنه أظهرنا فى صورة سيئة ، ولكن إدوارد .. و. مارو .. رائد الأفلام الإخبارية التليفزيونية والأفلام التسجيلية الذى أصبح رئيساً لوكالة الاستعلامات الأمريكية أثناء رئاسة جون ف. كيندى ، صرح بأنه يجب أن نشعر بالفخر لعرض هذا الفيلم . إن حرية الاجتماع والتجمهر تعتبر من الحقوق العظيمة التى ضمنها الدستور الأمريكى ، وكانت تلك لحظة من اللحظات فى التاريخ التى عرف العالم كله فيها أن هذا الحق يمارس . ولا ريب أن من الأفضل ذكر الحقائق ، وقد أظهر هذا الفيلم كيف أن أمريكا مازالت فى مرحلة التكوين وأنها مازالت تتجه قُدماً نحو أهداف حياة ديمقراطية .

وثمة أفلام أنتجتها وكالة الاستعلامات فى السنوات الأخيرة تستحق الذكر فى معرض الحديث عن الأفلام التسجيلية كشكل فنى .. كان جيمس بلو ، الشاب المسئول عن إعداد فيلم « الزحف » قد سبق أن اتجه إلى أمريكا الجنوبية لمراقبة برامج

المعونة الأمريكية في كولومبيا . وقد أعد تقريرًا عاما موجزًا على فيلم عن ذلك البلد مع دراسة عن الخدمات الصحية التي قدمها برنامج كيندى المعروف باسم « الحلف من أجل التقدم » . ولكن أروع أفلامه التسجيلية القصيرة فيلم عنوان « المدرسة في قرية رينكون سانتو » ، ولم تكن في هذه القرية قبل ذلك مدرسة على الإطلاق ، وكانت الولايات المتحدة قد قدمت المال لشراء مواد البناء وتولى أهالى القرية عملية البناء . لقد وصل جيم بلو إلى القرية متأخرًا لتصوير عملية بناء المدرسة ولكنه كان حكيماً في قراره بعدم إعادة تمثيل عملية البناء ، وبدلاً من ذلك ، أَرانا القرية والناس والأطفال وأخيراً اليوم الأول لافتتاح المدرسة وظهور المدرس وهو ينادى على الأطفال ويحدد لهم مقاعدهم في الوقت الذى كان أولياء أمورهم ينظرون إليهم بفخر من النوافذ . وأخيراً أَرانا في لقطة طويلة للمدرسة في الوادى وصوت الأطفال يترامى إلى السماع وهم يرددون بصوت واحد مثل الكورس أحرف الأبجدية في أول درس لهم في أول يوم في حياتهم المدرسية ، أى فخر هذا الذى يشعر به الأمريكيون حينما يرون أن معونتهم الخارجية في فترة ما بعد الحرب قد آتت ثمارها في هذا المكان الصغير حيث كانت الأبجدية تدرس لأطفال قرية رينكون سانتو .

كم كنت أتمنى لو أن هذا الفيلم الذى يستغرق عرضه عشر دقائق عرض على الشعب الأمريكى في الوقت الذى أعد فيه عام ١٩٦٣ ، لأنه ما كان يمكن أن يكون تقريرًا نافعًا على طريق إنفاقنا أموالنا فحسب ، وإنما كان سيدكرنا أيضاً بأن قلوبنا قد شاركت في هذه المنح ، وكان يمكن أن يبين أن منحنًا من هذا القبيل أعظم من المدافع والطائرات .

ومع أن وكالة الاستعلامات الأمريكية لا تستطيع عرض أفلامها في هذه البلاد ، إلا أن هناك أفلامًا حكومية أخرى كثيرة يجرى إنتاجها للمشاهدين المحليين . وهناك بعض هذه الأفلام ما هو موضع جدل - وهى أكثر من كونها تقارير علمية للمزارعين

أو إرشادات مساعدة عن منافع الضمان الاجتماعى . ومن ناحية أخرى أنتجت وزارة الدفاع الأمريكية التى لها ماض طویل فى الإعلام العام الذى اكتسبته أثناء الحربين العالميتين ، وقد شرحت الوزارة فى هذه الأفلام مهمة القوات العسكرية . ولقد أعدت ألوف الأفلام فى فيتنام ، وكان بعضها بمثابة لقطات إخبارية صغيرة لنشرات الأخبار التليفزيونية وكان بعضها الآخر بمثابة نداءات للتأييد الشعبى . وقد استخدم أحد هذه الأفلام وعنوانه « لماذا فيتنام ؟ » على نطاق واسع أثناء إدارة الرئيس ليندون جونسون دفاعاً عن الالتزام الأمريكى إزاء ذلك البلد . وعرض هذا الفيلم على جماعات كبيرة بخلاف السينما بما فى ذلك وحدات ضباط الاحتياط الجامعيين . ولكن جرى أخيراً سحب هذا الفيلم ووقف توزيعه .

ومن جانب آخر كان لدى « مكتب الفرص الاقتصادية » وحدة أفلام نشطة لسين عديدة للتوعية بالحرب ضد الفقر ودعم لها . وقد أنشئت أثناء إدارة جونسون « هيئة وظيفية » على غرار فرق السلام فى محاولة للوصول إلى العاطلين عن العمل والمحرومين ، بواسطة برامج تعليمية وإرشادية . وكانت هناك أيضاً وحدة خاصة لإسداء النصائح القانونية للفقراء وشرح الوسائل التى يمكنهم بواسطتها الحصول على معونة حكومية إذا كانوا بحاجة إليها .

وقد اجتذب مكتب الفرص الاقتصادية عدداً كبيراً من الشباب تماماً مثل فرق السلام ، وقد أعد المكتب ، قبل فرق السلام أيضاً ، أفلاماً ممتازة سنوياً ولمدة خمس سنين ، وقد رشح أحد هذه الأفلام لجائزة الأكاديمية كأحسن فيلم تسجيلى . وكان آخر الأفلام التى رشحت للحصول على هذه الجائزة فيلم بعنوان « قبل أن يتم نقل الجبل » وكان موضوعه يشبه إلى حد كبير موضوع فيلم « النهر » .. وكان الفيلم يتناول استخراج الفحم من المناجم فى غرب فرجينيا بطريقة تقوم على أساس إزالة قمة الجبل وتركها للانسياب إلى بطن الوادى حينما تهطل الأمطار . وقد أعاد الفيلم تمثيل احتجاجات

الناس الذين كانوا يعيشون في الوادى ويظهر الفيلم كيف جرى انتقال احتجاج هؤلاء الناس إلى الهيئة التشريعية بالولاية ويعرض كيف انغمرت منازلهم وسياراتهم وحتى ماشيتهم بالطين في موسم الأمطار . وقد استمعت الهيئة التشريعية إلى شكاواهم ونداءاتهم وأقرت قانوناً يمنع هذه الطريقة لاستخراج الفحم .

وترى حكومة الديموقراطيين أنه لا بد من أن تأتى أفكار جديدة من الناس وصقلها بواسطة الجهاز الحكومى . وهكذا ، فإن الفيلم التسجيلى قد يلعب دوراً جديداً في الحياة الديموقراطية . ولقد أوضح مجلس الفيلم القومى الكندى الطريقة لتحقيق ذلك . وكان لدى مكتب الفرص الاقتصادية مشروع مائل فى أمريكا لفترة وجيزة ، وهذا الشيء الجديد يدعى « فيلم المجتمع » . وهو يعكس النمط القديم للأفلام التسجيلية . كان الفيلم التسجيلى القديم يستهدف وصف تجارب المجتمع - وهو وصف أو تمثيل يمكن نقله إلى مجتمعات أخرى كمثال يحتذى به وإلهام : كان الفيلم على سبيل المثال يعبر عن بناء كوبرى أو مدرسة ثم يصبح هذا الفيلم طرازاً لاقتراحات لبلدان أخرى قد تكون بحاجة إلى تطوير العمل التعاونى لبناء مدارس أو كبارى ، أما فيلم المجتمع فهو شيء آخر ، إنه يستهدف إقامة وسيلة جديدة للاتصال وذلك بمطالبة الناس أنفسهم بأن يتولوا الكلام ، ويصبح الفيلم أداة لحوار مباشرين مجموعات داخل المجتمع ، وبدلاً للتوتر الذى ينجم عن المواجهة . وهو يوحى بأن الاتصال ، مثل الحكومة ، يمكن أن يقوم به الناس ، ومن الناس وإليهم .

إن هذا الأسلوب بسيط للغاية ، فهو يعتبر نوعاً جديداً من الاختفاء الذاتى للمصورين والمخرجين ، ويجرى تصوير الرجال والنساء الذين يمثلون وجهات النظر المختلفة أثناء إعرابهم عن آرائهم ومشاعرهم إزاء المشاكل الراهنة فى المدن والبلدان وعن حياتهم الخاصة وعملهم . ولكل واحد منهم الحق فى أن يشاهد الفيلم ويجرى التعديلات التى يرغب فيها قبل عرضه على الناس . ثم يبدأ التفاعل الفيلمى : وهو أن

العامل يرى فيلم العمدة والعمدة يرى فيلم العامل . وقد أجريت في جزيرة فوجو في كندا .
أحدث مع تجار ومدرسين وصيادين ووزراء فرادى وجماعات . وتشرح جوليان بيجز ،
رئيسة مجلس الفيلم القومى الكندى التى أشرفت على المشروع ، هذه العملية فتقول :
إنك إذا اصطحبت الصيادين إلى مقر مجلس الوزراء ، فإنهم
لن يتكلموا عن مشاكل حياتهم بنفس الطريقة التى يتكلمون عنها
بين بعضهم البعض . ولكن إذا أتحت لرجال الحكومة الفرصة
لمشاهدة أفلام للصيادين وهم يتحدثون فيما بينهم ، فإن الرسالة
الحقيقية تتحقق ، أى أن المشاكل التى يعانى منها الصيادون تطرح
أمام ممثلى الحكومة .

ولو أنك أتحت للصيادين بدورهم الفرصة لمشاهدة أفلام عن
رجال الحكومة وهم يبحثون المشاكل نفسها ، فإنك ستكون
بذلك قد أقمت اتصالاً جديداً مع كل مجموعة فى محيطها
الخاص .

عندما يحدث هذا الاتصال الجديد ، فإنه يختلف اختلافاً تاماً عن مجرد مشاهدة
مشكلة ثم مشاهدة حلها . إن ما يجرى هو مشاركة حقيقية تتطور إلى تعارف متزايد بين
الجانبيين ، ثم التعرف إلى الإطار السياسى والاجتماعى . وهو يتيح مجالاً للتفاهم ضد
العنف وعدم الثقة لأنه ، وهو يتجاوز حدود حدوث ارتباك نتيجة لمواجهة حقيقية بين
الجانبيين ، لأن الذى يجرى الحديث والفيلم قد تدخلا بين المشتركين لتشجيع التعبير
الشخصى بدون مقاطعة .

وليس ثمة شك فى أن الأفلام فى العمل الجماعى هى مجرد خطوة واحدة فى العملية
الديموقراطية - وأن هذه العملية لا يمكن أن تكون طيبة إلا بقدر طيبة الناس الذين
يشتركون فيها - إن بعض المتحدثين يتسمون دائماً بالخداع ومن ثم فإنهم يكونون أكثر

انهزامية من الآخرين . وقد يكون الإسراف في الاتصال انهزامياً .. ذلك لأن الإفراط في الكلام يؤدي إلى التوتر وكشف الخصوم ومعرفة حقيقتهم . إن قوة أثر أى حوار مباشر مرهونة بتوافر الأمانة والدبلوماسية - واستعداد للحديث بحرية والتوقف عن الحديث في الوقت المناسب . ثم هناك مسألة عملية صنع الأفلام ، فالفن الخاص بإخراج فيلم اجتماعى ليس كعمل فنى لتسجيل شىء على فيلم ، فهو ليس عمل عشوائى وإنما يقوم على أساس معرفة بالطبيعة البشرية والمجتمع . وينبغى على المخرج أن يعرف كيف يختار الموضوعات وأن يلم إلماماً تاماً بمعنى وقيمة كل حركة ومعنى . إن العثور على مخرجين مصورين من هذا القبيل أمر صعب .

إن مثل هذه الأفلام لا ينبغى أن تكون باهظة التكاليف ، فظهور وسائل التسجيل والتصوير بالفيديو وكذلك الأفلام السوبر مقاس ٨ ملليمترات (مع الصوت) ، تجعل ثمن المواد معقولة . وإلى جانب ذلك يمكن تدريب عمال التصوير والمخرجين المحليين على أساس ميزانية يستطيع أى مجتمع صغير أن يتحملها .

أيمكن تنفيذ هذا النوع من العمل وإن كان ذلك على المستوى القومى ؟ إنه فى هذا اليوم الذى اتسع فيه نطاق العلاقات العامة والتصوير السياسى على التلفزيون ، هل يمكن إجراء حوار بمجرد إحضار الناس أمام الكاميرا ؟ ألسنا نذكر أن رئيساً للجمهورية اختار أن يشاهد مباراة كرة قدم على شاشة التلفزيون على أن يستمع إلى احتجاج ضد الحرب ؟

إن ما نطالب به أساساً هو ما إذا كانت الديمقراطية تستطيع استبقاء أى قسط من استقامتها وأمانتها فى هذا العصر التكنولوجى ، وليس ثمة شك فى أن الجواب لا يمكن أن يكون مقصوراً على التكنولوجيا نفسها ، وإنما على البواعث والجهود الحثيثة من جانب هؤلاء الذين يعنون بعملية الديمقراطية .

والطريقة الوحيدة التى نجحت فيها الديمقراطية هى تعبئة الاهتمام المتبادل بسعادة

الآخرين ، وهى عملية خلاقة مبدعة ، وهى تجديد لمشاعر التعاطف مع الآخرين ، ومن ثم فإنها تلقى عبئاً ثقيلاً على عاتق الفنانين فى أى عصر من العصور . إن الفيلم التسجيلى يستطيع أن يقوم بهذا النوع من العمل ، ومن ثم فإن له مكاناً طبيعياً فى قلب الاتصالات العامة فى مجتمع ديمقراطى .

obeikandi.com

السينما الأمريكية



دكتور هيو جواى الأستاذ المتقاعد من قسم الفنون
المسرحية بجامعة كاليفورنيا فى لوس أنجيليس ، وأستاذ
العلوم الأدبية الآن بجامعة لويولا ، فى لوس
أنجيليس ، وهو مؤرخ سينمائى .
وكان البروفيسور جواى محاضرا زائرا فى جامعات
كثيرة ومندوبا فى مؤتمرات سينمائية دولية . وكتب كثيرا
عن الحقل السينمائى .

بقلم : هيو جراى

جوردون : دكتور جراى ، إننا سنخوض فى أعماق الإطار الفلسفى الصعب للفيلم والواقع . إن كثيرا من مستمعينا قد شاهدوا فيلما أمريكيا - ولنقل إنه فيلم عن الغرب الأمريكى - وقال البعض : « حسنا ، إن هذه هى بالضبط طبيعة الحياة . . وهذه هى ما يبدو عليه . . وهذه هى الطريقة . . أو هذه كانت الطريقة » . .

وسيقول البعض : « حسنا ، لا . . إن هذا ليس صحيحا . . إنه ليس إلا مجرد فيلم . . إنه فيلم ليس إلا . . ولا يمكن أن يكون حقيقيا » .

لم لا نبدأ يا دكتور جراى فى بحث فكرة الحقيقة نفسها .

جراى : حسنا جدا . . إنها لفكرة طيبة جدا . . إن الواقع يمكن بحثه بطريقتين ، وهو وصف من العسير تحديده . . إننى أظن أن الواقع يعنى فى معناه العام . . الخارج هناك . . والشئ الذى لا يمت لنا بصلة . . والأشياء التى يتألف منها الإطار الخارجى . . وأعتقد أن ذلك فى حد ذاته يمثل معنى عاما ، وأكثر شمولية .

وليس ثمة عنصر آخر يفرض نفسه حينما يكون الأمر متعلقا بإعادة إنتاج أو تصوير هذا الواقع أو دراسته وهذا هو عنصر الشخص القائم بالدراسة ، ومن ثم فهو من ناحية

الشيء الواقع في الخارج الذي تجرى دراسته إما بالعين أو العقل أو بالكاميرا ، وهو الذي نميل إلى وصفه بالواقع . . وهناك أيضا عنصر بالغ الأهمية وهو عنصر الحقيقة . هل هو حقا تكرر للإنتاج ؟ وهل تبدى تجاوبا ؟

إن التعريف القديم للحقيقة هو علاقة المساواة - التطابق - بين العقل والشيء الواقع في الخارج . وفي حالة السينما ، فالحقيقة تمثل الشيء الواقع بين الكاميرا والشيء الواقع في الخارج . . وهكذا ، فإن هناك تطابقا كبيرا .

جوردون : حسنا ، إنني قد أسألك حقيقة من تلك التي نحن بصدد بحثها ؟ أهى حقيقتك ؟ أم حقيقتي ؟ أو حقيقة مخرج الفيلم ؟ أو حقيقة الحضور ؟ أم هى حقيقة محرر قصة الفيلم ؟ إن كل هذا يعتبر جزءا من الحقيقة ، أليس كذلك ؟

جراى : حسنا . . إن هذا صحيح من ناحية . . إن هذا يتوفر حينما يصبح الفيلم مهما وممتعا جدا لأن ثمة عنصرا آخر الذى يأتى مع الكاميرا والذى قد يسمى بالنسخ الميكانيكى ، إنه فى العملية التي تجرى لأى شيء فى الخارج والعمليات الكاموية المختلفة التي تجرى على الفيلم وأخيرا العمليات المختلفة الأخرى التي تجرى لعرض الفيلم على الشاشة . . هناك شيء يتبع عنه دعوى أو زعم لنوع من الموضوعية عما نشاهده على الشاشة بأنه ليس فى النهاية متطابقا فى إطار الإدراك الحسى له . . وليس ثمة شك فى أنه فى إطار الإدراك الحسى له ، هناك أفكار نضيفها إليه ، وعندما تصبح المسألة بعد ذلك مسألة اختيار اللقطة أو أى شيء برغبة المخرج ، فإنه لابد من حدوث بعض التعديل . . وبعض الاختيار ، ومن ثم . . بعض الشعور الداخلى .

وهكذا ، فإنك حينما تقول « واقعى » أو « واقعك » فإن هناك العنصر الشعورى أو الإحساس الباطنى . . ولكن ليس هناك شك فى أن هناك ، كما قلت فى البداية شيئا كيمائياً . . وإننى أظن أنه يجب علينا ألا نبالغ فى هذه النقطة لأننا ندفع أنفسنا ونلقى بأنفسنا على الأرض ، بالمبالغة فى الشعورية .

جوردون : أوه .. أوه .. حسنا ، إن هناك دائما شعور الفنان الباطنى .

جراى : نعم .

جوردون : هل واقع الفيلم واقع أكبر أو أقل ؟ إننى أشعر من جديد أننا عدنا إلى التقييم الشعورى .. هل هو واقع أكبر أو أقل من واقع رسام عصر النهضة ، مثلا أو المثال اليونانى ؟

جراى : حسنا ، إنه واقع يمكن أن تصفه بالمعنى الحرفى أو التصويرى . إن هناك واقعا ، ولكنه ليس واقعا بنفس المعنى . . وكما تعرف فالفنان ينظر إلى العالم فى الخارج ويعمل على إعادة تصويره ونسخه طبقا لرؤيته وتفسيره له وما يعنى بالنسبة إليه . إن المدارس المختلفة منذ البداية حتى وقتنا الحاضر مع ما يصاحب ذلك الآن من واقعنا الجديد غير العادى قد فسرتها كل واحدة بطريقتها الخاصة ، لقد كان اليونانيون بالتأكيد مثاليين ، ذلك لأنهم حينما بدءوا النحت نظروا إلى الإنسان وقالوا : « إن الإنسان يمكن أن يكون رائعا وجميلا . . ولنحاول فى النحت أوفى أى شىء نصنعه أن نكون مثاليين . . ولنعرض الإنسان كما يكون » .

ثم انتقلنا بالطبع إلى العصر الذى أصبح فيه الرسم - منذ اختراع الكاميرا - تصويريا . والآن أصبحنا نبتعد شيئا فشيئا عن ذلك .

جوردون : حسنا . . إننى أظن أننا نستطيع أن نساوى هذا بالسينا نفسها . أيمكننا البدء من البداية ؟ ولتأخذ مثلا الأخوين لوميير ، إن هذين الرائدتين الفرنسيين اللذين كانا السابقين فى عرض الصورة على الشاشة . كان أول ما عرضه لقطات تبين أناسا وهم سائرون ، وهكذا ، الآن . . أى نوع من الواقعية هذا ؟

جراى : حسنا ، إن ذلك قريب من الواقعية ، فهنا نرى أدنى حد من التعديل والتكيف .

جوردون : هل تعرف ، أننا حينما نتحدث عن ماهية وحقيقة الأفكار القديمة ،

فإن حديثنا لابد أن يتناول مسألة تقليد الفن للطبيعة . لقد توفي الأخوان لوميير في الربع الأخير من القرن الماضي وهذا يبين لك كم هو قصير تاريخ أفلامنا وصناعة السينما - هل يمكن أن تضعها بأنها أول من أنتج الأفلام التسجيلية ؟

جواى : لقد كانت نيتي في الآونة الأخيرة أن أقول ذلك . . وليس ثمة شك أنه جرى جدل كبير حول الأفلام التسجيلية ، ولكنني أقول إنها كانا أول من أخرج هذا النوع من الأفلام ، إنها يعتبران أيضا أول من أنتج الأفلام . ومع ذلك ، فإنها لم يكونا في الواقع يصنعان أفلاما . . لم يكن هناك تحرير ، وإنما كانت الكاميرا توضع مثلا في الحديقة حيث ترى فيها الأفلام البدائية الأولى التي صورت في التسعينيات أو الثلاثينيات من القرن الماضي والتي تعرض أناسا يلعبون الورق حول مائدة أو أطفالا صغارا أو « جنائيا » يروى الحديقة ، أو قطارا وهو يدخل المحطة ، نعم . . كانت هذه هي نوعية الأفلام التسجيلية . . إنها عملية تسجيل . . أو نسخ . . في نظري على الأقل .

جوردون : إنني أستطيع أن أتصور مدى قوة جاذبية هذه اللقطات الأولى وسحرها لأول جمهور من المشاهدين . . لقد نمت الأفلام التسجيلية في إنجلترا واتخذت ما يمكن أن نصفه الشكل الفني ؟

جواى : إن الوصف قد استخدمه رجل اسكتلندي يدعى جون جريسون ، وهو رجل رائع . . إنه هو الذى كان أول من استخدم هذا الوصف ، وكان الشيء الذى أخرجه إلى حيز الوجود شيئا يتجاوز التصوير . .

لقد كان من علماء الاجتماع . وكان مهتما بالمجتمع وبجميع أنواع الأشياء بما في ذلك مشاكل الصناعة وما عندك من مشاكل . لقد كان مهتما برجل الشارع ، وكان كل ما ينشده أن يعرض رجل الشارع لنفسه ، ولكنه كان يريد أن تكون لذلك أهداف معينة .

لقد كانت هذه طريقة أيديولوجية . وكان لديه هدف ، ومن ثم ، فإن كل ما فعله هو ربط قصده وهدفه لعرض الصناعة وعرض أشياء وأناسا يصنعون أشياء بأفضل نوع من التصوير .

إن ما كان يفعله في الواقع هو ترجمة اصطلاح فرنسى «وثيقة إنسانية» .. Document Humain وقد استخدمه في عرض الفيلم روبرت فلاهرتى ، وهو أول فيلم له على ما أظن . لقد استخدم هذا الوصف لأول مرة في هذا الفيلم ثم انتشر استعماله ولكن مازال الجدل دائرا حول هذه التسمية حتى الآن .

جوردون : والآن . . أليس لدى كل واحد من هؤلاء التسجيليين - إن جاز لنا هذا التعبير - هدف محدد؟ وأعتقد حسب تفكيرى ، أن هذا الهدف هدف مثالى . **جراى :** تماما . . إنك على حق . . إنهم جميعا لديهم هدف مثالى ، وكلهم عمدوا إلى عرض شيء ما وهم يستخدمون الأفلام التسجيلية مع إدخال بعض التعديلات لحاجة فى أنفسهم . فثلا كان لدينا قبل أى شيء ذلك الشيء الذى سمي وحدة الأفلام التسجيلية - مكتب البريد العام - وغيرها من الوحدات التى تطورت بمساعدة جريرسون وغيره فى إنجلترا حيث بدأت بطريقة رسمية ، ثم انتشرت من إنجلترا إلى كندا ، حيث تلقاها جريرسون حينما عمد - أثناء الحرب العالمية الثانية - إلى السعى لدراسة تلك الناحية من الشيء - الأفلام التسجيلية - من حيث الدعاية وما إلى ذلك .

وقد تطور بالتأكيد هذا الشيء أثناء الحرب ، ثم انتقل التكنيك الخاص بإنتاج الأفلام التسجيلية بواسطة البرتوكافا لكاتنى عمل مع جريرسون ، إلى ما نسميه بالفيلم الروائى . وإلى جانب ذلك قامت وحدات أخرى للفيلم التسجيلى وتطورت وأصبح الناس فى إنجلترا يسمونها بصناعة السينما الحرة . وقد عادوا إلى نوع التكنيك الذى كان أول من استخدمه رجل يدعى ذريجا فيرتوف فى روسيا . . حيث يحرق الكاميرا

تصور على سجيته ويعنى ذلك مثلا أن نأخذ الكاميرا إلى كوفت جاردن في لندن ، ونتركها للتصوير .

جوردون : لقد كانت تلك الأفلام حقيقية ؟ إن ما كان يشاهده المشاهد هو في الواقع ما كان يجرى أثناء تشغيل الكاميرا . . ولكنى ما هو مقدار التحرير في الفيلم ؟
جواى : لقد كان هناك قدر كبير من التحرير ، ولكن لم يكن هناك تحرير في أفلام ذريجا فيرتوف . كان ببساطة يترك الكاميرا تؤدي مهمتها ، ولكن فيرتوف ما لبث أن عدل عن أسلوبه لأنه رأى أنه لا يصلح ثم تحول إلى ما نسميه بالفيلم الروائى .

لقد كانت الأشياء أثناء انتاج أسلوب التصوير الحقيقى يبدو كما كانت على طبيعتها ولكنهم على ما أعتقد انتهوا في تطويرهم لهذا الأسلوب إلى ما يمكن وصفه بنوع من التسجيل . وليس ثمة شك في أنك تجد ما تأخذ ، ثم تجمعها معا ، وهو كأي شيء آخر ، لا بد أن يكون العقل منشغلا بالعالم الخارجى بواسطة جهاز ، وأخيرا يأخذ شكلا معينا . وبمعنى آخر ، إن هذه السينما الحرة ليست بمثابة قطاع طويل شاذ ، وإنما لها شكل وتعطى صورة .

جوردون : حسنا ، إننى أعتقد حسب نظرنا إليها الآن ، أنها كانت أكثر من مجرد تسجيل صوري على الفيلم ، وإننى أقارن هذا الآن بروبرت فلاهركى . وعلى فكرة ، ألم يدخل فلاهركى قسطا كبيرا من الدراما على الأفلام التسجيلية ؟

جواى : نعم ، لقد فعل ذلك . . لقد حقق شيئا من الدراما لا لسبب إلا لأنه كانت له عين على العالم . وأعتقد من ناحية أنه كانت له عين شاعر ورأى قوى الأشياء وهى تعمل بطريقة مؤثرة . ويسمى الناس طريقته بأنها طريقة رومانسية .
وكان راسكين قد أعطاها وصفا غير لائق لأنه كمن يعطى حياة لجمال ليست لها حياة ، ولكن هذه هى عين الشاعر ، وهذا كل ما قدمه فلاهركى ، وهو عين الشاعر .

جوردون : لقد كنت على وشك القول بأن هذه لم تكن عين شاعر فحسب ، وإنما وظيفة شاعر أيضا .

جراى : نعم .

جوردون : إننا ، سنقضى بعض الوقت الآن فى برنامج لاحق عن فلاهرتى ونتحدث بإسهاب على أننا ربما نستطيع أن نختلس بضع دقائق لمشاهدة أول أفلامه التسجيلية وهو فيلم « نانوك الشمال » ، وقد صور هذا الفيلم فى عام ١٩٢٢ - أليس كذلك ؟

جراى : نعم ، إن لهذا الفيلم قصة طويلة . . لقد أنتج الفيلم مرتين كما تعرف . كان قد أخذ كاميرا معه إلى هناك قبل ذلك بخمس أو ست سنوات ، أو أكثر ، إننى لست متأكدا من التاريخ الحقيقى ، ولكنه أقدم على إخراج الفيلم ، وحينما عاد به ، سقط منه عقب لفافة (سيجارة) على الفيلم واحترق تماما ، واضطر إلى أن يعيد الكرة من جديد فعاد إلى الشمال وأخرج الفيلم ثم قفل راجعا وكان ذلك حوالى عام ١٩٢١ أو ١٩٢٢ .

جوردون : وقد أسأل هنا . . هل كان فيلم فلاهرتى الثانى أفضل فى رأيه من الفيلم الأول ؟

جراى : . . أوه . . بالتأكيد . . لقد كان الرجل فنانا ، وحينما يفعل الفنانون شيئا فإنهم حريصون على ألا يتلف هذا العمل ، ولكنه شرح كيف أنه شعر بالسعادة حينما احترق فيلمه الأول ، لأنه كان فيلما سيئا ، فى حين أنه كان يشعر أن باستطاعته إخراج فيلم يفخر به .

جوردون : أظن أن هذا يمكن أن يكون درسا موضوعيا لكثير من الكتاب والعاملين فى صناعة السينما اليوم .
جراى : هذا صحيح .

جوردون : ما هو الأثر الذى تركه فيلم « نانوك الشمال » على صناعة السينما ومتجى الأفلام الآخرين ؟

جراى : حسنًا ، إنه لم يستلفت أنظار ما يمكن أن تسميهم صانعى أفلام الاستوديوهات .. أى هؤلاء الناس الذين يتجون الأفلام أساساً من أجل ذلك الشيء الغريب الغامض ، وهو الترويح .. الذى لم أتأكد من معناه على الإطلاق . إن التأثير على الاستوديوهات كان قليلاً جداً ، ولكن تأثيره بين الناس الذين رأوا قدرة عميقة فى الفيلم كان عظيماً جداً . لقد أصبحت له شعبية كبيرة فى كل مكان .. فى فرنسا وفى ألمانيا وإنجلترا وعند فئة معينة من متجى الأفلام .

وقد أصبح بالتالى ذا تأثير هائل على الناس مثل جان روش وغيره من الذين يعتقدون بالسينما الواقعية التى يمكن وصفها بالسينما المباشرة .

إنه تأثير هائل ولا شك .. تأثير فى ذلك المعنى ! ولكن ربما ليس لنفس السبب .. إننا ستحدث عن ذلك فيما بعد وسأوضح لماذا أرى أن وصفه بمخرج أفلام تسجيلية ليس صواباً .

جوردون : حسنًا ، إننا ستناول هذا الموضوع فى البرنامج الآخر .

جراى : نعم .

جوردون : ولكنك يا دكتور جراى تجرى مقارنة بين الفيلم التسجيلى والسينما الواقعية ؟

جراى : لا .. لم أفعل ذلك .. إن كلمة « تسجيلى » تستخدم الآن لسوء الحظ كمظلة عامة لأى شيء ليس روائياً - - لأننى أؤمن بأن الفيلم هو الفيلم وأن من المضحك تسميته بأى اسم آخر . إن السينما الواقعية فى نظر هؤلاء الذين يستخدمون كلمة « تسجيل » يمكن اعتبارهم بأنهم على الجانب المقابل للفيلم غير الروائى .

جوردون : حسنًا ، لقد أخرج فلاهركى بضعة أفلام وأعتقد أنها أفلام مؤثرة . هل

يمكن أن تحدثنا عن تأثير هذه الأفلام على مخرجى الأفلام الآخرين ؟ وليس بالضرورة هؤلاء المنتجين للأفلام التسجيلية أو العاملين فى صناعة السينما الواقعية ؟
جراى : إننى أستطيع القول بأنه لو لم يكن فلاهرتى مؤثراً فإنه على الأقل فتح إلى حد ما أعين كثير من الناس على نواح بعينها . وأقول على سبيل المثال إن رجلاً مثل روسيلينى اهتم بأفلامه وكان الكل ينظر إليه بعين الاحترام .
وهذا ينطبق على الروس أيضاً . فمثلاً قد تأثر بها دوفنجنو بصفة خاصة ، وهو الذى تعرف عنه أنه يسمى بشاعر السينما السوفيتية . ولقد أخرج أفلاماً منها فيلم « الأرض » الذى يشبه إلى حد كبير أفلام فلاهرتى .

جوردون : لقد انتقلت إلى مجال آخر عندما ذكرت روسيلينى ورينوار وتناولت أفلام الحاضر حتى عهد بيرجمان . ونحن لدينا نمط من الواقعية مختلف كل الاختلاف وهى واقعية الفيلم الروائى .
والآن نأتى من جديد إلى السؤال الذى وجهته إليك فى البداية . إننا حينما نشاهد شيئاً على الشاشة .. ولنقل فيلماً روائياً - نشعر أن المخرجين ينتقلون إلى أماكن التصوير .
جراى : تصوير المواقع ؟

جوردون : إن المواقع التى يصورون فيها هى الأماكن الفعلية ، فإذا كان الفيلم يتضمن مشهداً فى مكانٍ ما فى أفريقيا ، فإن الشركة السينمائية تنتقل إلى هناك ، وإذا كانوا يصورون فى الشمال فإنهم ينتقلون إلى الشمال .
إنهم بذلك فى الوقت نفسه يروون قصة روائية ، ذلك لأنه لا بد أن تكون ثمة أنماط عديدة من الواقع هنا .

جراى : حسناً ، حسناً إن رأى فى ذلك كما يلى : ليس ثمة شك أن كلمة « واقع » ينبغى أن تعدل وأن هناك شيئاً يمكن أن نسميه « بالواقع الفيلمي » - وبمعنى آخر ، وضع الكاميرا أمام الحياة . إننى أظن أن هناك أناساً لا يدركون هذا ، فهناك شيء

أعتقد بأنه واقع درامى ، ولما كان هذا الشيء يقترب شيئاً فشيئاً بطريقةٍ ما إلى روح الإنسان وقلبه ، وإن كان هناك مسرح وما يجرى ليس سوى عمل صناعى ، فإنك تقترب أكثر فأكثر من حقائق الحياة .

وأقول بنفس القياس إننا نريك أنفسنا كثيراً بالإصرار على الموضوع وعلى العمليات الميكانيكية التى تدخل فى السينما وفى الكاميرا ، وهى العمليات التى تنتج هذه الأشياء ، ومن ثم فإننى أظن أننا لا بد أن نرى تطابقاً فى جميع الأفلام ومع المسرحيات بمعنى أنها تمثل محاولة للوصول إلى الحقيقة .

وبمعنى آخر إن الحقيقة لكى تقترب من رؤيتك لها ، فإن ذلك لن يتأتى لك إلا بما تستخدمه من أجهزة مساعدة سواء كان ذلك يتمثل فى مساعدة المسرح أم مساعدة الكاميرا ، على أننا يجب ألا ندع هذا الشيء يسقط على الأرض . وأظن أن « كانت » كان ممتازاً فى هذا الموضوع الذى يعتبر من أعماله الجمالية . فهو يتحدث عن بعض الأنماط والأحكام وهناك بين الفلاسفة منذ البداية شىء يسمى « الحجة من الموافقة المشتركة » وبمعنى آخر ، هناك قاسم مشترك ، فهناك أشياء تتفق عليها ، وهكذا ، فإننى أقول إننا فى داخل هذا الإطار نستطيع استخدام كلمات مثل الحقيقة والواقع ، كما أننا نستطيع أن نستخدمها بالكاميرا .

وأظن أننا نبالغ فيما يمكن أن تسميه بالواقع التصويرى كشيء مختلف عما أسمى بالواقع السينمائى ، وإننى أعنى بالسينما العملية فى جملتها - أى الناس العاملين فيها والعمليات التى يستخدمونها .

جوردون : إننى أوافقك .. إننا لو لم يكن لدينا ذلك القاسم المشترك ، ولو أننا لم يكن عندنا تلك الحاسة أو الإدراك - وإننى أستخدم ضمير الجمع المتكلم « نحن » كمشاهدين - فإن صانع الفيلم قد يعرض عمله فى غرفة مظلمة دون أن يأتى أحد لمشاهدته . إنه يحاول الوصول إلى الناس ، كما أنه يحاول نقل شىء للناس .

ولننظر إلى الطريقة التي انتهجها بعض مخرجي الأمس الذين فعلوا ذلك ، ونتقل بهم إلى الحاضر .. وهنا نتساءل : هل كانت تلك الطريقة هي بمثابة تمثيل درامي على فيلم كما نراه في مسرحية ؟

جوابي : حسناً .. إن هناك ميلاً لفعل ذلك ، ولكن سرعان ما جرى تعديلها بفضل العملية . وعلينا أن ننظر إلى الشيء تاريخياً وننظر إليه في بلاد مختلفة . كانت هناك في المراحل الأولى مثلاً مدرسة في إنجلترا تسمى مدرسة برايتون حوالى عام ١٩٠٢ أو ١٩٠٣ . وقدمت هذه المدرسة شيئاً يسمى التصوير القريب . وهذا التصوير كما ترى هو حقيقة منحرفة ، بمعنى أنك تراها أكبر بكثير من الصورة الحية الحقيقية .

وبمعنى آخر ، أنك إذا عمدت إلى البقاء مع الواقع الحقيقي ، فإنك لا تستطيع أن تنحاز عنه ، لأنك لا يمكن أن يكون لديك فجأة شيء كبير ثم شيء صغير . هل تدرك ماذا أعنى ؟

وهكذا ، فإن هناك انحرافات ، وكانت ثمة محاولة للهروب من هذا الشيء بواسطة التحرير . وفي النهاية تحريك الكاميرا .

كانت هناك ورطة في فرنسا . إن ما حدث في الحقيقة هو أنه بعد أصدقائنا إخوان لومير ، بدأت تقوم شركات للأفلام الإخبارية ، وبدأ العاملون في صناعة السينما في العالم يتتجون أفلاماً تسجيلية قصيرة وانضم إلى الركب رجل يدعى ميلييه . وقد دخل ميلييه حقل العمل السينمائي لأنه كان مهوراً به . وكان أصلاً يعمل حاوياً . جورودون : أرجو أن تحدثني عن « رحلته إلى القمر » .. لأنني دائماً معجب بها .

جوابي : إن هناك ميلاً جيداً لمحاولة الوصول إلى الحقيقة وغالباً ما يكون ذلك بالكاريكاتور ، وهذه طريقة أخرى للوصول إلى الحقيقة بمعنى معكوس ، ولكنها طريقة قوية للغاية للوصول إليها .. وكان يهزأ بالعلماء ويصورهم بأشكال كاريكاتيرية .

ولكن على أية حال ، دخل ميليه هذا الميدان ورأى إمكانات هذا العمل . وقال
« حسنًا ، إن هذا عمل رائع .. وإننى أستطيع أن أعمل بسهولة كبيرة بالكاميرا وفى
غرفة التحرير وعلى الشاشة .. وهذا عمل يقتضى جهدًا ضخمًا على المسرح » .
وكان ميليه هو الذى بدأ الجانب المسرحى من العمل السينمائى .. وقال عن ذلك :
« لقد كنت أول من حمل الكاميرا إلى الداخل والأستوديوهات ، وكنت أول من خلق
الدراما والمسرح المسرحى » . ولكن مع ذلك لم يكن الفرنسيون فى الوقت نفسه يعرفون
ماذا يفعلون .

جوردون : أى عقد هذا ؟

جواى : كان هذا هو العقد الأول ، أى من عام ١٩٠٠ إلى عام ١٩١٠ ، وعلى
أية حال كانت هى الفترة التى بدأت فى أول القرن حتى بداية الحرب العالمية الأولى
ولكن مما لا شك فيه كانت تلك الفترة فى أوائل ذلك العقد .
وتغيرت الأحوال فى فرنسا وأصبحوا يعملون شيئًا آخر .. وكانوا يقولون :
« حسنًا ، علينا أن نجعل من هذا الشيء الصغير المضحك .. هذا الشيء الغريب ،
غملًا محترمًا » . وما هو الشيء الأكثر احترامًا الذى يشبهه هذا العمل ؟ إنه المسرح ،
لأن فرنسا تعتبر الوطن الكبير للمسرح منذ سنوات طويلة .

وهكذا ، ربط الفرنسيون السينما بالعمل المسرحى ، وكل ما فعلوه هو أنهم أحضروا
كاميرا وثبتوها أمام المسرح ، وبذلك كانوا يعدون الأفلام . هذه ناحية أخرى من
استخدامها ، وهكذا ، فإن ما تشاهده هو مسرحية معادة .
لقد ظهرت سارة بيرنهارت فى بعض تلك الأشياء . ونظرًا لأنها وغيرها لم يعرفوا
التكنيك ، فإن هذه الممثلة المشهورة كانت تبدو مثل خنزير مربع وكأنها تمضغ المشهد
مضغًا .

لم تكن أمريكا حينذاك مستسلمة للتفكير الجمالى والتكهن الفلسفى ، على الأقل فى

الدوائر السينمائية ، فقد كان الأمريكيون يمرون بفترة تجريبية ، وكانوا يريدون استخدام قصص ، ونجحوا أخيراً في ذلك وخاصة في القصص الدرامية .
على أنهم مضوا في طريقهم التجريبي محاولين استخلاص أقصى حد من هذه القصص . وكان بروتير (أدوين . س .) أول من يروى قصة في فيلم « يوم في حياة رجل مطافئ » والفيلم المشهور ..

جوردون : فيلم « سرقة القطار الكبرى » .

جراى : نعم .. « سرقة القطار الكبرى » .. وهكذا حتى ظهر جريفيث الذى بدأ في تحريك الكاميرا .. ولكن لم يكن تحريك الكاميرا يجرى جانبياً ، وإنما في الداخل . ولكنه سرعان ، وبدافع من الرغبة ، ما نجح في تحريك الكاميرا بالتجربة والتحكم فيها ، حتى يتيح للمشاهدين رؤية المشهد على طبيعته .

جوردون : نعم .. ولكن هذا هو الواقعية حقاً . كانت أفلام ميليه أفلاماً مسرحية ، ومازلت أذكر فيلمه المسرحي « رحلة إلى القمر » ، وكذلك كان فيلمه « ميناء رجل المطافئ » يصور سيارة لورى خارجة من محطتها مع رجال المطافئ .. ولكن فيلم « سرقة القطار الكبرى » بدأ يروى فيه قصة .

جراى : حسناً ، لقد كانت قصة . إن فيلم « يوم في حياة رجل مطافئ » يعتبر أول فيلم روائى أمريكى .

وفي فيلم « سرقة القطار الكبرى » مثلاً هناك واقعية بمعنى أنها حادث يمكن أن يكون قد وقع . لقد وقع الحادث في نيو جيرسى وليس في المكان المفروض أن يقع فيه بين رعاة البقر . وكما تعرف ، فإن زعيم العصاة لم يكن يعرف كيف يركب الحصان .. وحدث أنه حينما حاول أن يمتطى صهوة جواده ، ركب بوضع عكسى .

لم يكن الفيلم واقعياً من هذه الناحية ، ومع ذلك كان يروى قصة ، وكان حركة .. وكان ثمرة اختراع .. وحيث إنه كان قد تم تصويره في موقع ما ، فإن هناك فيه نوعاً من

الواقعية إلى جانب اتسامه بالروائية . وهكذا ، فإن هناك في الفيلم عنصراً روائياً وإن كانت هناك واقعية ما في الأسلوب .

جوردون : ولتقفز قفزة كبيرة إلى طريقة مختلفة تماماً في النظر إلى الأشياء ، لم لا نتناول إنتاج الألمان ، ومن ذلك على سبيل المثال فيلم « خزانة الدكتور كاليجارى » ؟ إن هذا الفيلم خالى من الواقعية ولكن هناك شيئاً فيما وراء ذلك .. إن ثمة منظوراً مختلفاً لإنسانٍ ما وطريقة مختلفة في النظر إلى الأشياء .

جراى : حسناً ، إننى أقول أنى قد اخترت فيلم « خزانة الدكتور كاليجارى » وهو الفيلم الذى يحظى بتأييد كل من يدافع عن الواقعية . وهذا الفيلم يسمى إلى المدرسة التعبيرية . لقد كان هذا النوع مزدهراً في المسرح ومزدهراً في الرسم في ألمانيا في نفس الوقت ، إننى أظن أنك تذكر وصف إيزنشتاين لهذا الفيلم الذى وصفه بأنه يمثل استشهاده للسينما ..

ومن ناحية أخرى ، فإن أندريه بازان ، الذى كان يخالف إيزنشتاين الرأى حول المونتاج والواقعية ، فإنه يصفه بأنه هرطقة للمذهب التعبيرى .

جوردون : حسناً ، ولكن لعله يعتبر واقعية داخلية أو محلية أو عكس ذلك .. إنه الوجه الآخر من العملة ، على أنك تجد معبراً آخر للواقعية عند مشاهدة فيلم « خزانة الدكتور كاليجارى » . ومن ناحية أخرى ، فإننى لا أستطيع أن أفكر في أى شيء أكثر تعبيرية من مشهد في فيلم بوتمكنين من إخراج إيزنشتاين - حيث تظهر المرأة فيه بنظارات بصرية مشققة الزجاج ، وعربة الطفل ، والمشهد المشهور الذى تظهر فيه عربة الطفل وهى تتدحرج على السلم . وهذا مشهد سيرىالى لم أشهد شيئاً مثله من قبل .

جراى : حسناً ، إننى لأعجب من ذلك ، وإننى شخصياً قد لا أصفه بالسريالية .. ولكنه يعتبر ..

جوردون : تعبيرياً .

جراى : نعم .. إنه تعبرى ، والشئ المهم هو أن الفيلم بالنسبة لفنان واقعى مثل
أندريه بازان ، الناقد السينائى الفرنسى المشهور يجعل كل امرئ يؤمن بوجهة نظره يقول
إن إيزنشتاين يتخذ موقفه بين التعبيرية والواقعية المطلقة .
جوردون : ولكنه ما كان يمكن أن يعطيه هذا الوصف .

جراى : من ؟

جوردون : إيزنشتاين .

جراى : أوه .. لا .. إنه ما كان يمكن أن يصفه بهذا الوصف لأنه يتسمى إلى
مدرسة مهتمة يجعل وجهة نظر أكثر ما تكون فعالية ، أى حيث يكون الفن أيديولوجيا
وحيث لا يعتبر شيئاً فى حد ذاته ولذاته ولأجله أو لأغراض أخرى من النوع الإنسانى .
وحيث يعتبر الفن سلاحاً فى الصراع الطبقي ، فإنه يكون فى هذه الحالة يناقش قضية .
والآن ، يمكنك أن تقول بطريق غير مباشر إن كل شئ يناقش قضية ، ولكن حيثما
يكون الأمر كذلك ، فإنه يميل إلى استخدام الوسائل .

وكما يقول إيزنشتاين : إن ما كان يفعله هو اتباع مذهب هيجل وأن أسلوبه فى
المونتاج ومونتاج المتناقضات ومونتاج المعارضة ومونتاج الاستبدال .. كل ذلك يسير
على النهج الهيغلى .. وهى الطريقة المنطقية فى المناقشة والبحث . ولم يكن يهتم بالشئ
فى حد ذاته كثيراً . لقد كان نابغة ومن نوابغ السينائين .

ويرى بازان الذى يعتقد بأنك يجب أن تكون مخلصاً بكل الطرق للواقع أن
إيزنشتاين ليس مخلصاً للواقع ، أما أنا وإن كنت أشعر بإعجاب شديد لذلك التابعة
الألمعى .. إيزنشتاين .. إلا أنني أقول إن أفلامه تحتوى على قدر من التعبيرية .
جوردون : وإن الأساليب التقنية قد استخدمت منذ ذلك الحين بتأثير كبير

للعناية .

جراى : نعم .. هذه حقيقة .

جوردون : إننى لا يسعنى إلا أن أقول إن أندريه بازان ربما تراجع قليلاً فى الوثائق المناسبة ، تحدوه رغبة فى العمل للشاشة الكبيرة ، والتخلص من المونتاج أو المؤثرات وهذه بالطبع وجهة نظر موضوعية ، وقد أكون مخطئاً كل الخطأ ، لأنه قد يكون أنقاهم جميعاً .

جواى : حسناً ، إنه لم يتراجع عن المونتاج بالمعنى الصحيح ، فهناك مقال فى أحد مجلداته بعنوان « ما هى السينما ؟ » وثمة مقال آخر عن مسألة المونتاج برمتها .
إن كل ما يعترض عليه هو ما يعتبره بديلاً للواقع ، ولكنه ليس ضد المونتاج بمعناه الحقيقى .

وفى مجال الواقعية الجديدة التى يحللها تحليلاً رائعاً ، يبين فى سلسلة مقالاته كيف أن الأفلام لا تعرض كل شيء .

وحيثما يتناول الواقعية الجديدة بالبحث ، يقول إنه ليس ثمة شيء اسمه الواقعية الجديدة ، وإنما هناك مخرجون واقعيون جدد .. إن ما يقوله مهم وهو تأثير الواقعية على المخرج .

إنك تنتقل بالطبع من شيء لآخر ، والمسألة هى أننا نمر خلال عقل المخرج ونمو عقل المخرج الذى يتولى قيامنا والحكم علينا ، وبمعنى آخر ، هناك مونتاج ، وهناك إلغاء ، إنك تنتقل من لقطة لأخرى تاركاً بعض الأشياء ، وهذه ناحية واحدة من نواحي المونتاج .

ولكنها لا تنفى بذلك المعنى استمرارية الواقع - الواقع الذى لا ينبغي احتكاره والعبث به .. الواقع بعالميته كما يقول .. فهو القياس .. ليس ذلك لأنها ليست مهمة .
وليس ذلك لأننا لا نتفق دوماً أو أننا نتأكد دائماً مما نرى .. لا .. ليس شيئاً من ذلك .. إنه ليس موقفاً موحشاً مملأً ، ولكن له متاعبه وهو لا يستبعد المونتاج .
جوردون : حسناً ، لننتحدث الآن عن واقعى جديد بعينه الذى ظهر فى إيطاليا بعد ..

الحرب العالمية الثانية .. إننى أعتقد بأننى أصبحت أُلَم إلاماً تاماً لأول وهلة بالواقعية حينما شاهدت فيلم « لص الدراجة » .

إن هذا الفيلم يعتبر بالنسبة لى علامة مميزة ولا بد لى أن أعترف بأننى لم أعمد إلى تحليل أسباب ذلك . ما الذى أراى فى فيلم « لص الدراجة » ، ما لم أشهده من قبل ؟
جواى : أظن أن الفيلم أراك كائنات بشرية فى موقف حقيقى جداً .. موقف تضاعف فى تلك الأيام فى إيطاليا ما بعد الحرب العالمية الثانية . كان كله مفعماً بالرؤية العميقة التى تسبر أغوار أرواح البشر ، وكان إلى جانب ذلك حافلاً بحب رائع للإنسانية .

لم يكن فى الفيلم شىء اصطناعى ، كان يتسم بالأمانة والصفاء وروعة الأداء مع أنه لم يكن أحد من المشتركين فيه من الممثلين المحترفين ، ولكن قدرة زافاتنى لكتابة نص من ذلك القبيل . وقدرة دى سيكا على الإخراج وتضافر هذين العملاقين كافية لتحقيق نجاح أى عمل لأنها وحدهما يؤلفان فريقاً كاملاً .

إنها قدماً لك أخاهما الإنسان وأظن أن هذا هو الذى أثر فىك بأروع طريقة .
جوردون : وإذا أردنا أن نسترسل فى الحديث عن ذلك ، فما هو الأثر الذى تركه

الواقعيون الجدد على الموجة الجديدة للسينما الفرنسية ؟

جواى : لم يكن هذا الأثر كبيراً .. ولكنهم فعلوا بعض الأشياء ، ولكن ليس كثيراً ، إن ما كانت تفعله الموجة الجديدة هو أنها كانت تسير أو تتحرك إلى حد ما نحو الواقع .. واقع الأشياء اليومية .. كان أول شىء فعلته هو الخروج من الأستوديوهات ، وكانت تسعى للابتعاد ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً من قيود الأستوديو والأشياء التجارية .

كانت هذه الموجة مؤلفة من طائفة من الشباب الذين كانوا يتخذون ما يمكن وصفه بوجهة النظر الوجودية - أى النظر إلى الأشياء كما هى وإلى العالم كما هو وإلى الإنسان فى

المجتمع متميزاً عن الإنسان في القصة أو الإنسان في الخيال .
لقد كان نوعاً من طريقة جديدة ، وأظن أنها تحققت بفضل شخص مثل
روسيليني ، بحاسته الرائعة عن الكاميرات المضيفة اللامعة .
وحينما تتناول جودارد (جان لوك) بالبحث ، فإنك تكون بذلك قد انحرفت عن
ذلك النهج انحرافاً تاماً .

جوردون : نعم ، ولكنها مع جودارد مازالت تجربة مألوفة للغاية ، إنك سرعان ،
- حينما تشاهد فيلماً على الشاشة - ما تدرك أنه من إخراج جودارد ، وليس فيلماً
لغيره .

جواي : حسناً ، إنها تجربة مألوفة محبة إلى القلب ولكن العنصر الذي يستخدمه
جودارد تحس منه أنه من حواريين تمثيلات بريشت ، وأنه ضد ما يصفه بـ "بؤهم"
السينما ، ولقد كان هناك اهتمام كبير بالوهم على مدى عصور التطور الفني .
لا أخالك ألا تعرف أن المسارح اليونانية القديمة التي قد تتميز بكوميديات
أرسطوفان وخاصة في جماهير الكورس التي كانت تشترك في هذه التمثيلات ، كان
أفراد الكورس يتحركون قداماً بنفس الطريقة التي يتحرك بها الممثلون في تمثيلات
بريشت أو في أفلام جودارد ، ثم تراهم يتقدمون ويعمدون إلى التكلم مع المشاهدين .
وبذلك يقضون على الوهم ..

وبمعنى آخر ، إن أرسطوفان كان يستهدف إجراء تحليل غير عادي ، وكان يدافع
عن السلام ، وهكذا كان جودارد .

جوردون : هل هذا يعني تحطيم الوهم أو أنه محاولة جعل جمهور المشاهدين يتدمج
مع التجربة .

جواي : إن وجودهم على هذا النحو يعني كسر الوهم .. إن وجودك هناك يعني
كسر وهمٍ ما كان يسمى بالجدار الرابع للمسرح .. إنه النوع القديم للأفكار الأصلية

عن الكاميرا لأن الكاميرا لابد أن تكون صادقة لأنها لا يمكن أن تكذب .
إنها تجتذب المشاهدين وتخطب عقولهم وقلوبهم وتناقش أيديولوجيًا لا دراميًا ..
إنها مخرج ، إن في وسعك أن تصفها بالدرامية إذا أحببت ، ولكن الذى يفعلونه في
الواقع ليس تمكينك من السيطرة التامة على عواطفك ، وإنما تحملك على تشغيل
عقلك ، وهذا هو ما فعله بريشت .

جوردون : إننى يا دكتور جراى شعرت أثناء هذه المناقشة بأننى مثل كلب صغير
يطارد ذيله ، فأعود من جديد إلى النقطة نفسها .

جراى : نعم .

جوردون : لعلك تستطيع أن تلخص لنا الآن الوضع وإثارة مسألة الفيلم ، والواقع
حتى يومنا هذا .. أين نحن الآن من الواقع ؟ وإلى أين نسير ؟

جراى : حسنًا ، أولاً وقبل أى شىء لابد لى من أوضح ذلك تمامًا ، إذا جاز لى
استخدام ذلك التعبير . إن الأفلام ليس لها ولا ينبغي أن يكون لها مبدأ لاهوتى تعمل
بمقتضاه .. إن النواحي الجمالية شىء يأتى بعد الحدث .. إننا نعتد اعتمادًا كليًا على
الفنان .

وهكذا ، لا يمكن لأى إنسان أن يقول فى الواقع إلى أين هى سائرة ، لأننا لا
نعرف بعد إلى أين الفنانون أنفسهم ذاهبون . على أننا يمكن أن نكون متأكدين من أنها
نوع من الدياليكتيك (الجدل) إن هناك بندولا متأرجحاً كل الوقت .. وأقول إن
المخرج السينمائى الحديث فى إطار التكنيك السينمائى المعاصر ، يهرب من جميع هذه
الأفكار والمبادئ .. إنه يتحرك نحو نوع من التعبيرية .

وهناك كثير من الناس يتحركون فى هذا الاتجاه - والمخرجون الشباب .. إنهم حتى
يتحركون فى اتجاه تجريدى ، وكانوا قد تحركوا فى هذا الاتجاه من قبل .. إنه شىء يكرر
نفسه .

وهناك آخرون يتحركون بطريقة موضوعية للغاية وبذلك عادوا إلى منهج دزيجا فيرتوف ، وهو منهج أو أسلوب يقوم على أساس فكرة تشغيل كاميرا ومراقبة رجل نائم ، أو وضع كاميرا أمام ناطحة سحاب .. هذا هو دزيجا فيرتوف من جديد .

وهكذا ، فإنه لا يسعني إلا أن أقول إننا سنواصل التحرك في دوائر وإن كنا سنستطيع من حين لآخر نقل مركز تلك الدائرة ، وهذا أمر مرهون بالنوابع من العاملين في الحقل السينمائي مستقبلاً .

لقد تحرك جودارد تقريباً خارج السينما بأى معنى عرفناه . إن الموجة الجديدة في ذلك المعنى قد ذهبت مخلفة وراءها بعض الآثار ، وإلى جانب ذلك ، ولت كذلك الواقعية الجديدة تاركة آثاراً وراءها .

على أننى يسعني إلا أن أقول إننا سنواصل التحرك في دوائر وإن كنا سنستطيع من حين لآخر نقل مركز تلك الدائرة ، وهذا أمر مرهون بالنوابع من العاملين في الحقل السينمائي مستقبلاً .

لقد تحرك جودارد تقريباً خارج السينما بأى معنى عرفناه . إن الموجة الجديدة في ذلك المعنى قد ذهبت مخلفة وراءها بعض الآثار ، وإلى جانب ذلك ، ولت كذلك الواقعية الجديدة تاركة آثاراً وراءها .

على أننى أستطيع أن أرى أننا في العالم التجارى سنصبح أقل تماثلاً واتساقاً ، وسيصبح كل شخص أكثر فردية ، ويكون دائماً مكيفاً حسب متطلبات شبك التذاكر ، وليس ثمة شك في أن صراع السينما سيستمر ، ولقد قال لويس بونويل عن السينما ، إنها لن تكون فتناً على الإطلاق طالما أنها مقيدة مالياً . وإلى أن تتحرر من هذا القيد فإنها ستكون دائماً خاضعة لتلك المتطلبات .

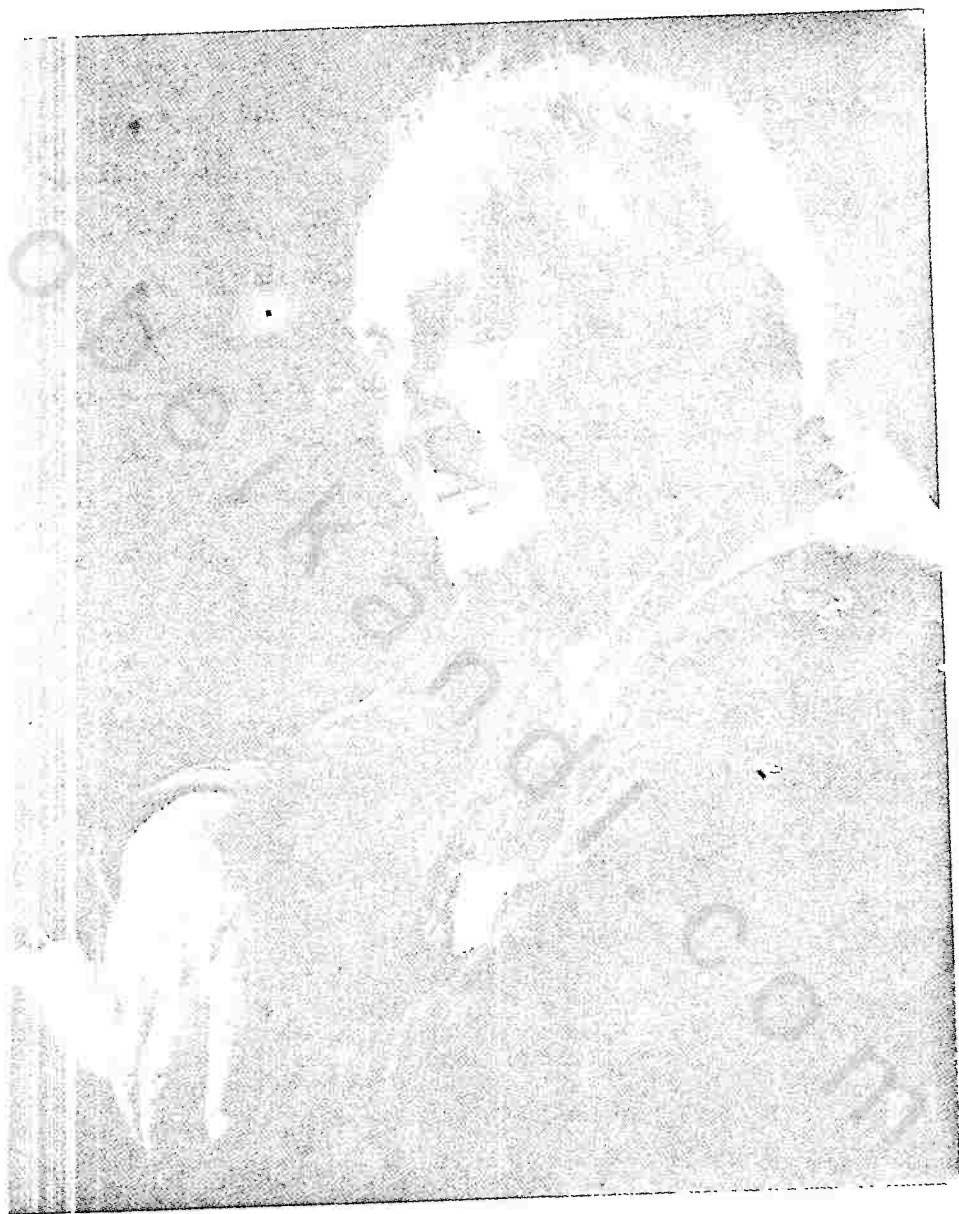
وهكذا ، نرى أن هناك جميع أنواع القوى في حالة تصارع مستمر ، فهناك القوى الجالية والتجربة والتحرك نحو التجريد .

وهناك مخرجون شباب يريدون التحرك مع الحركة السينمائية وأن يكونوا في الصورة
مهما كانت الأحوال .

إن السينما ستعكس حياتنا كما فعلت دائماً مع بعض الناس الذين يكونون في
الطليعة . هل لكل هذا شأن وهل يساعد على تحرير السينما ؟

جوردون : أظن أنه سيساعد ، وإذا جاز لي أن أخص الموقف يا دكتور جرای
فأقول إن ما تدعو إليه أو ما تقترحه هو إعطاء حرية مطلقة لصانعي الأفلام .

جراي : بالضبط .. لقد جفت الأشياء وأخذت تتساقط وتموت ما لم تتحرر
تماماً .. إن من صميم الفنان وجوهه أن يكون مطلق الحرية لممارسة خياله ويفعل كما
يرى هذا الخيال .



روبرت فلاهرتى (١٨٨٤ - ١٩٥١) المخرج السينمائى الذى يعتبر رائد الفيلم
التسجيلى والمشهور بمأجنته الطبيعية للحياة الوطنية فى هذه الأفلام .

بقلم : هيو جراى

جوردون : من بين الأسماء فى مقبرة مشاهير الصور المتحركة ود. و. جريفيث وإيزنشتاين وشابلين ، وكثيرون غيرهم يضاف إليهم اسم روبرت فلاهركى الذى يعتبره كثير من الناس أعظم من صنع الأفلام التسجيلية وعرضها على الشاشة الفضية . لقد كنت سعيداً يا دكتور جراى لأنك عرفت فلاهركى ربما أكثر من غيرك وذلك منذ أن أخرج فيلمه التسجيلي المشهور « إنسان آران » . لِمَ لا نبدأ مناقشتنا بإلقاء نظرة على فلاهركى الرجل ؟ ! أى نوع من الناس كان ؟

جراى : حسناً ، إنه كان إنساناً غير عادى فى كل طريقة من الطرق التى تخطر على البال . إن المرء لم ير شخصاً مثله على الإطلاق ولعل أبسط طريقة لوصفه هى انطباعى الأول عنه . لقد حدث ذلك فى عام ١٩٣٢ وكنت إذ ذاك ناقدًا سينمائيًا ومسرحيًا فى إحدى صحف لندن . وجاءنى رئيس التحرير وقال : « عندى فى المكتب شخص أريدك أن تجرى حديثاً معه . إنه يبدو رجلاً غير عادى وإننى لن أوفد مصوراً إلى مكتبك ، إننى سأرسل هذه المرة فناناً ، لأن الرجل يستحق الرسم » . وهكذا ، جلست فى مكبى أنتظر وأتساءل - أى نوع من الرجال هو - وفجأة سمعت صوتاً

كالرعد . صوتًا لأقدام رجل يرتقى سلمًا بأقصى سرعة ، ثم انفتح الباب بقوة على مصراعيه وبدا وكأن مصرعًا انخلع ووقف هناك أمامي رجل ذو مظهر رائع يبدو أنه مزيج بين إمبراطور روماني ورئيس إيطالي - أو زعيم هندي من الهنود الحمر كان له بروفيل رائع ، وشعره الأبيض المتطاير ، وكان ضخمة الجثة تبدو عليه حيوية لا تصدق .

وكانت عيناه الزرقاوان الفاحصتان مفعمتين بالقلق وكان يتكلم بلا انقطاع . صفرة القول إنه شخصية لا ترى مثلها إلا مرة في حياتك . إن هذه هي أول مرة أرى فيها إنساناً من هذا الطراز ، إنساناً جذاب الضحكة سريع الغضب ، ويمكن أن يصل فوراً إلى حد سورة الغضب مع التهاب عينيه . كان رجلاً حلو الحديث بل أعذب الرجال حديثاً .

جوردون : حسناً ، إن قدرته على رؤية القصص قد ظهرت بوضوح على الشاشة وهي تعتبر بالنسبة لي مثيرة جداً للدهشة والإعجاب لأن روبرت فلاهركي لم يكن أساساً صانع أفلام .

جواي : لا ، بالتأكيد .. ولكنه في قوة الشباب وهذا أمر غير عادي كان أبوه من المنقبين عن مناجم النحاس . وأظن أن عائلته جاءت أصلاً من كندا واستقرت في الولايات المتحدة ، وقد عاش الصبي حياة المعسكرات لعمال مناجم النحاس ، وقد حاول والده أن يرسله إلى المدرسة مع أنه كان أمياً ، وقد هاله قرار أبيه ولكنه ما لبث أن اتجه اهتمامه إلى الجيولوجيا نتيجة لطبيعة حياته . والمعروف أن الجيولوجيا والتنقيب يسيران جنباً إلى جنب ، وأخيراً أوفدته الحكومة الكندية إلى المنطقة القطبية في مهمة التنقيب عن المعادن . لم يكن يبحث عن النحاس ولكنه أعد بعض الخرائط ، وهناك بعض الجبال ، على ما أظن ، تحمل اسمه ، فقد اشتهر كالمستكشفين وكعلماء الأجناس البشرية ، كما اشتهر في عالم السينما .

جوردون : كيف دخل شخص اشتهر كمستكشف وعالم من علماء الأجناس البشرية الحقل السينائي مع أنه لم يسبق له أن أبدى اهتماماً بهذه الصناعة ؟ وما الذى حفزه على إخراج فيلم « نانوك الشمال » الذى عرض فى عام ١٩٢٢ .

جواى : حسناً ، إننى لم أستطع اكتشاف هذه الحقيقة ، وهى مسألة ذات أهمية بالغة ، ولا أظن أن ثمة شخصاً قد أوضح ذلك إن كل ما يذكره الناس عندما نقرأ أى كتاب عن ترجمة حياته هو أن الرجال فى الحكومة الكندية ، الذين قام فلاهرتى بمهمته الاستكشافية بناء على طلبهم ، قالوا له : لِمَ لا تأخذ معك كاميرا سينائية ؟ وقد أخذ معه فعلاً كاميرا ، وهكذا بدا اهتمامه بالحقل السينائي ، ويبدو أنه كان لدى الرجل استعداد كفنان .

وهناك أولاً وقبل كل شيء أوجه شبه كبيرة بين عين المستكشف وعين الكاميرا .. إن المستكشف يجب أن يكون قادراً على الرواية وقراءة الأرضى المنبسطة أمامه .. وهذه هى الحقيقة وهى أنه أحب الجمال والإثارة كما أحب صراعات الإنسان وإلى جانب آخر فقد أحب العالم بمعنى حب جماله وقوته . وهكذا ، فإنه إذا اجتمعت كل هذه الأشياء معاً ، إلى جانب تجاربه الميدانية مع الكاميرا واكتشافه أن الأشياء قد كونت مجموعة ممتعة ، فن الطبيعى فى النهاية أن يصبح هذا الرجل صانع أفلام أى مخرجاً .

جوردون : حسناً ، لقد ركز اهتمامه على شخص واحد فى ذلك الجو المدهم والمكفهر فى الشمال المتجمد . أيمكنك أن تحكى لنا شيئاً عن نانوك ، الصورة والرجل ، وكيف صنع هذا الفيلم ؟

جواى : نعم .. إن نانوك بالطبع هو اسم الممثل الأول ، أى الرجل الاسكيمو الذى كان الشخصية البارزة فى الفيلم ، كان فلاهرتى أثناء مهمته قد استخدم دليلاً ليرشده إلى الطريق ، وفى أثناء تجواله وعملياته الاستكشافية قابل نانوك الذى كان شخصية أخرى . إنك تعرف كيف أن هناك رجالاً يبرزون بين قبائل من الرجال



مشهد من فيلم نانوك الشمال ، من إخراج روبرت فلاهرتي (١٩٢٢) وهو أول فيلم تسجيلي .



والأفراد ، أما بالنسبة لذلك الإسكيمو فإنه لابد أن يكون هناك شيء ما يمتاز به صادم هوى فى نفس فلاهرقى .. لقد كان رجلاً ضحوكاً جداً - وأنا أعرف أن رجال الإسكيمو يتمتعون بروح دعابة عالية ، وإلى جانب ذلك كان هذا الرجل الإسكيمو الذى عمل مع فلاهرقى ضخم البنية له خبرة طويلة فى الحياة فى تلك الأصقاع .. وكان ذلك كله ما جعل فلاهرقى يستجيب لذلك الرجل ويعجب به . لقد أراد فلاهرقى أن يروى قصة هؤلاء الناس الذين عاش معهم فترة طويلة .. وإننى أعتقد أن تجاوب نانوك وحياته الشاقة والاثارة وقسوة المعيشة التى عاشها .. هى ما استلقت أنظار فلاهرقى .

جوردون : ما الأثر الذى أحدثه الفيلم حينما عرض ؟ .. هل ساور جمهور النظارة نفس الشعور ؟ وهل كان الفيلم مشهوراً حينئذ كشهرة اليوم ؟
جراى : حسناً ، لقد كان مشهوراً إلى أقصى حدود الشهرة ، وقد تلقته جواهر النظارة كشىء جديد تماماً ورائع كل الروعة . واحتل فلاهرقى مركزه كمخرج سينمائى فريد فى نوعه وذلك فى كل بلد من البلاد التى عرض فيها الفيلم . وتروى مسز فلاهرقى . أرملته - التى توفيت منذ وقت غير بعيد - قصة ممتعة عن كيف أن شاباً فى ألمانيا قد إليها وقال لها إنه أحب الفيلم لأن هناك فيه شيئاً عن نانوك الذى يمكن تمييزه به عن غيره . وهناك إلى جانب ذلك التصوير الرائع .. لقد كان الفيلم فى جملته من وحي الإلهام واستقبل بهذه الصفة . إننى لم أذكر أن أحداً انتقد الفيلم .

جوردون : هل حولت هذه التجربة فلاهرقى إلى مخرج راسخ القدم ؟ هل ذلك ما كان يبتغيه ويعمل من أجله ؟

جراى : حسناً .. نعم .. إننى أعتقد أن هذه التجربة فعلت ذلك ، وأظن أنه شعر بأنه وجد شيئاً يمكن أن يشغله تماماً على شرط أن يجد الفرصة المناسبة . وكان الفيلم الأول الذى أخرجه بمثابة فرصة ليعرض فيه على الناس نظرتة للإنسان . وكان ذلك

الفيلم نقطة تحول . ولكنها كانت نقطة تحول جد صعبة لأنه كان هنا في حالة تحول إلى المجهول .. إلى إخراج نوع الأفلام التي لا تتم حسب تقاليد العالم التجارى . وبذلك أقدم على مجازفة خطيرة ، وإثارة أسئلة - ما الذى سيفعله بعد ذلك ؟ جوردون : حسناً ، لكى يعمد إلى إنتاج الجديد والتجديد انتقل إلى مناخ مختلف .. مناخ أكثر دفئاً .

جراى : نعم .

جوردون : إلى جزء مختلف من العالم بطبيعة الحال . وكانت النتيجة فيلم موانا البحار الجنوبية .. ولكن هذا الفيلم لم يكن فى مستوى جمال فيلم نانوك ؟
جراى : حسناً ، إننى أفترض أنك لو بدأت بعد ذلك فى تحليله فإنه يمكن شرحها بتلك الطريقة . ويمكن أن تقول إن النظرية نفسها تعرض من زاوية مضادة . ولعل من هذه انبثقت فلسفة فلاهرتى - ليست الفلسفة ، وليس ذلك الشيء الذى كان داخل فلاهرتى نفسه الذى يجد طريقة إلى الخارج لو أتاحت له الفرصة ، وإنما هو شيء يمكن شرحه حتى يستطيع الناس أن يستوعبوه . ولقد قيل إنه بنفس الطريقة التي كان فيها نانوك رجلاً يظهر ضخامته وقوته ضد غوائل الطبيعة ، فهنا شيء ما ... شيء يمثل جزءاً من العالم حيث ينال الإنسان كل ما ينشده ويتغيه وأن كل ما عليه أن يفعله هو أن يجلس تحت شجرة حتى يتساقط طعامه منها إلى فمه ، وأنه ليس ثمة صراع ونضال وكيف أن الإنسان يحتاج إلى انضباط الصراع حتى يصبح إنساناً كاملاً . ويعرض الفيلم كيف أن الشاب يخوض غمار صراع ، وهو انضباط يمكن مساواته بصراع نانوك . إذن كان هناك إنسان ضد الطبيعة العدو ، وافترض أنك إذا أردت أن تصوغها بصيغة أخرى . فإنك تقول إن هناك إنساناً يواجه صديقاً خطراً - أى الطبيعة البالغة الكرم . على أننى أعتقد أننا يجب أن نتوخى الحرص هنا . وهناك مثل عند الإيطاليين يقول « لو لم يكن الشيء صحيحاً ، فإنه اخترع بمهارة فائقة . ولا يمكن للمرء أن يكون

متأكدًا متى يكون منكباً على بحث عمل فنان عظيم ويجد ما يمكن أن نصفه بالشرح النظرى له .

جوردون : حسناً ، لقد استخدمت جملة واحدة حينما بحثت فيلم موانا وبشر الجنوب والجزيرة الفردوس ، والمشاكل المنطوية على مواجهة صديق بالغ الخطورة ، وإنك تستطيع أن تطبق ذلك على علاقات فلاهركى بهوليوود .

جواى : حسناً ، إن علاقة فلاهركى بهوليوود كل قوامها الكراهية المطلقة بعد تجربة فيلم (موانا) . أما فى فيلم (نانوك) فإنك ترى أشياء مثيرة حقاً بطريقة مروعة ، فهناك موت .. أو على أية حال أخطار التعرض للموت . وهناك مشاهد الصيد المثيرة وأشياء أخرى رائعة - وليس ثمة شىء من ذلك فى فيلم (موانا) إن فيلم (موانا) خفيف ولطيف فى سير الأحداث كلها إلى أن تأتى للمحنة فى النهاية .

كان لاسكى مسئولاً عن إغفال شأن هذا الفيلم لأنه كان يأمل فى أن يعود شباك التذاكر عليهم بأرباح مثل فيلم (نانوك) ، ذلك لأنهم حينما شاهدوا الفيلم خاب أملهم . حيث إنه لم يكن ثمة شىء فى الفيلم بالمعنى الدرامى الذى كانوا ينشدونه ، اللهم سوى مشهد سيدة عارية من عند الخصر فما فوق .

وهكذا ، فإنهم لم يعرفوا ما يفعلونه بالقيم ، ولكن فلاهركى قال - « لنأخذ الفيلم إلى أماكن مختلفة ونقوم بشىء من الدعاية له » .

ولكنهم لم يستطيعوا أن يفعلوا ذلك ، ولم يكن فى استطاعتهم أيضاً أن ينفقوا أموالاً طائلة ضرورية لذلك النوع من الدعاية ومن ثم ، قرروا أن يقطعوه إرباً إرباً ، وهذا ما فعلوه ثم أنتجوا فيلماً باسم « حياة الحب عند سيرانة بحر الجنوب » (السيرانة كائنة أسطورية عند الإغريق لها رأس امرأة وجسم طير) . وهم لم يكتفوا بتقطيع الفيلم وإنما مزقوا معه النيجاتيف . وكان فلاهركى (بوب) يحب الناس ، ولكن إذا أساء له أحد فإنه ينبذه ، وهكذا نبذ هو هوليوود .

إننى مازلت أذكر أنه قال لى ذات مرة .. إن المرور عبر هوليوود ، مثل المرور فى بالوعة فى قارب زجاجى .

جوردون : أظن أن هناك أناساً اليوم يمكن أن يقولوا ذلك أيضاً ، ولكن هوليوود القديمة فى عهد جيسى لاسكى لم تعد معنا وأنها تغيرت أيضاً .

جراى : نعم .

جوردون : ولكنك وصفت فلاهرقى بأنه رجل عنيد .. أكان ذلك تصرفه فى أسلوب عمله ؟ كيف بدأ عمله فى حقل الأفلام ؟ وما هو سبيله فى إخراج فيلم (موانا) ؟ هل اكتفى بتجهيز كاميرته وتثبيتها فى مكانٍ ما ليصور ما كان يريد أن يصوره ثم قفل عائداً إلى صالة العرض ؟

جراى : حسناً ، إننا من هنا نبدأ لنصل إلى الكلمة التى ترددت عنه والتى استعملت فى وصف أسلوبه . وهذه الكلمة هى (التصور المسبق) .. إنها ليست كلمة يمكن أن تنطلق عفواً من بين شفتى فلاهرقى ، ولكنها ربما تصف أسلوبه .

ولعله شعر أنه فى حالة فيلم موانا ، بعد أن نبذته هوليوود وطالبه العاملون بالسينما فيها بقصة ، قد يستطيع أن يجد شيئاً يمكن أن يجمع بين طريقته فى النظر إلى الأشياء وبين قصة . وراح يبحث عن ذلك ، ولكنه أخذ يشعر تدريجياً أن هذا الأمر غير ممكن ، ثم تحول أكثر فأكثر نحو النظر إلى الناس - ويراقبهم كما يعيشون ويدرس عاداتهم ومعنى آخر ، إننا عدنا مرة ثانية إلى الكاميرا .. وراح يصور حياتهم بعاداتهم وتقاليدهم الزواج عندهم وكيف يعيشون عيشتهم اليومية .. يمارسون السباحة والتجديف وجميع مظاهر حياتهم اليومية ومدنيتهم الآخذة فى الزوال .

جوردون : إن عددًا قليلاً من المخرجين اليوم قليلاً ما يعطى نفسه فترة راحة قدرها أسبوعان أو ثلاثة أو أربعة أسابيع ، وهذا ضرب من الرفاهية . ولكن فيلم (موانا) قد ظهر فى عام ١٩٢٦ ثم ظهر فيلم فلاهرقى الثانى (إنسان أران) فى عام ١٩٣٤ - ماذا

كان يفعل في هذه السنوات الثماني ؟ هل استغرق منه فيلم (إنسان أران) ثمانية أعوام ؟
جراى : حسنًا لا .. لم يستغرق هذا العمل منه ثمانية أعوام . لقد كان خلال هذه
الفترة مستغرقاً في البحث هنا وهناك وحاول إعداد فيلم المدنية الهندية في نيومكسيكو ،
ولكن لم يسفر عن ذلك أى شيء .

لقد كان قلقاً دائماً الحركة والتنقل وكان يبحث عن قصص . ولعله اعتقد بأن هناك
شيئاً ما يمكن أن يفعله في ألمانيا . ولربما كان يتطلع أيضاً إلى روسيا ، فقد كان يحترم
رجالاً مثل دوفجينكو وإيزنشتاين احتراماً جماً .

لقد كان الأمر بالنسبة إليه البحث عن أشياء جديدة ، ولكنه لم يستطع أن يجد شيئاً
أو أنه لم يكن في مقدوره أن يجد الموضوع والناس الذين يمكن أن يساعده .
إننى أعتقد بأنهم راحوا يعملون لتنفيذ الفكرة الهندية لمدة عام تقريباً ، ولكننى لا
أدرى ماذا حدث .. إننى لم أر شيئاً من ذلك الفيلم ولا أعرف ما إذا كان قد أتلّف أم
لا . ولكنه لم يسمع عن قصة إلا بعد أن وصل إلى إنجلترا وعبر الأطلنطى . كانت قصة
رواها رجل مهذب - ولعلها رويت له بطريقة جذابة ، وإن لم تكن بالضرورة حقيقية .
ولربما رويت له في آخر ليلة من الليالى في بار السفينة وكانت القصة تدور حول أسماك
القرش وقد شعر إذ ذاك أنه حصل على موضوع جديد .

وقد جاء إلى إنجلترا من ألمانيا بناء على اقتراح جريرسون .

جوردون : لقد كان جريرسون حينذاك قد اكتسب شهرة كمخرج أفلام تسجيلية .
جراى : أو .. نعم .. إننا الآن في عام ١٩٣٢ ، وكان جريرسون قد بدأ بالفعل في
إنتاج بعض الأفلام . ولكنه كان قد بدأ في صناعة الأفلام قبل أن ينظم وحدة مكتب
البريد العام التى عمل فلاهرقى لحسابها فقد بدأ عمله لحساب مؤسسة تدعى مجلس
التسويق الإمبراطورى في منتصف العشرينيات . وكانت المهنة داخل بلاد الكمنولث
البريطانى ضعيفة جداً ، وكان هناك اتجاه للعمل السينمائى خارج نطاق الكمنولث ومن

ثم جرت حركة برئاسة اللورد بيفربروك . الذى وجّه قوة صحيفتى (الديلى إكسبريس ، والصنداى تايمز) نحو دعم الحملة للعمل على أساس امتيازات خاصة داخل الكمنولث ، وقد أقنعهم جريسون باستخدام فيلم لتنشيط هذه المهنة . وكان فيلم (أغنية سيلان) الذى يعتبر من أشهر الأفلام التسجيلية من ثمار هذه الحملة ، وكان الفيلم يتناول موضوعا يتعلق بتجارة الشاي .

وفى الوقت نفسه أراد جريسون الذى أثبت وجوده أن يخرج فيلماً عن الصناعة .. كان دائماً يريد أن ينتج فيلماً عن الرجل العامل فى المصانع وما إلى ذلك . كما أراد أن ينتج فيلماً عن بريطانيا الصناعية ، وفى الحقيقة كان جريسون وهو الذى وصف فيلم (نانوك) الذى أخرجه فلاهرتى بأنه فيلم تسجيلي ، وكان هو الذى أدخل هذه الكلمة إلى لغة الأفلام ، وكان جريسون قد أحس بمهارة فلاهرتى فدعاه إلى إنجلترا ، وعمل كلاهما فى فيلم (بريطانيا الصناعية) . وإلى جانب ذلك شعر جريسون بأن هذه فرصة ذهبية للشباب الذين جمعهم حوله للعمل مع فنان عظيم ومصور بارع .

ولكن للأسف أدى ذلك إلى حدوث انفصال بينهما لم يلتئم على الإطلاق . ويتضح من ذلك أن لكل من فلاهرتى وجريسون طريقة مختلفة . وهذا هو السبب فى أنه من السخف الحديث عن فلاهرتى كمخرج لأفلام تسجيلية أو وصفه بأنه (رائد الأفلام التسجيلية) إن هذه قصة أخرى .

جوردون : حسناً .. كيف انتقل فلاهرتى إلى أران ؟ .. وأضاف أنك ستقول للمستمعين أين تقع أران « وتصفها بإيجاز » .

جراى : حسناً ، إن أران اسم لمجموعة من الجزر - جزر أران . وهى ثلاث جزر . وكلها تجاه ساحل أيرلندة الغربى وتجاه جالواى . وقد جاء فلاهرتى آخر من هناك ، وهو ليام أوفلاهرتى الروائى المشهور ، وهذه الجزر مشهورة تكثُر فيها الصخور الوعرة وتحيطها

أمواج البحار الهائجة . وصفوة القول فإنها تتوفر فيها جميع المناظر التي تستهوى خيال فلاهرقى .

جوردون : هل هي قصة أسماك القرش التي حفزت فلاهرقى للذهاب إلى هناك ؟
جواى : نعم .

جوردون : ... لأن جزءاً كبيراً من الفيلم يتناول صيد أسماك القرش .
جواى : نعم .

جوردون : .. إنه جزء درامى جداً .

جواى : حسناً .. إن هذا الرجل الذى أشرت إليه آنفاً وهو على ظهر السفينة ، هو الذى روى لفلاهرقى قصة أسماك القرش . ونحن هنا فى كاليفورنيا عندنا شيء مشاه لذلك .. ولقد حدث أن تعقبها فى قارب منذ ثلاثة أشهر .

جوردون : حيتان رمادية !

جواى : نعم .. إن الطريقة واحدة .. إنها كانت متجهة إلى منطقة تناسلها ثم مرت بجزر أران . وهى ضخمة جداً وهى تأتى إلى هنا ، وتعتبر جزءاً من ظاهرة الحياة لهذه الجزيرة .. ولهذا الجزء من العالم . وكما رويت القصة لفلاهرقى . كان سكان الجزيرة يصطادون أسماك القرش ثم يترعون منها أكبادها . ويصفونها لاستخراج زيت يستخدمونه لمصاييحهم . كان هذا أحد الأشياء التى استرعت اهتمامه .

ثم هناك بالطبع البحر .. ثم شيء آخر وهو أن هذا الرجل تحدث إليه عن قسوة الحياة فى الجزيرة حيث كانت هناك تربة طبيعية قليلة إن كان ثمة شيء منها . حتى هذه التربة قد عمل الناس على تطويرها وتغذيتها بالحشائش البحرية التى كانوا يحصلون عليها من المحيط وتحطيم الصخور وبذلك تمكنوا من تشكيل تربة استنبتوا فيها غذاءهم الأساسى والبطاطس وغير ذلك ، ومن ثم ، فإننا نجد هنا قصة الإنسان فى مقاومة الطبيعة .. الإنسان كما تعرفه بشجاعته وقوته وقدرته على المقاومة ! وهناك البحر وسمك

القرش والكفاح من أجل البقاء وقدر كبير من الكرامة والنبيل ، كان هذا كله بطبيعة الحال قد استلقت نظره واسترعى انتباهه .

جوردون : حسناً إننى أظن أنك هنا أول مرة قابلت فيها فلاهرتى فى مكتبى ، وأظن أنه فى ذلك الحين كان منهمكاً فى إخراج فيلم (بريطانيا الصناعية) . نعم قبل ذلك .. أى فى عام ١٩٣٢ .

جوردون : هل ذهبت إلى الجزيرة ؟

جراى : إننى لم أذهب معه .. لقد كنت أقابله كثيراً بعد أن انتهى الفيلم وأن ما كنت أفعله هو أننى كنت أجلس معه فى غرفة التشطير أو فى صالات العرض وعملنا معاً . والسبب فى أنه كان يريدنى معه هو أننى أولاً كنت أيرلندياً ولى معرفة بالبلاد وأشعر بها ، وكان يريد عناوين للفيلم لأنه كان فيلماً صامتاً . وثانياً كان يعرفنى كاتباً ، وكنت أول من أجرى حديثاً معه حينما جاء إلى إنجلترا .

جوردون : لقد كان هناك صوت فى الفيلم ولكن لم يكن هناك حوار بالمعنى الدقيق ، أنت تعلم أن تلك كانت الفترة التى أسف الناس لغياب الصوت ، وأننى لا أعرف ولم أسمع فى الحقيقة (بوب) يقول شيئاً عن ذلك ، ولكننى بالتأكيد سمعت فرنسيس (مسز فلاهرتى) تتحدث كثيراً عنه وكثيراً غيرها من الناس بما فى ذلك الشاب الذى كان ممتنجه ، أو مساعده فى الإنتاج فى الجزيرة تتحدث إلى الناس المؤيدين للصمت والمعادين للكلام . كانت تلك هى الفترة التى مازال الناس فيها يأسفون لدخول الصوت للسينما ، وإلى جانب ذلك ، فإنك لو كنت ممن أسفوا لدخول الحوار لأصبحت من حواريين إيزنشتاين .. هل تذكر كيف عمد إيزنشتاين وبودوفكين والكسندروف إلى إصدار بيان عن الصوت بعد دخوله صناعة السينما ؟

لقد تقبلوا الصوت .. وليس ثمة شك فى أنهم لم يكن لديهم حيلة سوى قبول الصوت بسبب النواحي الحالية للتاريخ .. ومهما يكن من شىء . فقد جاء الصوت ،

كان جزءاً من عملية ، وكان أمراً لا مفر منه ، ومن ثم فإنك لو كنت ماركسياً لما استطعت أن ترفضه . ولكنه كان بمثابة الموت للفن في ذلك الوقت بالذات . والموت للمونتاج لأن المونتاج كان حينذاك بديلاً للصوت .

ومن ثم كان عليهم ان يختاروا - أيقبلونه ؟ لِمَ لا يقبلونه ؟ - واختاروا القبول بصفة مؤقتة . إنهم قبلوه وكان ذلك يعنى نسبة لايزنشتاين ، إن الفيلم أخذ يتحول إلى المسرح الذى أسف له والذى ابتعد عنه . ولقد تنبأ بإعادة عرض التمثيليات في صورة أفلام فترة من الوقت إلى أن يتم تحريك الميكروفون والتعود عليه . ومن ثم قال إذا كان لابد من الصوت فليكن ذلك ، ولكن لن يكون هناك حوار . وربما ستعتمد إلى تكليف البعض بإصدار بيانات توضيحية من وقت لآخر حتى تستطيع أن تتذكر بعض الأقوال التى يفوه بها الممثلون ، ولكن هناك فقط نوعاً واحداً من الحوار الذى مازال تحقيقه بعيداً جداً . إن الممثلين لم يواجه أحدهم الآخر . وكما قلت فإن جولدمان ، هذا المحرر الشاب كان تحت تأثير إيزنشتاين إلى حد كبير . وإلى جانب ذلك كانت فرنسيس زوجة إيزنشتاين تحت ذلك التأثير أيضاً وهكذا ، كان هناك فى الفيلم صوت معين ومؤثرات صوتية بحرية مسجلة .

جوردون : هل هذه المؤثرات الصوتية البحرية أعدت في جزر أران ؟
جراى : تماماً .. إنها أعدت هناك .

جوردون : كان ذلك في الوقت الذى لم يكن لدينا أجهزة تسجيل متقدمة .
جراى : نعم .

جوردون : ... أو الكاميرات الخفيفة الوزن وكل شيء .

جراى : نعم .. ولا أن تسمع بعض المؤثرات الصوتية الطائشة .. وقد تسمع أيضاً تعليقاً يقول - (أوه ... كن حذراً .. كن حذراً .. أوه .. إنها ذاهبة ..)
جوردون : إن ثمة أشياء أخرى في ذلك الفيلم هى التى لا يمكن أن تنسى .. وهذه

هى المناظر البحرية الرائعة أو القوارب الصغيرة التى ترى عند أفق الماء ؛ وقوة البحر المروعة الهائلة التى تستطيع أن تحطم قاربًا إربًا إربًا أمام عينيك ، ثم صفة الولد الصغير الجامح الذى اعتقد أنه هو النجم .. كم كان عمره ؟

جراى : الولد الصغير ؟ .. كان يبلغ من العمر حوالى ١٢ عاماً .

جوردون : اثنى عشر عاماً ؟

جراى : أربعة عشر عاماً على ما أظن .. فقد بلغ الرابعة عشرة عند انتهاء العمل .

جوردون : هل هو الصبى الذى شمله فلاهرقى برعايته طوال الفيلم وكان موضع

اهتمامه ؟

جراى : نعم .. نعم .. لقد كان دائماً معه .. وهذا شىء رائع حقاً .. لم يكن هذا

رأى فقط وإنما كان رأى الناس كلهم .. والسبب فى ذلك أن فلاهرقى - بوب -

كانت له ثلاث بنات - وكلهن نساء جميلات مرحات ، ولكنه كان يشعر بالأسى لأنه

حرم من الولد ، ومن ثم فإنك تلاحظ كيف كان الولد لامعاً فى أفلامه .

جوردون : حسناً .. لقد كان فيلم (قصة لويزيانا) كله يدور حول الولد .

جراى : نعم .

جوردون : وحيوان الراكون (الراكون حيوان أمريكى) .

جراى : نعم .

جوردون : إننى أذكر ذلك .

جراى : حسناً ، إنك كنت تتحدث عن الولد .. صحيح أنه كان يعتبر عينه ..

وكثيراً ما كان الصبى الصغير هناك ينظر إلى البحر .. إنه الولد الصغير الذى كان أول من

رأى سمك القرش وهو ينظر إلى أسفل أثناء لعبه .

جوردون : كان الصبى فى ذلك المشهد يظهر جالساً وقدماه متدليتان من خلال

سياج من الأعمدة الحديدية يبلغ ارتفاعه عدة مئات من الأقدام فوق الصخور وقد ألقى

بشصه لصيد السمك . ومضى وقت لم يعرف مداه حينما جذب خيط السنارة التى كانت سمكة معلقة فى طرفها ... لقد كانت هذه بالنسبة لى حياة كثيية - كما أشرت إلى ضرورة استنبات الحشائش البحرية من خلال شقوق وثقوب تحفر فى الصخر تمهيداً لتحويلها إلى حديقة لاستنبات البطاطس .

جراى : نعم .

جوردون : لقد كان هناك فى الوقت نفسه جو من الهدوء والسكينة يخيم على الحياة والناس معاً .

جراى : نعم .. نعم .. حسناً .. إن السكينة معنى جميل . وإنك ستجدها أيضاً فى تمثيلية (ركاب البحر) .. إنهم كما ترى يقبلون البحر ولا يحاربونه .. وكما قال (بوب) إن هذه حقيقة .. حقيقة فى كل مكان .. حقيقة فى أفريقيا .. وهناك مناطق فى العالم لا يتعلم أبناؤها حتى السباحة لأنهم يعتقدون بأن البحر يجب أن يبقى على سجيته وطبيعته وليست هذه وجهة نظر حديثة . وإنما هناك تقليد قديم ، ومن ثم فإن هناك ذلك السيد .. ذلك الشيء الهائل - هذا الإله نبتون - الذى يملك هناك ويلوح لهم بصولجانه أو رمحه الثلاثى الشعب من وقت لآخر . إن ذلك بالتأكيد يجعل هذا الأمر الذى أشرت إليه غير قابل للتصديق .. أعنى مشهد القارب . فهذا المشهد يجعل الفيلم أكثر إثارة .

إننى لست متأكداً مما هو أكثر درامية .. أهى قصة إعداد الفيلم أم مشاهدته على الشاشة . إن قصة إعداده غير عادية . لقد كان لفلاهرتى أسلوبه فى كسب كل شخص .. صحيح كان هناك بعض العداء والصراع عند وصوله إلى الجزيرة ولكن سرعان ما استطاع (بوب) وزوجته فرنسيس أن يكسبا ود كل شخص هناك وأصبحا من أعز أصدقائهم ، وأخيراً أصبح كل من فى الجزيرة على استعداد لعمل أى شىء لفلاهرتى .

ومن حسن حظ فلاهرتى أنه كان هناك فى الجزيرة رجل اعتقد أنه كان قد أبعد من الولايات المتحدة منذ بضعة أعوام بسبب أنشطته العالمية المشبوهة وكان هذا الرجل بمثابة حاجز بين فلاهرتى وسكان الجزيرة .. لقد كافح هذا الرجل من أجل حقوقهم . ولكنه فى الوقت نفسه كان يحل فلاهرتى ويحبه وعلى استعداد لأن يفعل أى شىء من أجله .

وكانت هناك مسألة عمل أى شىء من شأنه إضفاء السمة الدرامية للبحر .. وإظهار كفاح الإنسان ضد البحر .. كان الشىء الذى يملكه سكان الجزيرة بعض القوارب البدائية التى يحطمها البحر .. وهى مصنوعة من قطع من الخشب والعصى ومكسوة بجلود الفقمة . وكان المطلوب وضع بعض القوارب على صخرة ثم لا تلبث الأمواج أن تقذف بها بعيداً وتختفى عن الأنظار . والهدف الرئيسى من ذلك هو إظهار الإنسان فى ذروة شجاعته وهو يصارع البحر .

لقد كان فلاهرتى يريد أن يفعل ذلك ولكنه لم يكن يجسر على تنفيذه .. هل يستطيع مطالبة أصدقائه بالمجازفة بحياتهم ؟ ولكن « بات مولين » ، الرجل المنفى إلى الجزيرة أكد لفلاهرتى أنه سيقنعهم بذلك . ولقد وضع بات مولين نفسه ، كما تعرف ، كتاباً بعنوان « إنسان أران » وهو كتاب رائع بحق ، وأصبحت ابنته بربارة مولين ممثلة مشهورة . ويصف فى هذا الكتاب كيف أنه توجه إلى ثلاثة من أقوى رجال الجزيرة وراح يشيد بأسلافهم وقال « لقد امتدحت أسلافهم ، وتحدثت عن قوتهم الخارقة وعن أى نوع من الرجال العظام هم ، وقلت لهم كيف أنهم يستطيعون إظهار شجاعتهم وقوتهم للعالم كله . وقد اقتنع الرجال واشتعلت حماسهم وأدوا ما طلب منهم على أكمل وجه وكان مشهداً رائعاً .

جوردون : ولكن كانت هناك مأساة على وشك الوقوع طول الوقت ..
جراى : نعم .. كل الوقت ، وكانت ثمة لحظة رائعة حينما كانت هناك صخرة ثم

جاء ذلك الشيء الصغير يقترب من الجزيرة وهو يتأرجح ، واستطاع أن يلف حولها .
ونزل الرجال من القارب وصعدوا إلى الجزيرة حيث قضوا ثلاثة أيام واحتفلوا بهذه
المناسبة وراحوا يركبون الخيول ويشربون ويمرحون .

جوردون : إننى أذكر أننى سألت نفسى ، هل هؤلاء أناس حقيقيون .. ليسوا
ممثلين .. إنهم ليسوا أقرامًا .. وكانت القوارب سليمة لم تمزق ، ولكنها لو استقرت على
الصخرة لتفترقت .

جواى : تمامًا .. لقد كانت مناسبة هائلة ولم تستطع مسز فلاهركى أن تراقب العمامة
حينما وصلت إلى ذروتها فى حين كان زوجها (بوب) هو القائم بمهمة التصوير ، لم يكن
يستحسن الفكرة فى أن شيئًا ما قد يحدث لهم .

والآن ، إن الشيء المهم - وأنا أفشى لك سرا إن لم تكن لاحظت ذلك بنفسك -
هو أن «تايجركنج» الرجل الذى تولى القيادة ، كان شخصًا غير عادى وحسن
الصورة ، ولكنه لم يكن من سكان جزيرة أران . كان رجلاً يقيم فى الجزيرة ، وكان
غريب الأطوار محبا للتجوال والتنقل ، وقد قابلته كثيرًا ، واعتاد أن يتردد علينا من حين
لآخر . وحينما اصطحبتهم إلى أيرلندة كنت دائمًا أجده أمامى ..

وفى ليلة العرض فى دوبلين ، لم أجده ، وقصدته فى مقاصف المدينة حيث وجدته
فى أحدها .. على أية حال .. كان رجلاً ممتازاً .. كان يمتن الحدادة ثم أصبح جنديًا فى
قوة البوليس الأيرلندى ...

جوردون : من الغرابة ألا تكون هناك خيول فى جزيرة أران .. هل كانت هناك
خيول فى تلك الجزيرة ؟

جواى : نعم .. هناك مهرة صغيرة ولكنك لم ترها بالتأكيد . ولكنك قد تراها
صدفة . على أية حال إن ما كنت سأقوله لك هو أن «تايجركنج» ، كما كان يسمى ، لم
يكن يستطيع التجديف فى أى قارب من تلك القوارب . ومع أنه كان البطل وأحيانًا

ثلاثة ، ولكنه لم يكن معهم في القارب . وإنما عاد إلى الظهور عندما وصلوا إلى الشاطئ .

جوردون : ما هو مدى هذا النوع من الوهم أو الغويه الذى مارسه فلاهرتى في الفيلم ؟

جراى : حسناً ، لم يمارس هذا الغويه سوى في تلك المرة .. أى في عملية القارب ولا أعرف عن عملية أخرى ، ولم يتكرر ذلك في أى مشهد من المشاهد وكان كل ما حواه فيلم (نانوك) حقيقياً .

جوردون : لقد قلت شيئاً قبل ذلك عن جمهور النظارة بأنه يتقبل الأشياء الحقيقية .

جراى : نعم ..

جوردون : كيف استقبل جمهور النظارة فيلم (إنسان أران) ؟

جراى : أوه .. لقد استقبل الفيلم استقبالا رائعاً ، واشترت شركة جومونت - بريتيش حق توزيعه وعرضه في ما يعرف في لندن بمسرح «الوست إند» الذى يسمى مسرح الجالارى الجديد .

جوردون : هل كان هذا الفيلم أول نجاح يحققه فلاهرتى ؟

جراى : حسناً لقد حقق فيلم (نانوك) نجاحاً مالياً كبيراً . ولكنه كغيره من أفلام فلاهرتى صاحبه قدر كبير من الاستغلال .. وقد تم إعداد الفيلم بنقل سكان الجزيرة هنا وهناك . وقد اصطحبت ماجى - الأم - ومايكل الصغير وتايجر كنج - إلى عدد من الأماكن حول إنجلترا . وقد قاموا بالتمثيل على المسارح وكانوا معنا أيضاً في العرض الأول للفيلم في دويلن .

جوردون : لقد كنت طوال الوقت تذكر فرنسيس . زوجة فلاهرتى . فما هو الدور الذى اضطلعت به في صنع الأفلام ؟

جراى : أولاً وقبل كل شىء ، كانت إلى حد ما تعتبر الخلفية المالية . وكان لدى بوب زوجها بعض المال ولكنه لم يكسب ما يكفى ، ولكنها كانت على عكسه تكسب كثيراً . وكانت بالنسبة إليه الأم والمولة والمرشدة والفيلسوفة والصديقة ، وإلى جانب ذلك كانت خبيرة ومصورة رائعة وكانت هى التى صورت جميع اللقطات الثابتة الجميلة ، وأذكر أنه حينما كنا فى دويلين لحضور حفل الافتتاح ، أقيم معرض كبير فى المتحف القومى للقطات التى صورتها ، ومما يعرف عن فرنسيس أنها كانت منذ خمسة عشر عاماً تقريباً تنظم ندوات بالقرب من منزلها فى فيرمونت . عرفت (بندوات فلاهرتى) ثم تطورت هذه الندوات إلى ندوة دولية تجمع العاملين فى صناعة السينما من الشباب معاً وتشجعهم على انتهاج طريق الواقع الذى انتهجه فلاهرتى فى أفلامه . فضلاً عن ذلك ألقت كتابين وألقت محاضرات فى كل مكان ، وصفوة القول كانت مسز فلاهرتى سيدة ممتازة وامرأة رائعة وصديقة ودية ، وكان والدها أحد الرجال المهمين فى الحقل الجيولوجى فى الولايات المتحدة .

جوردون : إننا من حيث الترتيب الزمنى قد سبقنا الأحداث لأنه لم يذهب إلى فيرمونت حتى نهاية الثلاثينيات وبعد أن كان قد انتهى من فيلم (صبي الفيل) . جراى : لقد كان فيلم (صبي الفيل) من وجهة النظر هذه كارثة . إن الذى لم يعرفه كثير من الناس هو أنه فى الفترة بين إخراجه فيلمى أران وصبي الفيل أنه كان يبحث عن جميع أنواع القصص ، وقد جعلنى عضواً فى الجمعية الجغرافية الملكية وكنا نقضى وقتاً طويلاً هنا فى بحث الأمور وكان فى الوقت نفسه يبحث عن مادة ويحاول فى الواقع إخراج فيلم عن ليفنجستون .

وبعد ذلك أخبره أحدهم عن فكرة مصدرها كيلينج ، وهى موضوع قصة - تومائى الفيل ، على أية حال تم إخراج فيلم (صبي الفيل) ... لقد توجه فلاهرتى إلى الهند وكان يتردد عليها من حين لآخر . وكان الرجل الذى كان فلاهرتى يخرج الفيلم

لحسابه بدأ يشعر بالقلق ، وقال له إن الفيلم أخذ يكلف كثيراً .. وقد استدعى الكسندر فلاهرقى إلى منزله وأنهى شقيقه زولنان العمل مع فلاهرقى .. ولكن كان الفيلم يتضمن مشاهد عن سابو والفيل في الهند ولكن الجانب الأكبر منه - أى الفيلم - قد صور في استوديوهات خارج لندن .

جوردون : لِمَ لا نعود إلى آخر فيلم تسجيلي كبير أخرجه فلاهرقى وهو فيلم (قصة لوزيانا) والمستنقعات في جنوب الولايات المتحدة ؟
جواى : نعم .

جوردون : كيف عثر على القصة أو هل أن القصة هي التي عثرت عليه ؟
جواى : حسناً ، ليست القصة هي التي وجدته ؟ ولكن المهمة هي التي وجدته ، لأن شركة ستاندرد أويل كومبانى أوف نيو جيرسى كانت تبحث عما يمكن أن تسميه بعلاقات عامة غير عادية . على أننى لا أعرف كيف طرأت لهم فكرة تكليف فلاهرقى بهذه المهمة ، على أنه يبدو شيئاً طبيعياً أن يكلف رجل من هذا الطراز . كانوا هم الذين اتجهوا إليه وقالوا له ما الذى عليك أن تفعله ؟ إننا نريد أن نظهر للناس أننا في الواقع لسنا أناساً مزعجين ، ونود أن نستلفت انتباه الناس ونثير اهتمامهم بالطريقة التي يجرى فيها استخراج البترول من بطن الأرض . وبادر هو وزوجته فرنسيس على الفور بالذهاب إلى « بانون روج » حيث تفقد المكان ودرساه ثم اتجها بعد ذلك إلى أو كلاهوما وزارا جميع الأماكن حيث كانت تجرى عمليات الحفر وما إلى ذلك . على أنها لم يجدوا شيئاً يستحق الاهتمام واستبد بهما اليأس وكادتا يتخليان عن المهمة .. ولكن حدث ذات يوم أن قدم إليهما أحد العاملين في عملية الحفر وقال لهما : (أتودان أن تروانا ؟ إننى سأدق بريمة في مستنقع . وبينما هما يراقبان العملية من بعد إذ بهما يصرخان فجأة .. يا إلهنا .. لقد وجدنا قصتنا ..

فهناك في ذلك المستنقع الزاخر بالنبات البرى الطويل وفي تلك المنطقة الموحشة بدا

أثر عمليات الحفر والعتور على البترول ، وما يعقب ذلك من قيام صناعة عند المستنقع ، وأنتك لتلمس ما كان ذلك يعنى بالنسبة للصغير الذى اختاره .. وأنتك ترى ما كان ذلك يعنى أيضاً للعائلة .. أنتك ترى التنافس بين حب الولد الصغير للطبيعة والشعور العام للطبيعة حولها .. وكان الإنسان طوال الوقت منهمكاً فى العمل صناعياً ، مستخرجاً البترول من بطن الأرض ولإدارة الآلات وتشغيلها ... وكيف أن الإنسان أصبح فى استطاعته أن يعيش مع آلاته . ولعل هناك مثلاً لهذه الفلسفة يكن فى قدوم الآلة إلى المستنقع ، ثم تعلم الإنسان أن يعيش مع تلك الآلة .

جوردون : حسناً ، إنها لصورة بالغة الروعة والجمال . وقد أشاد أقطاب العاملين فى الحقل السينمائى بالفيلم .

جراى : أوه .. نعم .. تماماً .. إننى أذكر أننى كنت فى الاستوديو حينما جرى عرض خاص للفيلم . وكان رينوار وعدد من كبار العاملين فى عالم السينما والأفلام موجودين ، منهم رجل يدعى البرت لوين . وهو منتج أفلام ومخرج مشهور من شركة مترو - وكان شابلين أيضاً موجوداً فى تلك الليلة يشاهد الفيلم وقد أعجب الجميع بالفيلم وبعثوا إليه برفقة تهنئة ، وأذكر أن هناك موجة من الإثارة اجتاحت الصالة بعد عرض الفيلم ، وجدير بالذكر أن من بين من شاهد العرض فى تلك الليلة فولكنز ، وهو مؤلف أمريكى مشهور .. كان قد أخذ مقعده فى آخر القاعة كمعجبه .

جوردون : أعتقد أن هذا النوع من الصور المتحركة لابد أنه أعجب فولكنز لأنه يمثل سيطرة الإنسان على الأرض .

جراى : نعم .. صحيح ...

جوردون : ولكن روبرت فلاهرتى قد مضى ولم يعد معنا .. ولكن أفلامه باقية ..

ماذا تعنى هذه الأفلام بالنسبة لنا اليوم ؟

جراى : إننى أعتقد أنها تعنى بالنسبة لنا تماماً كما كان هو يأمل فى ذلك إنها تعنى

شجاعة الإنسان ومعنى روعة العالم وجماله الذى يعيش فيه .. وحب الإنسان .. وهذا هو السبب فى أننى لا أعتقد أن بوب مخرج أفلام تسجيلية . إننى أؤمن بأنه مخرج أفلام واقعى جديد .. إن العالم كما هو الآن قبل أن يحكم عليه الناس بأنه عالم خير أو عالم شر .. إن أفلامه تبرز حب الأشياء .. وحب الإنسان مع اتسامها بفن رفيع رائع .. وإننى أعتقد أن هناك مخرجين اليوم قد تأثروا به وأن أثره سيعيش .. وله حوار يوه ، فهذا الأثر لن يمحي أبداً .



بروفسور لويس جاكوبس : مؤرخ وناقد
سينمائي ، وقام بإنتاج وإخراج وتصوير كثير من
الأفلام التسجيلية والتربوية والفنية ، وحصل على
جوائز في مهرجانات دولية للأفلام . وقد ذاع صيته
كمؤرخ سينمائي بصدور كتابه بعنوان (نهوض الفيلم
الأمريكي) في عام ١٩٣٩ وما أعقبه من كتب
أخرى ، وهو عضو في كليتي الآداب التابعتين لجامعة
نيويورك وفيلادلفيا .

بقلم : لويس جاكوبس

لقد ظهرت الحركة التجريبية الأمريكية في فترة الغليان الفني في عالم الصور المتحركة . وفي خلال العقد من عام ١٩٢١ إلى عام ١٩٣١ الذي يدعى أحياناً (بالفترة الذهبية للأفلام الصامتة) بدأت الأفلام تحقق تقدماً وتبلغ ذرى جديدة في التعبير . وقد جرى إدخال المستحدثات الجديدة في الأسلوب الفني والمضمون والأشكال التركيبية في الأفلام من ألمانيا وفرنسا وروسيا .

ولقد ساعدت (الغزوة الأجنبية) كما سميت حينذاك على توسيع آفاق النواحي الجمالية عند العاملين في صناعة السينما الأمريكية وغذت الطموح الوطني . وكان رجال الفكر الذين كانوا قبل ذلك يعبرون عن لا مبالاة أو عداوة للأفلام والسينما قد بدأوا ينظرون إلى السينما كشكل جديد من أشكال الفن . وظهرت نتيجة لذلك كتب ومقالات وتعليقات في الصحف وصدرت مجلات سينمائية وعقدت ندوات سينمائية وأقيمت مسارح فنية خاصة . وراح رجال الفكر والنقاد يتنبأون بمستقبل باهر للفن السينمائي . وإلى جانب ذلك أسست اتحادات وجمعيات سينمائية وعقدت ندوات عن السينما والأفلام واقتصرت المسارح الفنية الخاصة على عرض الأفلام التجريبية وغير

العادية وكذلك لم تحل نهاية العقد حتى أصبح الفيلم كشكل جديد من أشكال الفن ليس معترفاً به على نطاق واسع فحسب ، وإنما أثار أيضاً حماساً جنونياً لإنتاج الأفلام التجريبية . وقد تعلم الفنانون والمصورون والشعراء والروائيون والراقصون والمهندسون من الشباب الراغب في استكشاف آفاق التعبير السينمائي الفنى ، كيف يستعملون الكاميرا بأقل الموارد المتاحة وذلك لإنتاج الأفلام وحدهم .

وكان أول فيلم تجريبى أنتج فى أمريكا لإظهار تأثير اختراعات الأوروبيين هو فيلم « حياة وموت ٩٤١٣ - هوليوود اكسترا » ، وقد أنتج الفيلم فى أوائل عام ١٩٢٨ وبلغت تكاليفه أقل من ١٠٠ دولار ، ومع ذلك أثار اهتماماً وجدلاً كبيراً إلى حد أن وكالة توزيع كبرى تعاقدت على توزيعه وعرضه فى ٧٠٠ دار فى أمريكا والخارج . ولقد كتب روبرت فلورى وهو ناقد سينمائي أوروبى سابق ومساعد مخرج الحوار وتولى الإخراج وقام سلافكو فوركايتش بالتصميمات والتصوير ، وكان هذا الأخير رساماً تحذوه رغبة جامحة فى إعداد أفلام شعرية . وتم إنتاج الفيلم ذات ليلة فى مطبخ بمنزل فوركايتش واستخدمت فى إعداد مناظره صناديق من الكرتون وعلب السيجار وصفائح معدنية ولمبة كهربائية واحدة قوتها ٤٠٠ وات وأشكال من الورق المقوى . ويمكن رؤية جانب من نوعية الفيلم فى الوصف أورده هيرمان فاينبرج فى صحيفة (صانعى السينما) الصادرة فى شهر يناير من عام ١٩٢٩ ، فقد جاء فى ذلك أن الهستيريا والإثارة اللتين تركتتا حول حفل الافتتاح ، قد ظهرتا بسرعة وبشكل واضح وذلك بواسطة تصوير نموذج من الورق المقوى لناطحة سحاب مع كاميرا تتأرجح من جانب لآخر ومن فوق إلى تحت فوق واجهة المسرح ويجرى تصوير لعب من السيارات أثناء وصولها بالكاميرا وهى فى وضع سفلى ، ولإظهار العذاب الفكرى الذى يعانىء الكومبارس عمده فلورى وفوركايتش إلى قص ورق على شكل أشجار وتحريكها بواسطة مروحة كهربائية .

وبعد فيلم (هوليوود إكسترا) ، أخرج روبرت فلورى فيلمين خياليين تجربيين آخرين هما فيلم (حب الصغر) و (جوهان صانع الأكفان) . وقد أنتج الفيلمان بأدنى حد من التكاليف ، واقتبس أسلوب التمثيل من فيلم (خزانة الدكتور كاليجارى) . وكان هذان الفيلمان الأمريكيان اللذان يعتبران أول محاولة أمريكية فى الأفلام التجريبية رائعين بالرغم من أنهما يعكسان بصورة صارخة النزعة التعبيرية الألمانية . وقد أظهرت تكاليفها القليلة وإمكاناتها الإبداعية الكبيرة واستقلالها عن عمال الاستوديوهات وموظفيها أن صناعة السينما أصبحت فى متناول كل إنسان . ذلك أنه لم يعد من المحتم على امرئ أن ينفق ثروة كبيرة لاستكشاف الإمكانيات الفنية لصناعة السينما .

وقد عرض فى نفس الوقت تقريباً فيلم من هذا الطراز وإن كان أكثر طموحاً فى مجاله هو الفيلم التجريبى ذو الست بكرات (اللحظة الأخيرة) . واضطلع بالإنتاج بول فيجوس وقام بالإخراج والتصوير ليمون شامروى ، واضطلع بدور البطولة فيه أتوماتيسين . وهذا الفيلم حافل بالنواحي الفنية والمؤثرات المستمدة من دراسة واعية للديكور والإضاءة وطرق استخدام الكاميرا فى تصوير أفلام ألمانية مثل (السلع الشمعية) و (منوعات) و (الضحكة الأخيرة) وكل هذه الأفلام تمثل ظاهرة واضحة للأسلوب التعبيرى .

وكانت القصة بمثابة (دراسة فى التصور الذاتى) على أساس نظرية هى أنه فى اللحظة الحرجة التى تقع قبل أن يفقد المرء الوعى قد يرى بانوراما من الصور التى تلخص ذكريات حياة كاملة .

كانت القصة من نواح عديدة سطحية وميلودرامية . ولكن تم تفادى الأخطاء بطرق جديدة للمعالجة والأفكار والأسلوب الفنى ، الأمر الذى جعل الفيلم تجربة فريدة فى نوعها .

وكان التصوير الذى قام به ليون شامروى وهو مصور أمريكى مغمور ، يقارن بأحسن أعمال المصورين الأوروبيين .

وهناك فيلم (القلب المتيم) ، الذى أخرجه شارلوكلين ، وقد أبرز الفيلم نواحي الرعب والجنون فى قصة (بو) بأسلوب الفيلم الذى اتبع فى فيلم (كاليجارى) . إن أساس الأسلوب الأمريكى ، كأسلوب الفيلم الألمانى ، يعتمد كل الاعتماد على الديكور .

وتلا ذلك مباشرة ظهور فيلم على أساس قصة أخرى للمؤلف بو ، وهى قصة (سقوط آل أشر) . وقد قام بالإخراج والتصوير جيمس سيبلى واطسون وأعمال التجهيز والاعداد تولاهما ميلفيل ويير ، واستغرق إعداد الفيلم عامًا كاملاً ، وكان إنتاج الفيلم قد استهدف جدل المتفرج يغمره شعور بالغرابة والخوف .

وفيلم (سقوط آل أشر) يختلف عن قصة فيلم (كاليجارى) ، أظهر طريقة فريدة فى مادتها واستخداماً خيالياً واسعاً للأسلوب التعبيرى الذى أضفى على الفيلم صفة مميزة تختلف عن الأفلام التجريبية اليوم . فبذ بداية الفيلم يظهر فارس ممتط صهوة جواده وهو يتزل على سفح جبل إلى سهل منبسط وتتصاعد أمامه سحببات الدخان التى ينفثها من لفافته ، ويركز هذا الجانب من الفيلم على الغموض ، ويعقب ذلك سلسلة متوالية من الصور المثيرة للتوتر ، ثم تظهر مائدة عشاء تقوم على الخدمة حولها يدان مرتديتان قفازاً جلدياً أسود اللون ، وبعد ذلك يكشف غطاء أحد الأطباق أمام أحد الجالسين ، ويظهر على الطبق رمز الموت ، وتحول الشخصيات إلى خيالات تبدو كالأشباح تتحرك فى عالم دقيق من الأشباح والأرواح . ويتسم الفيلم كله بالصفة الهلامية التى أضفت على القصة سمة الاثارة مقرونة بالخيال المميز .

وهناك أعمال لمجموعة من التجريبيين تتعارض تعارضاً حاداً مع الطريقة التعبيرية التى اتبعت فى فيلم (سقوط آل أشر) فقد كان أفراد هذه المجموعة ينظرون إلى الأفلام

الفرنسية مثل أفلام كليوفيدر وكافالكانتي وليجر وديسلو ، كمصدر للإلهام ، وكانت الطريقة التي ينتجونها طريقة مباشرة وطبيعية .

ولعل أول الممارسين في هذا الحقل هو رالف شتاينر المصور في نيويورك ، وقد يرجع سبب ذلك إلى ممارسته التصوير الثابت . وكانت أفلامه مجردة من المؤثرات لأن السينما على حد قوله ، لم تستغل الاستغلال التام .

وهنا نرى في هذا العمل محاولة لتجنب الوسائل الأسلوبية لكي يتسنى التركيز على الموضوع وكانت أول محاولة قام بها ستاينر في فيلمه H.Q. ، بمثابة دراسة عن الانعكاسات على سطح الماء وفاز بجائزة التصوير وقدرها ٥٠٠ دولار لأحسن فيلم من أفلام الهواة لعام ١٩٢٩ . وقال شتاينر (لقد كنت مهتما بأن أرى مقدار المادة التي يمكن الحصول عليها بمحاولة رؤية الماء بطريقة جديدة) بدلاً من فعل أشياء للماء بالكاميرا .

وهنا معجب آخر بالأفلام الفرنسية وهو لويس جاكوب الذي أجرى مع اثنين من مساعديه وهما جو جيركون وهيرشيل لويس ، وجميعهم من فيلادلفيا ، تجربة فيلمية صغيرة في عام ١٩٣٠ تدعى (التركيب المتنقل) ، ومع أن الفيلم فيلم تجريدي من حيث عنوانه ، فإنه يعد فيلماً واقعياً ويحكى هذا الفيلم قصة فتى وفتاة يقعان في الحب بعد أن ألقى بهما في استوديو صديق لهما لمدة نصف ساعة .

ولقد استهوت المعالجة النفسانية للفيلم جو جيركون وهيرستيل لويس . وعمداً إلى إخراج نفس القصة من وجهة نظر التصور الذاتي وبدلاً من تصوير أعمال الفتى والفتاة اتجهت الكاميرا إلى إظهار من هما وإلى أين ذهبا وما الذي رأياه وفعلاه .
والقصة الجديدة وعنوانها (قصة لا أحد) استخدمت استخداماً حراً الأساليب والأجهزة السينمائية مثل الشاشة المنشطة واللقطات القريبة والأقنعة وسرعات تصوير مختلفة وكاميرا متحركة والحركة العكسية .

وفي أحد المشاهد يرى جهاز تليفون يملأ وسط الشاشة وعلى جانبي التليفون ظلان لشخصين هما الفتى والفتاة ، يحريان الحديث التليفوني ، ويدرك المشاهد ماهو الموضوع الذى يتحدث عنه الفتى والفتاة حتى بدون أن يراها أو يسمعاها . ولما ازداد التجريبيون الأمريكيون دراية وإلماماً بالوسيلة السينائية الجديدة ابتعدوا عن التزعة التعبيرية عند الألمان وعن المذهب الطبيعي عند الفرنسيين ، واتجهوا إلى واقعية الروس المتزايد .. إن تأثير الأفلام الروسية ومذهبها الفنى يمكن تلخيصها فى كلمة (المونتاج) وقد قوض هذا التأثير المستويات الجالية لسلفهم وقدموا معايير جديدة . إن مبدأ المونتاج كما عرض فى أفلام وكتابات إيزنشتاين وبودوفكين أصبحت عند حلول عام ١٩٣١ المرشد الجالى لجميع العاملين التجريبيين فى صناعة السينما فى الولايات المتحدة .

ومن الأفلام الأولى التى يظهر فيها تأثير الأسلوب الفنى السوفيتى ، فيلم قصير من إخراج شارلز فيدور بعنوان (الجاسوس) وهو مقتبس من قصة أمبروز بيرس (حادث على جسر يونانى) . وقد أبان فيلم (الجاسوس) وفيلم (اللحظة الأخيرة) ، أفكار رجل مقضى عليه ، ولم يعالج الفيلم ذكريات عن أحداث حياة سابقة ، وإنما تناول أفكار الحاضر ، وصورت وكأنها تجرى فى جو واقعى بدلاً من قصرها على عقل الرجل المقضى عليه .

ولقد كان فيلم (الجاسوس) من حيث الأسلوب واقعيًا كل الواقعية ، فالممثلون الذين لم يكونوا محترفين ، لم يستخدموا الماكياج كما أن الديكورات وخلفيات الاستوديو لم تكن مطلية وإنما كانت كلها طبيعية . وقد دل الفيلم على أن المخرج يبدى اعتباراً قوياً للأسلوب الفنى السوفيتى .

وثمة أفلام تجريبية أخرى ظهرت فى تلك السنوات وكانت مقتبسة من نظريات جيغا فيرتوف وأفلامه . إن مبدأ فيرتوف بوجوب إنتاج أفلام يقوم بالتمثيل فيها ممثلون

غير محترفين أو قصص قد وجد استجابة كبيرة لدى متجى الأفلام المستقلين الذين ليست لديهم خبرة مع الممثلين أو بناء القصة .

إن اتباع مبادئ فيرتوف قد أدى إلى ظهور سبل متدفق من الأفلام الشعرية والموسيقية ، وقد أسهم في هذه الجهود في هذا المجال جون هوفمان في فيلمه (قبل الربيع) وهيرمان فاينبرج في فيلمه (حريق الخريف) و (سيمفونية المدينة) وإيرفنج براونج في فيلمه (مدينة المتناقضات) وجاى ليدا في فيلم (صباح ساخر) ولين ديجر في فيلمه (يوم في سانتافو) ونايك سيرت في فيلمه (المياه المتدفقة) وغيرهم . كانت هذه الأفلام أفلاماً حقيقية وتشبه الأفلام التسجيلية في وصفها للأشخاص والأماكن والأنشطة .

وهناك أفلام أخرى حاولت أن تكون أكثر انتقاداً لعدد من الموضوعات التي عاصرتها . إن فيلم (وقفة القارب التجارى الأخيرة) من إخراج جون فلورى وتيودور هوف . كان فيلمًا كوميدياً من فترة الانكماش ، وهناك فيلم (فطيرة في السماء) من إخراج الباركاوان واشتراك مولى داي تاتشر وإيرفنج ليرنورالف شتاينز ، حاول بسخرية تبيان أنه مع أن الأمور قد لا تكون على ما يرام في هذا العالم ، فإنها ستكون كذلك في العالم الآخر .

وعندما استتب الأمر للمونتاج كنظرية لصناعة السينما سرعان ما واجه التحدى بعد اختراع السينما الناطقة ، وقد سادت الفوضى والارتباك العاملين في صناعة السينما وغيرهم ، وثار جدل لا نهاية له حول ما إذا كان المونتاج قد انتهى وما إذا كانت الأفلام الناطقة تعتبر إسهاماً في الفن السينمائي أو أنها ليست سوى محاولة تجارية لدعم إيرادات الشباك المتناقصة ، ثم لا تلبث أن تتلاشى .

ومما يبعث على الدهشة والغرابة أن معظم منتجى الأفلام التجريبية كانوا يعارضون الأفلام الناطقة في أول الأمر لأنهم شعروا أنهم سقط في أيديهم ولم يعد لهم حول ولا

قوة ، وكان سبب معارضتهم هو الخوف والقلق من التغيرات التي سيضيفها هذا
العنصر الجديد إلى صناعة السينما ، لقد قلبت الأفلام الناطقة النظريات السابقة التي
تعلموها رأساً على عقب ، وذلك من الناحية الفنية . أما من الناحية العملية فإن ازدياد
تكاليف الصوت قد أرغمت غالبية السينائيين التجريبيين على التخلي عن أنشطتهم
السينائية .

على أن هناك بعض السينائيين الذين سرعان ما كيفوا أنفسهم حسب التطور الجديد
وظهور الأفلام الناطقة . ولعل أول وأبرز فيلم ناطق تجريبي هو فيلم (لوط في سودوم)
الذي أنتجه أاطسون بالاشتراك مع ويبر ، وهما اللذان أنتجا فيلم (سقوط آل أشر) .
ويحكى الفيلم أى فيلم (لوط في سودوم) قصة مستمدة من التوراة عن تلك المدينة
الشريرة التي أنزل الله بها الدمار والخراب ونجى نبيه لوطاً .

والفيلم الناطق التجريبي الثاني الذي يستحق الذكر هو فيلم (من الفجر إلى الفجر)
الذي أنتجه جوزيف بيرن في عام ١٩٣٤ .

ويحكى الفيلم قصة فتاة وحيدة تعيش في مزرعة منعزلة ولم تكن ترى أحداً سوى
والدها الذي أنهكه الفقر والمرض . وحدث ذات يوم أن جاء عامل زراعى يتجول إب
المزرعة يطلب عملاً . وفي خلال فترة ما بعد الظهر وقعت الفتاة والعامل في مصيدة
الحب وقررا الهروب معاً في صباح اليوم الثاني ، وفي تلك الليلة أحس الأب بما حدث
وخشى أن يفقد ابنته فقرّر طرد العامل . وعند الفجر أصيب الأب بجلطة توفى على أثرها
وأصبحت الفتاة وحيدة بلا رفيق أكثر من ذى قبل .

وقد عرض الفيلم مشاعر حقيقية جداً عن الموضوع إلى حد حفز إيريك نايت .
الناقد السينائى في مجلة تصدر في فيلادلفيا إلى الكتابة عن الفيلم فقال (إننى لا أستطيع
أن أقاوم الإغراء لوصف فيلم « من الفجر إلى الفجر » بأنه من أعظم المحاولات الرائعة في
صناعة السينما المستقلة في أمريكا .

واستمر إنتاج الأفلام ولكن لم يستخدم الصوت فيها سوى اثنين ، وهما فيلم (الأرض المحطمة) من إنتاج رومان فردليتش وكلارنسى ميوز ، وقد استخدم فيها الصوت والموسيقى . وهناك فيلم آخر اسمه (صاحب المطبعة السرية) من إنتاج طوماس بوتشارد ولويس جاكوبس ، وكان فيلماً ساخراً .

وعندما ازدادت حدة الانكماش الاقتصادى عند حلول عام ١٩٣٥ إلى حد بدت فيه جميع الجهود المبذولة للتجارب الفنية عديمة الجدوى ، تركز الاهتمام حينئذ على الظروف الاجتماعية ، وبرز نوع جديد من الأفلام وهو الأفلام التسجيلية ، وفى ظل الأزمة الاقتصادية الحادة استسلمت الثورة الجمالية للثورة الاجتماعية . واستوعبت حركة الأفلام التسجيلية الأمريكية جميع العاملين فى صناعة السينما ، وسرعان ما أصبحت تلك الحركة قوة فعالة فى عملية تقدم الصور المتحركة .

على أن فريقاً واصل العمل فى إنتاج الأفلام حسب النمط القديم مع إضافة الصوت ومن هذا الفريق مارى إلين بوث المخرجة وتيد نيميث المصور وقد أدخل فى أفلام «رقصة انيترا» (١٩٣٦) و«نجم المساء» (١٩٣٧) و«بارابولا» (١٩٣٨) وتوكاتالا وفوجو (١٩٤٠) و«تار انتبلا» (١٩٤١) - أدخلت الإضاءة والألوان والحركة والموسيقى فى إطارات تجريدية وسميت (بالسيمفونيات المرئية) وكان الهدف منها وضع تركيبة أمام العين من الأشكال المرئية مع استخدام موضوعى للموسيقى فى تجربة جديدة ..

وعندما دخلت أمريكا الحرب العالمية الثانية دخل الفيلم التجريبي فى طى النسيان ، ولكن مع انتهاء الحرب تجدد الاهتمام إلى حد كبير بالفيلم فى جميع أنحاء الولايات المتحدة . وكان وراء ظاهرة هذا الانتعاش الذى حدث فى فترة ما بعد الحرب قوتان بدأتا تتحركان أثناء فترة الحرب ، وأولى هاتين القوتين توزيع البرامج الفيلمية من مكتبة متحف الفن الحديث بتكاليف اسمية على الهيئات التى لا تستهدف الربح .

وكانت القوة الثانية تتمثل فى مايا ديرين منتجة الأفلام ، ويرجع إليها الفضل فى أن تكون أول من عمد منذ نهاية الحرب إلى حقن دماء جديدة إلى الإنتاج التجريبي ، وكانت أفلامها كلها قصيرة وصامتة وغير ملونة ، وكانت أفلاماً رائعة . وإلى جانب ذلك كانت لها قدرة تنظيمية على أن تضمن عرض أفلامها فى المتاحف والمدارس والمسارح الصغيرة ، كما كانت تتمتع بموهبة المهارة فى الكتابة للتعبير عن أفكارها وعقائدها فى مقالات تنشر فى المجلات والكتب والكتيبات .

وفى معرض كتابتها عن نواياها ومقاصدها فى أفلام مثل (شباك الحب بعد الظهر) (١٩٤٣) و (على الأرض) (١٩٤٤) و (دراسة فى الرقص للكاميرا) (١٩٤٥) قالت الآنسة ديرين أن هذه الأفلام (تمثل كوناً نسبياً .. تتعلق فيه مشاكل الفرد كعنصر مستمر وجديد يكون مائعاً غير متماسك ، وهذه إلى حد ما رحلة أسطورية للقرن العشرين .

ومع أن هذه الأفلام حافلة بأفكار ورموز معقدة ، إلا أن قيمتها السينائية الرئيسية تكمن فى تشابك وتقارب اللقطات الذى يتحقق بواسطة أسلوب خلاصته البداية فى تصوير مشهد فى مكان وإنهائه فى مكان آخر وهكذا ، فإن الزمن والمكان الحقيقين قد قضى عليهما وحل محلها (مكان وزمان) سينائى مكن الأشخاص والأماكن والأشياء من التقارب فيما بينهما بانسجام تام .

إن المبدأ السينائى الذى يبرز هذه الصور قد استغل أيضاً فى فيلم (إقامة الشعائر فى زمن مشوه ١٩٤٦) ، وقد وصفته الآنسة ديرين بأنه فيلم ليس درامياً أو سارداً للأحداث ، وإنما هو فيلم قائم على الوصف ، أى وصف البلاد ، وكانت المحاولة فى هذا الفيلم تستهدف أن يكون فيلماً راقصاً لا من العلاقات بين الزمان والمكان السينائيين فحسب وإنما من العناصر غير الراقصة أيضاً .

وكان فيلم (الألعاب النارية) (١٩٤٧) من إخراج كنيث أنجر أقل اهتماماً بالشكل

السينائي وأكثر اهتماماً بالصراع الإنساني وكان هذا الفيلم تدور قصته حول شخص مصاب بشذوذ جنسي ومرض عصبي يحلم بأن جاعة من أصدقائه تنقض عليه وتوسعه ضرباً بطريقة وحشية ، وكان هذا الفيلم قد عرض قدراً من الخيال والأمانة في تصوير الحالة مع دقة في اللقطات الأمر الذي جعله يثير الدهشة وهو معروض على الشاشة . وهناك فيلم قريب الشبه من حيث الروح والأسلوب الفني لفيلم (الألعاب النارية) هو فيلم (شظية البحث) (١٩٤٦ - ١٩٤٧) من إخراج كيرتيس هارينجتون . ويتناول الفيلم موضوع عذاب الحب ذاتي مراهق ويعكس الفيلم بوضوح تام ودقة متناهية بواسطة الحوار والاقتراحات والعلاقات بين صورة ، تجربة شخصية تاركاً المشاهد منهمكاً في التفكير والتأمل .

وثمة مجموعة أخرى من المخرجين التجريبيين السينائيين واصلوا النهج على منوال المدرسة غير الموضوعية للأسلوب الفيلمي التجريدي ، وكانت السينما بالنسبة لهذه المجموعة ليست وسيلة فحسب ، وإنما غاية في حد ذاتها ، وقد عمد أفراد هذه المجموعة إلى استخدام الصور التجريدية واللون والإيقاع كتجارب وممارسات في حد ذاتها بعيداً عن قوتها في التعبير عن الأفكار والآراء . وكان هدفهم استخدام الصور لا للمعنى وإنما للجمال ، والسبب في ذلك أنهم كانوا مازالوا متأثرين بتجارب المخرجين الأوربيين الذين ظهروا في أوائل العشرينيات أمثال إيجلينج وريشر وروثمان .

وكان أكثر أفراد هذه المجموعة تقدماً وخبرة أوسكار فيشنجر . كان هذا المخرج من حواربي والتر روثمان السابقين ، وكان روثمان من التجريبيين البارزين الذين ظهروا في فترة ما قبل أدولف هتلر . وقد وصف فيشنجر أفلامه أي أفلام فيشنجر بأنها (دراما فيلمية مطلقة) وكانت أفلامه كلها تمثل فيضاً من الشعور الذي يتكون بواسطة الموسيقى واللون والتصميم الجرافي .. مصوغة كلها في أنماط من الحركة الإيقاعية وقد استخدم أبسط أنواع الأشكال - المربع والدائرة والمثلث - مع خط منحني من الأنماط العاطفية

التغيرة حسب الموسيقى ومبنية على أساس قوانين الشكل الموسيقى .
وكان إخوان جون وجيمس هويتى مثل فيشنجر مهتمين اهتماماً بالغاً بمسائل اللحن والحركة والصوت التجريدية ، وقد أنتجا خمسة أفلام قصيرة سميت بالغرينات .
وثمة طريقة ملموسة للتعبير غير الموضوعى انبعثت فى الأفلام الملونة التى أخرجها دوجلاس كروكويل ، ومن هذه الأفلام (فانتا سما جوريا) و (المطاردة) و (شلالات جلين) . وقد وصفت هذه الأفلام بأنها (لوحات زيتية متحركة) .
وهناك طائفة ثالثة من المخرجين التجريبيين التى حاول أعضاؤها عدم ممارسة التجارب التصويرية وإنما الاهتمام بالواقع الموضوعى . ولقد عمدوا على خلاف مخرجى الأفلام التسجيلية إلى عدم أية تعليقات شخصية عن الناس أو الأحداث . وكانت موضوعاتهم خفيفة ، ولكنها اكتسبت أهمية بفضل شكل التعبير السينمائى وكثافته الدرامية . وكان أشهر أفراد هذه المجموعة المخرج سلافكو فوركايتش بسبب أسلوبه (المونتاجى) . فقد أخرج وحده فيلمين قصيرين يفسر فيهما تفسيراً تصويرياً فيلم (همس الغابة) من إخراج واجز وفيلم (كهف فينجال) من إخراج مندلسون بالاشتراك مع جون هوفجان ، وقد اشترت شركة مترو جولدوين ماير فيلم (همس الغابة) ولكنه لم يوزع للعرض العام لكونه فيلماً ذا مستوى فنى عال . ويعرب كلا الفيلمين عن حب شاعرى للطبيعة واحترام المخرج للتكوين الشكلى فى تفاعل فنى بين العاطفة والإحساس .

ولعل أكثر الأفلام طموحاً فى تلك الفترة هو فيلم (الأحلام التى يستطيع المال أن يشتريها) وهو فيلم ملون من إخراج هانريشتر ، رائد الفيلم الأوروبى الشهير وقام بمهمة التصوير أرنولد إيمل .

ويروى هذا الفيلم قصة سبعة أشخاص قصدوا طبيياً نفسانياً للهروب من الكفاح المرير من أجل البقاء . وينظر الطبيب النفسانى إلى عيونهم ويرى فيها صور أحلامهم ثم

يعيدهم في وشك مقنع مما إذا لم يكن عالم الباطن حقيقياً مثل العالم الخارجي .
إن كل رؤيا من الرؤى في العين الباطنية كانت بمثابة سباق لوفى موجه نحو
الاقتراحات والرسومات والأجسام الخمسة من الفنانين الرواد ، فكان ماكس أرنست
مصدر إلهام لقصة (عاطفة ورغبة شاب يصغى إلى أحلام فتاة صغيرة) وأسهم فرناند
ليجر في ناحية من نواحي الفن الشعبي الأمريكي . وذلك في كتابة قصة حب بين دميقي
مانيكان في (فاترينة) للعرض مصحوبة بقطع من الشعر الغنائى لجون لاتوش . أما
قصة « مان راي » ، فكانت بمثابة هجاء للسيما وروادها . وساهم مارسيل درشامب
بصوره الملونة ولوحته المشهورة وهي (عارية تنزل على سلم) وتحويلها إلى فيلم وضع
موسيقاه التصويرية جون كاج وغيرهم .

إن الأحلام برزت كعلامة مميزة لحركة الأفلام التجريبية الأمريكية ، فقد أظهرت
هذه الأفلام استقلالاً في الأسلوب واستكشفت ناحية من نواحي التعبير السينمائي لم
يسبق أن حاول أحد استكشافها .

ولقد أكدت اليوم روح جديدة من الاستقلالية والأصلية والتجريبية في صناعة
السينما وإنتاج الأفلام نفسها ورسخت قدمها ، على أن التأثير الأوروبي الطليعى القديم
مازال ملموساً حتى الآن ، ولكن كثيراً من المنتجين السينمائيين قد توصلوا إلى أشكال
وأساليب محلية أخرى ، وكل واحد من هذه الأشكال والأساليب تدق الطبول لحق
السينمائي التجريبي في التعبير الذاتى ، ومن ثم فإن مستقبل الأفلام التجريبية يبدو الآن
أكثر إشراقاً من ذى قبل .

ويجرى الآن إحياء الأفلام التجريبية ، القديمة منها والجديدة في جميع أنحاء
البلاد - في الكليات والجامعات والمتاحف - وتعرض المرة تلو المرة . إن مثل هذه
العروض من شأنها أن تؤدي إلى خلق مشاهدين جدد واجتذاب المزيد من النقد وتكون
إلهاماً للإنتاج المبدع للمزيد من الأفلام التجريبية .



دكتور جيرالد أوجرادى : مارس منذ أيامه
الدراسية حياة نشطة جداً كمدرس ومحاضر وتولى
التدريس فى تسع جامعات وكان اهتمامه موجهاً نحو
دراسة الفيلم ، وقد انعكس هذا الاهتمام فى كتاباته
للصحف الدورية ، ويقوم الآن بتدريس ندوات
للخريجين فى جامعة ولاية نيويورك فى بوفالو عن الفيلم
وأساليب الوعي ، وقد تعاقد أخيراً مع شركة النشر
بكلية أكسبروكس لتحرير كتاب دراسى والمساهمة فى
وضعه بعنوان « فهم الفيلم » .

بقلم : جبرالد أوجرادى

حينما كرمت كلية آداب فيلادلفيا في شهر يونيو عن عام ١٩٦٦ جوناس ميكاس ،
من مدينة سيمتيسكيان ، في ليتوانيا ، كان قد مضى على إقامته في الولايات المتحدة
١٦ عامًا - وهى السنوات التى أعقبت مباشرة تجاربه في زمن الحرب في معسكرات
الاعتقال ومعسكرات اللاجئين في أوروبا . وقد ألقى إذ ذاك محاضرة جاء فيها :

إن كل شيء أؤمن به قد هز جميع مثالىتى وإيمانى في نقاء
الإنسان وطهره وتقدمه من أساسها وحطمها . على أننى بطريقة ما
نجحت في أن أحافظ على تماسك نفسى . ولكن لم أعد في الواقع
جزءًا واحدًا ، فقد أصبح كيانى مجزءًا إلى زهاء ألف جزء مؤلم .
... ولم يساورنى أى شعور بالدهشة عند وصولى إلى نيويورك
لأجد آخرين يشعرون نفس شعورى . لقد كان هناك شعراء
ومخرجون ورسامون - أشخاص كانوا هم أيضًا يمشون وكأن كل
واحد منهم مجزء إلى ألف جزء مؤلم .

بيد أن طاقة هائلة انطلقت خلال العقدين المنصرمين (١٩٥٠ - ١٩٧٢) من هذا
الغزق الشخصى والاجتماعى ، فقد دخل حقل العمل السينمائى فيض من الشعراء
والرسامين والمثاليين والراقصين والمصورين ومصممي الديكور وغيرهم ، وأنتجوا أنماضاً
متنوعة من الصور المتحركة ، بسرعة هائلة ، وكانوا بمثابة قاعدة ينطلق منها صاروخ
على مراحل ليصل إلى عنان السماء . تصف خط السير الذى يشبه الخط الذى سلكته
للرحلة الأمريكية إلى القمر ، وهى الرحلة التى سبرت أغوار وعينا فى تلك السنوات .
ومن هؤلاء الذين ترد أسمائهم فيما يلى ، أنتج ميكاس وستان براخيچ أفلامهما الأولى فى
عام ١٩٣٣ وأنتج ستان فاندريك أفلامه فى عام ١٩٥٤ وويل هيندل فى عام ١٩٥٧
وإيد امبويلر فى عام ١٩٥٩ وبروس بيل فى عام ١٩٦٠ ، وكان هؤلاء جميعاً على
علم بترائهم السينمائى ، ووصف ستان فاندريك نفسه منذ البداية بأنه طفل ميليه . وقام
ستان براخيچ بإحياء ذكرى ميليه فى محاضرة ألقاها فى عام ١٩٧١ وعمد سكوت
بارتليت . المنتج الأمريكى من سان فرنسيسكو إلى إنتاج فيلمه (رحلة إلى القمر) بعد
ذلك ببضع سنين . وعندما شاهد ميكاس هبوط الإنسان على القمر فى شهر أغسطس
من عام ١٩٦٩ كتب يقول :

إننى أقول بإيجاز هنا ما يحول فى فكرى عن الرحلة إلى القمر
لأننى أواصل الاستماع إلى كل الأنباء عنها وأقروها إن رحلتنا إلى
الفضاء تعتبر روحاً جامدة . إنه كل ما هبط الإنسان فى أعماق
نفسه روحياً ، فإنه سيطير أبعد مادياً لأن العمليتين واحدة وأن
المسافة نسبية بالنسبة إلى المسافة الداخلية الأقرب . وهكذا فإن
السبيل الوحيد لوضع حد لعمليات استكشاف الفضاء هو البدء
فى التراجع روحياً ، وهذا هو أسهل شىء يمكن عمله .

لقد عمد منتجو الأفلام في هذه الأحقاب إلى أن يشغلوا أمة لم يسبق لها في تاريخها إلى تناول هذا القدر الكبير من المشاكل في وقت واحد وتتم خلال تغييرات كثيرة بسرعة فائقة ، وهكذا وجدت نفسها مضطربة .. ففي أوائل الخمسينات وجدت نفسها تتبوأ مركز الصدارة والتفوق في العالم لأول مرة ، ولكن مع مرور الوقت دقت (الساعة الأمريكية) وكان صدی دقاتها يعكس سيكولوجية قوة متفهرة وشكاً ذاتياً حيث جرى قطع علاقات مع قارة تلو القارة ثم اندلاع الحرب الفيتنامية في آسيا وقيام الثورة الكوبية في أمريكا الجنوبية وإعادة بناء منظمة حلف شمال الأطلسي في أوروبا ، أما في داخل البلاد ذاتها . فقد كانت هناك مسائل شائكة مثل الاضطرابات العنصرية التي سجلها جيمس بلو في فيلمه (الزحف) والثورة الطلابية التي سجلها آرثر بارون في (ثوار بيركلي) . وصدی الفضيحة الفيتنامية التي سجلتها شركة وينتر فيلم في فيلم (جندي الشتاء) ، وغيرها من الأفلام منها فيلم (مواجهة في ولاية كنت) حيث لقي بعض الطلبة مصرعهم على أيدي ميليشيا الحرس الوطني .

وكانت هناك إلى جانب ذلك أحداث جسام ارتفعت فيها ألسنة اللهب في حارات الزنوج في كل من لوس أنجليس وأترويف ونيوارك وأتت عليها النيران وحولتها إلى رماد ، وصاحب تلك الأحداث اغتيال زعماء منهم مالكولم إكس ومارتن لوثر كنج وجون كينيدي وروبرت كينيدي وصور بروس كونور في فيلمه (ريبورت) - أي (التقرير) اغتيال الرئيس في دالاس مثل كابوس قومي دائم وأبرز سكان فاندرييك في فيلم (أوه) في رسوماته ولوحاته جمجمة روبرت كينيدي المهشمة في مطبخ أحد فنادق لوس أنجليس .

لقد كان المنتجون السينائيون يزدادون إلماماً بالنواحي الشكلية والجمالية بأفلام الرواد الفرنسيين والألمان والروس الذين برزوا في العشرينيات ثم تأثروا بالسينائيين المستقلين الذين نشطوا في الأربعينيات منهم - وبلارد ما آس « ماري منكين وماياديرين

وكيرتيس هارينجنون وكنيث أنجمر وجريجورى ماركوبولوس . وقد تناقضت الأفلام التى تناول موضوعات الرقص والتحليل النفسى والبحر بعد أن تمزق المجتمع وعمد إلى إعادة بناء معتقداته الأساسية إزاء طبيعة الروح والنفس ومبادئ السلطة والجنس والدين والهيات الاجتماعية والوحدة العالمية وعلم التنبؤ الفضائى والكواكب فى العقود الأخيرة وثمة سحابتان ذريتان تتعلقان بدخانها الكثيف فى الأجواء الداخلية والخارجية ، وإنك إذا لم تستطع أن تسف العالم بالقنبلة الذرية ، فإنك تستطيع أن تسف عقلك بالمخدرات .. وفى هذا الجو أخذت أمة بأسرها تنمو فجأة فى فضاء جديد تمامًا ، تنساب فى سفينة فضائية وتنقل فى الحال وباستمرار ملايين الصور من أركان الكرة الأرضية الأربعة . إن الزمان قد زعزع كيان المكان وإن التاريخ سيوضح كيف أن هذا التحول فى الوعي كان له آثاره الكبيرة على التجربة السينمائية . لقد أصبح ٩٧ فى المائة من الأمريكين حتى منتصف الخمسينيات يملكون أجهزة تليفزيونية وانغمسوا فى حياة يضعون فيها سبع ساعات يوميًا أمام الصور المتحركة . ولقد وصف نورمان ميلر فى ترجمة حياته (جيوش الليل) وتناول فيها الزحف الاحتجاجى ضد الحرب الفيتنامية وضد البتاجون فى واشنطن فى شهر أكتوبر من عام ١٩٦٧ ، ثم كتب فيما بعد قصة الهبوط على القمر ووصف علاقة جيل الزاحفين بالتليفزيون وأثر البرامج التليفزيونية الفضائية على المجتمع والسينما .

ليس ثمة شك فى أن هذا المجتمع مجتمع يمتاز بالوفرة والغنى ، ومن ثم فإنه كان فى إمكان هذا البلد ، بالنسبة لبلاد أخرى ، الحصول على الكاميرات والأدوات والأجهزة السينمائية والأفلام وغيرها ، وهكذا ، أمكن مضاعفة الأصوات والعيون . ولقد ألفت أنيت مايكلسون محاضرة أثناء مهرجان الأفلام الرابع الذى أقيم فى نيويورك فى مركز لينكولن ، عام ١٩٦٦ جاء فيها :

لقد قيل لى أن هناك داخل كياننا الثقافى صبياناً فى العاشرة .

من العمر يمثلون أفلامًا مقاس ٨ «ثمانية» ملليمترات ، ومعظمها أفلام علمية - فى ساحات منازلهم . ولعل هذا يعتبر أهم حقيقة عن السينما فى عصرنا والأمل الحقيقى للسينما (المستقلة) .

وهناك أربعة من السينمائيين المتميزين إلى مناطق مختلفة من بلادنا يمكنهم أن يشرحوا الصور العديدة للسينما الأمريكية الجديدة أو السينما التجريبية أو السينما تحت الأرضية أو السينما المستقبلية أو السينما الشخصية التى سادت فى تلك السنوات . وهؤلاء الأربعة متفقون على أن ستان براخيچ هو العملاق الذى كانت أفلامه شخصية أكثر من غيرها ومازال هذا العملاق يعيش مع زوجته جين وبناته الثلاث وولدين فى كابينة بنيت فى عام ١٨٩٠ على مرتفعات يبلغ ارتفاعها ٩٠٠٠ قدم فوق سطح البحر ، فى بلدة جيلبين بولاية كولورادو . لقد أنتج أكثر من ١٠٠ فيلم فى غضون العشرين عامًا المنصرمة بما فيها فيلم (فن الرؤية) الذى يستغرق عرضه أربع ساعات . وهو استكشاف منظم لفن الرؤية وقد وضع كتابًا وافيًا عن هذا الموضوع بعنوان « مجازات الرؤية » ويشمل مبدأ الرؤية عنده الرؤية بعين مغمضة وكذلك المذكرات والأحلام (نهارا وليلاً) والهلوسة والتخيلات . ويستخدم عدسات مشوهة وكثيرًا ما يجعل المشاهد فى حالة توتر بتصوير أجسام بعيدة عن البؤرة وإظهارها فى شكل جديد .

وعمد فى الخمسينيات إلى (خدش) الأفلام وطلائها وغالبًا ما كان ذلك فوق الصور وكانت موضوعات أفلامه تتناول الحب والولادة وموت كلبه وبيئة بيته ، وهى كما وصفها تعتبر الأفلام الطليعية . على أنه هجر فى أوائل السبعينيات أجهزة الصوت وتخلّى عن الرسم على الأفلام والمونتاج وانتقل إلى يستبرج لإنتاج سلسلة غير عادية من الأفلام التسجيلية عن البوليس ومستشفى وإجراء عملية تشريح فى مكتب التحقيقات الجنائية . وكان عنوان الفيلم (طريق الرؤية بعينى المرء نفسه) .

وهو منهمك الآن فى إعداد فيلم مسلسل يستغرق عرض مسلسلاته ١٥ ساعة يعالج فيه حاشية من تطور الإدراك من الطفولة إلى المراهقة وما وراء ذلك . وهو بصدد إنتاج أفلام طويلة من هذا الطراز ويعنى هذا الاتجاه أن هناك حركة انتقال من الأفلام العادية القصيرة نسبياً إلى أفلام طويلة .

وهناك منتج من نيويورك يدعى ستان فاندريك نحا نحواً يختلف كل الاختلاف عن الأسلوب الذى انتهجه براخيخ فى غضون العشرة الأعوام المنصرمة . وهو يرى نفسه فناً مقيماً بالنسبة للعالم وإن كان يبدو دائماً الحركة . وفى يناير من عام ١٩٧٢ كان فناً مقيماً فى وقت واحد فى ثلاث مدن هى بوفالو وروشستر وثورنتو حيث كان يدرس التجديد والسحر فى مدينة وينتج فيلماً باستخدام الكمبيوتر فى الثانية . ويتولى إعداد عرض متنوع يستغرق ثمانى ساعات فى الثالثة . وبعد بضعة أسابيع انتقل إلى معهد كاليفورنيا للفنون والآداب ، وكان اهتمامه مركزاً على النواحي الاجتماعية والسياسية . ولكنه مركز اهتمامه فى إنتاجه فى أوائل الخمسينيات من فيلم (الجنس البشرى) و (لحظة الموت) إلى فيلم (نبش الجمجمة) و (القمة) فى منتصف الستينيات كمنتج تجريبى على مسائل الحياة والموت على كوكبنا .

ومن الرواد أيضاً المنتج السينمائى بروس بيلى . وهو بخلاف فاندريك كانت جميع أفلامه يتقرر صياغة شكلها على مائدة التحرير حيث يمارس مهنته على أعلى مستوى ويعتبر فيلمه (الشجاع) سجلاً لصدام لضمير شخص مع أحداث زمنية فى طول أمريكا وعرضها ، ويتضمن مشاهد لقاطنى الفاكهة والهنود الحمر الباقين فى السهول الكبيرة وشوارع نيويورك الحالية . ولا أظن أن ثمة سبباً آخر لوصف الفيلم أفضل من وصفه كفيلم تسجيلى لوعى ثقافة وتجميع كل القوى التى كانت منهمكة بإعادة بناء فكر الإنسان الأمريكى الجديد فى تلك السنوات .

وشخصيتنا الرابعة هو جوناس ميكاس نفسه الذى يعتبر باعث الروح للسينما

الأمريكية الجديدة التي جرت ولادتها على مدى عشرين عاماً . ومن أفلامه الممتازة فيلم (اليوميات والمذكرات والسكشات) ، ويستغرق عرضه ثلاث ساعات . ويصف جوناس ميكاس هذا الفيلم بقوله (إن الكاميرا استخدمت فيه لتسجيل حالة مشاعري وجميع ذكرياتي) . وقد صدرت لقطات كثيرة منه في نيويورك وكونكتنيكات وكولورادو وغيرها .

وهذا يذكرني بكلمة ألقاها في فيلادلفيا وجاء فيها :

إن جيلي وجيلكم قد تميزا بعلامة السفر والترحال .. وقد مضينا في التنقل الدائم والبحث (ومازالنا نفعل ذلك) في حركة دائبة متنقلين من طرف في هذه القارة إلى طرف آخر بين سان فرنسيسكو ونيويورك .

ولقد عولجت حركة الانتقال هذه من ساحل إلى آخر في أمريكا في أفلام مستقلة أخرى مثل فيلم (زواج صديقتي) من إنتاج جيم ماكبرايد وفيلم (البراندى في البرارى) من إخراج ستانتون كاي .

إذن حاول هؤلاء المنتجون الأربعة إخراج أفلام تحكى قصص حياتهم . وتسجيل الذات هذا يعتبر من أحدث وأهم اتجاهات الفيلم الشخصى الأمريكى . ولقد قال سيزار زفاتينى السينمائى الإيطالى في حديث أدلى به في جيمس بلو في عام ١٩٦٥ :

هناك في الواقعية الجديدة الحركات الأولى المطلوبة حتى لا يستخدم الفيلم السابلة في الشوارع كممثلين فحسب ، وإنما ينبغي إلغاء فكرة الممثلين كلية . إن المرحلة الأولى هى أن تأخذ الرجل من الشارع وتعمل منه ممثلاً . ولكن المرحلة الثانية هى أن تأخذ الرجل من الشارع لا كممثل وإنما لشخصه ذاته ..

إن لدينا الآن احتياجات جديدة ولكننا مازلنا نعيش في سيكولوجية بالية .
لِمَ ؟ لأننا نعرف فقط الواقع الذى يحيط بنا وهو خارج
إطارنا . إننا لا نعرف معرفة كافية علاقتنا بالآخرين ولكنى نفعل
ذلك علينا أن نتخلى عن رؤية القصص بلسان الضمير الغائب
ولكن يجب أن تكون لدينا الشجاعة أن نوجه الآلات والأجهزة
والميكروفونات نحونا ونحو الآخرين .

إن هؤلاء السينائيين الأربعة يتمون إذن إلى حركة أخرى ، وهى حركة الاعتماد على
التراجم التى ظهرت فى نفس المدة التى عرفت بفترة (السينما الواقعية) ، ويمكن اعتبار
ذلك كأسلوب يحظر استخدام نص مكتوب ولا يسمح للمخرج السينمائى أن يوجه أر
يتحكم فيما هو أمام الكاميرا . وهذا الأسلوب يستخدم كاميرات يدوية ويجرى التصوير
تحت أضواء كافية ويصور ممثلين غير محترفين فى موضع التمثيل . وقد أصبح ذلك ممكناً
نتيجة لسلسلة التقدم التكنولوجى . ومن ثم فإنه حينما يصبح التسجيل الثقافى فنا لأفلام
تسجيلية عن شخصيات فإنه لابد من الرجوع إلى بيلى وبرايخج وميكاس وفاندرييك .
وفى إطار هذه المحاولة لاستثمار ألوف الأجزاء من الطاقة التى انطلقت على مدى
عشرين عاماً ، فإن من الأهمية بمكان لفت النظر إلى حقيقة أن عمل رجال السينما
الذين جاء ذكرهم حتى الآن لم يصنف بسهولة كما توحى بذلك ملاحظاتي فقد أنتج
معظمهم أنواعاً كثيرة من الأفلام وأن عشرات من الفنانين البارزين لم يتناولهم هذا
البحث . وتوضيحاً لذلك ، أذكر اثنين من العاملين فى صناعة السينما ، أحدهما من
الساحل الغربى والآخر من الساحل الشرقى . وقد ظلّا وكلاهما مخلص لرؤيته الشخصية
على مدى السنين ومع ذلك كانا قد لقيا اهتماماً أقل من غيرهم .

لقد أنتج ويل هيندل أفلاماً رسمية مستخدماً أسلوب الأفلام التسجيلية أساساً
لعمله . ومن أفلامه فيلم (بيلابونج) يتناول موضوعه معسكراً للصينيين فى شمال

كاليفورنيا وفي فيلم « ٢٩ مبرسى » يعتبر ترجمة لحياته . وفيلم (ووتر سميث) يتناول فريق السباحة الأولمبي أثناء فترات التمرين .

أما إد إيمشويلر فكان منذ أول عهده بالبحث الفيلمي وإنتاج الأفلام مهتما بعملية الخلق أو خلق العملية - أولاً الرسم التجريدي ثم الحركة وخاصة في أفلامه مع فرقة « الوين نيقولاس » الراقصة وغيرها من الفرق الراقصة ، وهى ليست أفلاماً تسجيلية أو تقريرية ولا أفلاماً عن شكل آخر من أشكال الفن ، ولكنها مشاركة متنوعة من جانب تفاعل أعضاء الفرق . وقد عمد إيمشويلر في أفلامه (النسبية) و (الصورة) « اللحم والصوت » وخاصة في فيلم (الراقصون الثلاثة) إلى حبك عمليات الوعى والفكر وتحولات المشاهد النفسانية والعاطفية والعقلية مع عمليات الرقص .

إنه من المهم بحث مسائل قليلة تحيط بإنتاج هذه الأفلام مثل التوزيع والعرض والنقد والحفظ الأرشيفي والدراسة الجدية والتمويل وغيرها . وقد صورت كلها بأفلام مقاس ١٦ ملميمتراً ولم تعرض في دور عرض تجارية على الإطلاق ، ولكنها كانت تعرض في عدد صغير من دور السينما الفنية ، وخاصة في مسارح الكليات والجامعات ثم أخيراً في المتاحف ، وهذا ينطبق بصفة خاصة على مناطق خارج نيويورك ولوس أنجيليس وسان فرانسيسكو وثمة حقيقة وهى أن رواد السينما في تلك الفترة من التاريخ كانوا جلهم من الشباب . وقد وزع بعض الأفلام بواسطة شركات ، وكان معظمها تستأجره منظمات أسسها العاملون في صناعة السينما في أوائل الستينيات ، منها شركة سينما كانيون التعاونية في سان فرانسيسكو التى أسسها بيلي ، ومركز السينما التعاوني في شيكاغو والجمعية التعاونية للمنتجين في نيويورك التى أسسها ميكاس وثمة مؤسسة نموذجية للتوزيع هى جمعية الفيلم الخلاقة التى أسسها روبرت بايك .

ولم يكن للنقد أى وجود إذ ذاك ، ومن ثم فإن هذه الأفلام القصيرة - رس على الإطلاق . وكانت الضرورة الملحة حين ذاك هى إصدار صحف يمكن أن يكون

للفنانين السينائيين نفس الحظ من التعليق الذى يتمتع به الرسامون والمثالون والشعراء والموسيقيون . وقد صدرت حتى الآن أربعة كتب لمؤلفين أمريكيين (السينما الأمريكية الجديدة) تأليف جريجورى بانكوك و (مقدمة إلى الفيلم السرى الأمريكى) تأليف شيلدون رينان وكتاب (السينما الموسعة) تأليف جين يونجبلور وكتاب (الفيلم السرى) تأليف باركر تايلر ، وهناك ثلاثة كتب من تأليف أجنبية هي كتاب (السينما الأمريكية الفنية) تأليف بول وجين لويس وكتاب (السينما الأمريكية الجديدة) تأليف ألفريد ليوناردى و (السينما التجريبية) تأليف دافيد كيرتيس المؤلف البريطانى . وثمة مجموعتان من الأحاديث السينائية الأولى تحت عنوان (استكشاف الأفلام التسجيلية) من وضع ج . روى ليفين والثانية من وضع ألان روزنتول تحت عنوان (الفيلم التسجيلى الجديد يعمل) . وتعتبر هاتان المجموعتان أفضل دليل للعاملين فى مضمار (السينما الواقعية) وهناك أعمدة أسبوعية فى صحيفة (صوت القرية) بقلم ميكاس وصحيفة (لوس أنجيليس فرى بريس) التى أسسها يونجهود . تتيح المناقشة الوحيدة فى الصحف مع أن صحيفة (نيويورك تايمز) تولى التعليقات على المتاحف والمهرجانات اهتماماً كبيراً . وتنشر مقالات أطول وأكثر جدية فى صحف . اقتراباج) و (افثورام) و (كانيون سينما نيوز) و (كاتربيلار) و (فيلم كومنت) و (فيلم كالشر) و (فيلميكروز نيوزليت) و (فيلم كوارترلى) و (بيرفورمانس) .

وهناك مسألة حفظ الأفلام الأرشيفية مازالت تمثل مشكلة كبيرة وقد تم افتتاح أرشيف للفيلم الأنثولوجى فى نيويورك عام ١٩٧٠ برئاسة كل من ميكاس وب . آدامز سيتنى ، وهذا الأرشيف مخصص للفيلم كفن ، وتقوم هذه المؤسسة بعروض للأفلام من مجموعتها ضمن ثلاثة برامج يومياً . وإلى جانب ذلك ، يحتفظ الأرشيف بمجموعة من الأفلام لأغراض الدراسة والبحث وهى متاحة للمثقفين والأساتذة والطلبة مع مكتبة تضم مجموعة من الكتب والمجلات والقصاصات الصحفية والرسائل والسيناريوهات

وغيرها من الوثائق . وهناك أيضاً (أرشيف الأفلام الباسيفيكي) في جامعة كاليفورنيا في بيركلي ، ويشرف عليه شيلدون رينان . وهناك إلى جانب ذلك بعض الأفلام المتاحة للدراسة في متحف الفن الحديث بنيويورك ويرأس قسم الأفلام فيه ويلارد فان دايك . وهو صديق كثير من المنتجين السينائيين على مدى سنوات طويلة .

إن غالبية صانعي الأفلام في السينما الأمريكية الجديدة يبنون حياتهم ومعيشتهم معتمدين على وظائف أخرى . ولدى معظم هؤلاء السينائيين أفلام لم يتم البدء فيها أو أفلام لم تستكمل بسبب مشاكل مالية . وتنتشر مناهج صناعة الأفلام التعليمية في الكليات والجامعات ويتسع نطاقها . وهناك مناهج تتلقى دعماً مالياً من مؤسسات أهلية كبيرة مثل مؤسسة فورد ومؤسسة حاجنهايم ومؤسسة روكفلر وكذلك من معهد الفيلم الأمريكي ومجالس الفنون في الولايات وغيرها من الهيئات .

وثمة عدد من النساء العاملات في صناعة السينما والأفلام . ومنهن مايا ديرين ومارى مينكين وشيرلى كلارك وتستورم دى هيرش وهناك منتج مستقل أسود لديه هيئة عمل كبيرة مع أن جوردون باركس وميلفين فان بيلز واوسى دافيز قد أخرجوا أفلاماً روائية لصناعة السينما في هوليوود في غضون السنوات القليلة المنصرمة .



دكتور ستيفن ل. كاريف : أستاذ بقسم السينا
بحامعة كاليفورنيا الجنوبية ، وهو أيضاً مؤلف ومنتج
أفلام تسجيلية وتلفزيونية بالتعاون مع زوجته الينور .
والبروفسور كاريف - عضو في اتحاد الكتاب
الأمريكي والأكاديمية الأهلية للفنون التلفزيونية
والعلوم .

بقلم الدكتور / ستيفن ل . كاريف

سيقتصر هذا البحث على أفلام إدوارد ج . روبنسون وجيمس كاجني وهمفري بوحارت التي أنتجتها شركة إخوان وارنر في المدة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٤٠ ، وعندما نستعرض أفلام هذه الشخصيات السينمائية الثلاثة فإننا سنلاحظ ظهور أفلام رجال العصابات وتنوعها ثم انهيارها ، لأن كل واحد من هؤلاء الممثلين أصبح نجمًا من نجوم الشاشة ، بفضل اشتراكه في تمثيل أفلام كلاسيكية لرجال العصابات ولأن أفلامهم التي ظهرت في المدة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٤٠ كانت في الغالب من نوع أفلام رجال العصابات .

وسنعرف أفلام رجال العصابات بأنها أفلام من قصص تتعلق بموضوعاتها بالمجرمين الذين يستخدمون العنف البدني ويمارسون أنشطتهم في شكل منظم أثناء العشرينيات وأوائل الثلاثينيات ، وهي الفترة التي تعرف بفترة التحريم . إن أفلام رجال العصابات غالبًا ما تكون مبنية على أساس أعمال إجرامية حقيقية كما روتها الصحف في العشرينيات والثلاثينيات . إن أفلام الغرب مستمدة من الخرافات والتقارير والسجلات التي تناولت الفترة في التاريخ الأمريكي في أوائل التسعينيات من القرن التاسع عشر .

• ولقد حقق إدورد ج . روبنسون نجوميته بتمثيله دور (ريكو بانديلو) فى فيلم رجال العصابات الكلاسيكى (قيصر الصغير) فى عام ١٩٣٠ . ويحكى فيلم (قيصر الصغير) حياة سيزار (قيصر) فريدرىكو (ريكو) بانديلو ابتداءً من ممارسته أعمال السطو فى المناطق الريفية وحذقه استخدام المسدس بسرعة فائقة إلى ترعنه عصابة كبيرة فى مدينة مع استمراره الاعتماد على مهارته وسرعته فى استخدام المسدس حتى موته على يد رجال البوليس المسلحين بالدفاع الرشاشة من طراز (تومى) فى نفس المدينة . وبعد مشهد افتتاحى يظهر فيه ريكو الذى يمثل شخصيته إدورد ج . روبنسون وحليفه جو الذى يمثل شخصيته دوجلاس فيربانكس وهما يقتحمان محطة للبتزين ويطلقان النار على العامل . نجد الرجلين بعد هذا المشهد يتناولان طعام العشاء ويقرأ ريكو فى جريدة بمدينة كبيرة تقريراً عن احترام رجال العصابات لزعيمهم ثم عن ملابس الزعيم الفخمة ومجوهراته . ويرى أن زعيم العصابة فى مدينة كبيرة لا يضطر إلى تضييع وقته باقتحام محطات رخيصة للبتزين . ويقول ريكو بإعجاب (إن فى المدينة الكبيرة ، يفعل أشياءً بطريقة كبيرة) .

ويعرف ريكو تماماً قيمة ملابسه الرخيصة المهلهة ويطمع فى ارتداء الملابس الثمينة والتحلّى بالأحجار الكريمة والملابس التى يلبسها ويتحلّى بها زعيم العصابة الذى تظهر صورته فى صدر صفحة الجريدة الأولى . ومن هنا بدأ ريكو يشعر برغبة جامحة فى التزوح إلى مدينة كبيرة .. إنه يريد القوة والنفوذ ويصف ريكو ذلك بقوله :

إننى أستطيع أن أفعل جميع الأشياء التى يفعلها ذلك الزعيم .. بل أكثر !! وعندما أجد نفسى فى مأزق أشق طريق مستخدماً مسدسى . وكما حدث هذه الليلة .. الرصاص أولاً ثم المناقشة بعد ذلك . لأنك إن لم تبدأ بالعمل ، فإن الآخر سيصطادك .. إن هذه اللعبة ليست للأشخاص المدللين .



إدورد ج روبنسون في دور ريكو، رجل العصابات في مشهد من فيلم قيصر الصغير (عام ١٩٣٠)
(المصدر متحف الفن الحديث)



جیمس کاجنی

(المصدر - دار المذكرات)



همفري بوجارت

(المصدر -- متحف الفن الحديث)

أما صديقه « جو » فإنه يفكر في الذهاب إلى مدينة كبيرة ليقضى أوقاتاً جديدة ويمتحن الرقص . ولكن ريكو كان قد حدد أهدافه :

نساء .. ورقص .. من أين يستطيعون النيل منك ؟ إننى لا أكره الرقص .. ولكننى أريد أن أجعل الآخرين يرقصون .

وما إن وصل ريكو إلى المدينة حتى استطاع بنزعة العدوانية الصارمة أن يتزسم رجال العصابات فى فترة وجيزة من الزمان . ويعتقد ريكو أن زعيم العصابة لا يكون مؤهلاً لملء مركزه إذا كان شخصياً غير قادر على استخدام العنف البدنى . وقد انتع ريكو زعامة أول عصابة ينضم إليها حينما أخذ زعيمها يحاول أن يدير شئونها وأنشطتها من وراء مكتبه . أما ريكو فقد اكتسب احترام العصابة بعد أن قتل ضابطاً كبيراً من ضباط البوليس .

ومع ازدياد سلطته ونفوذه احتل ريكو المكانة التى كان يتطلع إليها ويعجب بها منذ وقت طويل - اقتناء المجوهرات والحلى الزاهية والملابس الثمينة الفاخرة . وراح يتباهى بملابسه الجديدة الزاهية ويخطر بها فى مشيته ويدفع بإبهامه فى وجه الذين يعطيهم أوامر بلهجته النارية .

وقد أخذ ريكو يرتقى ويصعد فى إمبراطورية الإجرام حينما قضى على زعيم منافس - حاول أن يتخلص منه مستخدماً قتله مؤجرين . ولكن ما لبث الزعيم المنافس أن تراجع حينما قابل ريكو وجهاً لوجه :

ويصيح ريكو فى خصمه المنهزم .

لقد استأجرت هذه الحفنة من القتلة الصغار ولكنهم أخطئوني وقد أصبحت أنت الآن وحيداً لا حول لك ولا قوة .. وإذا لم تكن خارج المدينة فى مدة أقصاها صباح غد فإنك لن تغادرها بعد ذلك إلا فى نعشى .

لم يكن اعتماد ريكو على العنف البدني متمشياً مع العصر.. كانت إمبراطورية الجريمة تمر في فترة انتقال نحو ممارسة أعمالها مثل المشروعات التجارية الأخرى بدون الاعتماد على العنف البدني ، أما ريكو فقد كان مخلوقاً مثل الديناصور . ولما كان عاجزاً عن التكيف حسب البيئة المتغيرة أو فهمها حكم على نفسه بالانقراض .

لقد لاقى ريكو بانديللو زعيم الجريمة حتفه على يد رجال البوليس لأنه لم يقتل صديقه جو قبل أن يقدم هذا الأخير الدليل ضده إلى رجال البوليس فقد سمح ريكو لصداقته أن تأتي في المرتبة الأولى مقدماً إياها على عقيدته ومبدئه القائل .. « أطلق الرصاص أولاً ، ثم ناقش بعد ذلك .. لأنك إن لم تفعل ذلك فإن الرجل الآخر سينالك .. إن هذه اللعبة ليست للأشخاص ذوي الأيدي الناعمة » . ولقد ظهر ريكو كشخصية مأساوية لا كشخصية شريرة ، رجل استولت عليه الأطماع وقضت عليه ولم يكن يعير التحذير بأن إطلاق النار أصبح عملاً بائداً ، أى اهتمام .

إن فساد شخصية فيلم القيصر الصغير يمكن تبيانها بواسطة فئتين من الأفلام كل واحدة منهما تمثل مرحلة ترداد فيها الشخصية الأصلية ضعفاً وانحلالاً فالفتنة الأولى التي نحت نحو فيلم روبنسون يمكن تصنيفها كأفلام ذات أعراض مميزة وأوجه شبه قريبة من فيلم (القيصر الصغير) .

أما الفئة الثانية وهي (قيصر الهزلي) فإنها تعتبر إيداناً بتعميم شخصية (القيصر الصغير) وتحويلها إلى شخصية رجل العصابات الكوميدي ، ففي هذه الأفلام يتحول (القيصر الصغير) إلى شخصية حميدة غير مؤذية ، ويصبح دور رجل العصابات مجرداً من العنف .

وقد أخذ فيلم (القيصر الصغير) يعود إلى الظهور طوال العقد الرابع (١٩٣٠ - ١٩٤٠) وأصبح في الواقع فيلماً كلاسيكياً . إن شخصية روبنسون كرجل عصابات يدخن الغليون (البابب) ويتألق في ملبسه ويتسم بالصرامة في معاملته ويتميز

بالتلويع بإيهامه قد استخدمت المرة تلو المرة . ولقد ظهرت (أعراض) فيلم (القبصر الصغير) في عدد من الأفلام التي أنتجتها شركة إخوان وارنر، وقد ظهر شبح هذا الفيلم على الشاشة في فيلم (الأموال النظيفة) (١٩٣٢) وفيلم (الخطر الأسود) (١٩٣٤) وفيلم (رصاص أم صناديق اقتراع) (١٩٣٦) وفيلم «الغلام جالاهاد» (١٩٣٧) وتمتد ظهرت السمات المميزة لفيلم (القبصر الصغير) وأساليب التمثيل وترديد فلسفة ريكو في هذه الأفلام . وظهرت شخصية (القبصر الصغير) وهي تتصدى للمجتمع وتتخطاه ولكن «البطل» في كل منها كان في النهاية يدفع الغن نتيجة لأطاعه الطائشة . وغالباً ما يكون الغن هو حياته . على أنه لا يمكن مقارنة هذه الأفلام بفيلم (القبصر الصغير) . ولكنها مستمدة منه .

وثمة طائفة من الأفلام التي يمكن تعريفها بأنها (القبصر المضحك) أو الهزل . ومن هذه الأفلام فيلم «العلاقات الصغيرة» (١٩٣٣) وفيلم «قضية قتل صغيرة» (١٩٣٨) وفيلم «الأخ أورشيد» (١٩٤٠) .

ولكن مع ذلك فإن هذه الأفلام تعكس مميزات فيلم (القبصر الصغير) .. التبادي والإيهام الموجه للخصم والسيجار والضحكة الشريرة الواسعة والملابس الزاهية ، وتمتد في الوقت نفسه تغييراً في شخصية (القبصر الصغير) - تخفيف وطأة العنف إلى حد كبير ووضع برونسون في موقف هزل واستخدام شخصيته «القبصر الصغير» كمصدر للنكات والتعليق الاجتماعي الجنوني . والسبب في ذلك يعود من ناحية إلى عدم تشجيع أفلام العنف التي تمجد العنصر الإجرامي بواسطة هيئات الرقابة على الأفلام التي ظهرت في أمريكا في أوائل الثلاثينيات .

وموضوعنا الثاني هو جيمس كاجني فقد حقق هذا التمثيل نجومية فورية بتمثيله دور (توم باورز) في فيلم رجل العصابات الكلاسيكي الذي عرض في عام ١٩٣١ وهو في (عدو الشعب) من إخراج وليم ويلمان ، وحوار هارفي ثيو من رواية لكيوبليك جلاسمان

وجون برايت . وهذا الفيلم -- عدو الشعب -- من إنتاج شركة وارنر مثل فيلم (القيصر الصغير) ويتتبع فيلم (عدو الشعب) الذى يستغرق عرضه ساعة ونصف الساعة حياة شاب يبدأ حياته العملية بسرقات صغيرة ثم تتصاعد أعماله إلى السرقات الكبيرة والنهب والسلب ثم القتل وتنتهى حياته بوابل من الرصاص يخترق جسمه وهو يتهاوى عند باب منزل أمه الأمامى .

إن تسلسل أحداث فيلم (عدو الشعب) جزء من رواية واضحة لحياة توم باورز ونشأته من طفولته إلى مصرعه . ويساهم الفيلم بتفهم لشخصيته فى إطار زمنه . وفى بداية الفيلم يسبق دوى ست رصاصات العنوان (١٩٠٩) ، وهذه الرصاصات تضع فكرة لكيان القصة - حى من طبقة عاملة فى شيكاغو .

يبدأ المشهد بظهور توم باورز الصغير مع صديقه « مات دوبل » . ويبلغ كل واحد منهما من العمر عشرة أعوام . ويظهر الصبيان وهما متجهان إلى مقصف قريب بناء على طلب من ذويهما لإحضار بعض زجاجات البيرة للعشاء ويحيل توم بصره حوله بسرعة ثم يتناول جرعة من البيرة . ولم يحاول مات أن يمنع صديقه ، ثم يتقابل الصبيان مع فتاتين متجهتين إلى المقصف لشراء البيرة . ويعمد مات إلى العبث بشعر إحدى الفتاتين ويلفه على إصبعه ثم يستدير وينضم إلى توم . وينظر إليه الأخير نظرة استهزاء . وبعدها يسرق توم زوجاً من « قباقيب » الانزلاق ويقدمه إلى شقيقة صديقه مات حتى يستطيع أن يراقصها . وعندما يحتاج مات على ذلك يحبيه توم بسخرية (ما شأنك) .. إنها مجرد فتاة !! ، ويعمد كاجنى كمجرم كبير إلى سحق ثمرة (جريب فروت) على وجه خليلته فى فيلم (عدو الشعب) .

ويطلب شقيق توم إلى الفتاة أن تعيد (قباقيب) الترحلق الذى اشتبه فى أن شقيقه قد سرقه . وينتهى الحادث بأن يؤخذ توم إلى منزله لكى يعاقبه والده بالضرب . ولم يد

من الصبي أى احتجاج . وإنما كل ما بدا منه وقاحة باردة . والواضح أن توم ضرب كثيراً فى الماضى .

ومتزل توم صغير وهو صورة للمنازل الكائنة فى الشارع وحوادث صبية هذه المنازل متشابهة ، والمكان بما يحيطه من سياج وطرق جانبية خشبية يعتبر مكاناً موحشاً إذا قورن بالمدينة المثيرة ، وقد اكتشف ذلك توم ومات عن طريق ممارستهم لأنشطتهم الإجرامية .

وفى مشهد عنوانه (١٩١٥) يشترك توم ومات فى عملية فاشلة لسرقة فراء تنهى بمقتل أحد أفراد العصابة من جيرانهم . أما توم ومات فإنهما يقتلان رجل بوليس أثناء حادث السرقة .

وينضم شقيق توم إلى الخدمة العسكرية فى الحرب العالمية الأولى . أما توم فيبقى فى مكانه لمواصلة حياته الإجرامية . وعندما يعود شقيقه مايك يستشيط غضباً بعد أن عرف أن أخاه توم أصبح مجرمًا متفرغًا وأنه أحضر إلى البيت برميل بيرة صغيراً ، (حدث ذلك فترة التحريم فى أمريكا ، أى تحريم الخمر) ، وتصل ثورة غضب مايك إلى ذروتها عندما يجلس إلى مائدة العشاء . ثم يقفز صائحاً :

أتظن أننى أهتم إذا كانت هناك جعة فى ذلك البرميل ؟ أيها القتلة !! إنها ليست جعة فى ذلك البرميل !! إنها جعة ودماء ..

دماء رجال !!

ويمسك بالبرميل ويحطمه على الأرض ، ويتعد توم عن أخيه بصيحة احتقار ويقول :

إنك لم تتغير أبداً .. إنك لست طيباً أيضاً .. إنك قتلت ..

وأحببت القتل !! إنك لم تحصل على جميع هذه الأوسمة وأنت

واقف مكتوف اليدين أمام الألمان »

لم يثق توم في دوافع شقيقه ، فهو لا يرى ثمة فرقاً بين القتل « للدفاع عن البلاد » . والقتل من أجل التخلص من عصابة معارضة . وينتهى المطاف بتوم بالموت متأثراً بجراحه التي أصيب بها من جراء إصابته برصاص أثناء معركة مع عصابة منافسة . وكانت هاتان العصابتان تحاولان السيطرة على صناعة الخمر ، وبيعها في فترة التحريم . ويعتبر توم باورز من نواح عديدة شخصية بطولية . فهو يعيش طبقاً لمبادئه وعقيدته ويموت وهو يظهر شجاعة مادية فائقة . وقد اختار أن يحيا حياة إجرامية لأنها كانت طريقه للتقدم في العالم ، فهو لم يكن يعرف طريقاً أفضل . وكان أبوه يعامله بوحشية وكان الرجال الذين التفوا حوله وتعلم منهم مجرمين .

لم يكن فيلم (عدو الشعب) фильماً كلاسيكياً من أفلام رجال العصابات فحسب ، ولكنه كان بمثابة وسيلة لكي يعرض جيمس كاجني بها شخصيته السينمائية . وظلت ملامح هذا الفيلم هي الملامح التي تتميز بها أفلام كاجني على مدى ٣٠ عاماً من حياته السينمائية . ولقد أعطى فيلم (عدو الشعب) لكاجني خلفية أيرلندية من الطبقة العاملة أو (ياقة زرقاء) لشخصيته على الشاشة .

لقد مثل جيمس كاجني أربعة أفلام لحساب شركة إخوان وارنر . كانت شخصيته فيها تشبه شخصيته في فيلم (عدو الشعب) إلى حد كبير ومن أفلامه هذه فيلم (عطله خاطئ) (١٩٣٠) وفيلم (الباب إلى الجحيم) (١٩٣٠) . وقد قام جيمس كاجني بدورين صغيرين في فيلمين سبقا فيلم (عدو الشعب) ، وهما فيلم (ملائكة بأوجه قذرة) (١٩٣٨) وفيلم (العشرينيات المدولة) (١٩٣٩) .

لقد كانت شخصية كاجني دائماً متسمة بنحوق القانون . ومن أفلامه البارزة فيلم (الشقراء المجنونة) (١٩٣١) وفيلم (صعب المراس) (١٩٣٣) . وفيلم (قاتل السيدة) (١٩٣٣) وفيلم (سارق الصورة) (١٩٣٣) وفيلم (الجتلمان جيمي) (١٩٣٤) . وهذه الأفلام تسمى أفلام رجل الثقة وذلك لأن رجل الثقة كاجني ،

اعتقد بأن العالم مدين له بالمعيشة ورجل الثقة هذا جذاب وذكى ولكنه نادراً ما يدفع ثمن جرائمه . كما أننا لا نشعر بأننا نريد أن يدفع مثل هذا الثمن . إن هذا النوع من الأفلام كان إيذاناً بانتهاء أفلام رجال العصابات من ذلك النوع .

وأخيراً هناك أفلام (العمل والخدمة والمهمة) لكاجنى من إنتاج إخوان وارنر مثل (الفائز يأخذ الكل) وفيلم (هنا يأتى الأسطول) (١٩٣٤) وفيلم (الأيرلندى فى أمريكا) (١٩٣٥) وفيلم المنطقة الحارة (١٩٤٠) وتصور هذه الأفلام كاجنى المعروف - المقاتل والمتمرد والسريع - ولكن اتجاه هذه الأفلام كوميدى ويمثل كاجنى فى كل هذه الأفلام رجلاً من الطبقة العاملة ورجلاً له وظيفة وبحاراً وسائق شاحنة وما إلى ذلك . وتناقصت فى هذه حوادث خرقه للقانون إلى مخالفات للوائح المتعلقة بوظيفته .

وقبل أن نبحث أفلام همفرى بوجارت ينبغى لنا أن نتناول بالبحث أفلام شركة إخوان وارنر . وهى الشركة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بإنتاج أفلام رجال العصابات فى الثلاثينيات . وفى السنوات التى كانت فيها صناعة السينما وإنتاج الأفلام الروائية يجرى تنظيمها حسب أساليب خاصة بكل شركة من شركات السينما التى كان كل أستوديو من أستوديوها تترك العلامة المميزة على أفلامها ، أصبح هذا النوع من الأفلام - أبى أفلام رجال العصابات - مقروناً بشركة إخوان وارنر .

وهذا لا يعنى أن أستوديو شركة إخوان وارنر كان الأستوديو الوحيد الذى ينتج أفلام رجال العصابات ، ولكنه الأستوديو الذى حقق أكبر نجاح فى هذا النوع من الأفلام ، إن شركة إخوان وارنر هى الشركة التى أنتجت أفلاماً هامة أكثر وأخرجت شخصيات كلاسيكية أكثر من الشركات المنافسة بالإضافة إلى أنها كانت الشركة التى استمرت مدة أطول فى إنتاج هذا النوع من الأفلام .

إن الشركة حسب مدلول اسمها هى لإخوان وارنر وتملكها وتديرها عائلة واحدة .

ومن الطرق التي استطاع إخوان وارنر الاحتفاظ بالسيطرة والإشراف على شركتهم ضد المصالح المصرفية أثناء سنوات الانكماش في الثلاثينيات إنتاج أفلام قليلة التكلفة نسبياً ، وكانت أفلام رجال العصابات التي مثل فيها أدوار البطولة روبنسون وكاجني وبوجارت غير باهظة التكاليف إذا قورنت بإنتاج شركات أخرى مثل باراماونت و مترو جولدوين ماير ، وقد جعلت عناصر الإثارة والحركة في هذه الأفلام من هؤلاء الممثلين شخصيات مشهورة عند رواد السينما .

وقد بقيت شركة إخوان وارنر عائلية حتى نهاية عام ١٩٦٦ حينما باع جاك ل . وارنر نصيبه . كان جاك وارنر هو الذي حافظ على سياسة الشركة الخاصة بإنتاج أفلام قليلة التكاليف بالنسبة إلى بقية الشركات السينائية الأخرى . ولكنها كانت أفلاماً مثيرة وموضع جدل بين رواد السينما وقوة جذب للمشاهدين حتى نهاية إشرافه على إنتاج فيلم (من الذي يخشى فرجينيا وولد؟) وفيلم « بوني وكلايد » .

إننا نأتي الآن إلى آخر شخصيات الأفلام الإجرامية لشركة وارنر في الثلاثينيات وهو همفري بوجارت . أصبح بوجارت شخصية سينائية بارزة بفضل تمثيله دور رجل العصابات ، دوق مانتى ، في فيلم (الغابة الميتة) الذي عرض في عام ١٩٣٦ . واستمر بوجارت في نجوميته ممثلاً خارج إطار أفلام رجال العصابات في الأربعينيات .

إن فيلم (الغابة الميتة) بخلاف فيلمي (القيصر الصغير) و (عدو الشعب) يمثل موقفاً درامياً تلقى الشخصيات فيه إلى بعضها البعض لوقت ومكان محددين لكي تتكامل فيما بينها ، وتظهر الشخصيات وقد طغت عليها البلادة والقصور الذاتي ، وهذا يبدو أنه انعكاس لاقتصاد أمريكا الذي وقع في براثن الانكماش الكبير ..

والشخصية البارزة في الفيلم كانت لكاتب لم يستطع أن يحقق أهدافه مبكراً وراح يحجب الولايات المتحدة في أمريكا بحثاً عن سبب للمعيشة . وإلى جانب ذلك نجد فتاة

تصاحب رجلاً بعد أن تعرفت إليه لمدة دقائق معدودة لأنها تعتقد بأن البيئة المحيطة بها بيئة مستبدة .

وفي إطار مثل هذه الشخصيات ، لم يكن لرجل العصابات دوق بانتي حيلة إلا أن يظهر بمظهر مناسب ، فقد كان هو وحده الذى له القدرة والرغبة فى القيام بأى عمل فى العالم . فهو المعطى والمستسلم للولاء بصفته زعيم العصابة .

ويعتبر دور مانتي الذى قام به بوجارت فى فيلم (الغابة الميتة) من شخصيات الشاشة التى لا تنسى فى الثلاثينيات - شخصية تبدو فى زمن عمرها ثلاثة أو أربعة أيام وشعر أسود فاحم مسرح إلى الخلف ، وعينان زائغتان وفم غير مبتسم وقبص مفتوح الياقة عند الرقبة . وقد دل هذا المظهر على أن هذا رجل قضى حياته فى صراع عنيف مع القانون ، وإلى جانب ذلك نجد فى فيلم (الغابة الميتة) الحوار الصريح الذى يجره بوجارت والذى نحت أفلام كثيرة فيما بعد نحو هذا الأسلوب منها فيلم الصقر المألطى (١٩٤١) وفيلم كازابلانكا (١٩٤٣) . لم يكن بوجارت ممثلاً (جسمياً) مثل جيمس كاجنى وإنما كان هو مصدر الحركة والنشاط حوله فى مشهد من المشاهد . وقد أصبح هذا الأسلوب العلامة المميزة لظهور بوجارت على الشاشة .

ولما اتسعت شهرة بوجارت كرجل عصابات فى فيلم (الغابة الميتة) ، استغل إخوان وارنر هذه الشهرة وأسندوا إلى همفرى بوجارت دور البطولة كرجل عصابات فى عدد من الأفلام خلال المدة من عام ١٩٣٦ إلى عام ١٩٤٠ وكان يأتى فى المرتبة الثالثة بعد إدورد ج . روبنسون وجيمس كاجنى . وقد قام بوجارت فى هذه الأفلام بدور البطولة مع التخلص من البطل دون أن يشعر المشاهدون بأى حزن عليه . ومن هذه الأفلام فيلم (رصاص أوكراث) وفيلم (الغلام جالاهاد) وفيلم (غلام أوكلاهوما) وفيلم (العشرينيات الصاخبة) .

ولقد قام همفرى بوجارت أيضاً بأدوار البطولة فى أفلام قليلة التكاليف من أفلام

رجال العصابات لشركة إخوان وارنر ، ومن هذه الأفلام فيلم (الغلمان المهربون) (١٩٣٨) وفيلم (ملك العالم التحق) (١٩٣٩) وفيلم (لا يمكن أن تفلت من العقاب) (١٩٣٩) . وكانت شخصية بوجارت في هذه الأفلام سيئة دون أى لمحة إنسانية ، الأمر الذى جعل من دوره كرجل العصابات دوق مانتى في فيلم (الغابة الميتة) شخصية مؤثرة لا تنسى .

وقبل أن نختتم هذا البحث نقول إن أفلام (القيصر الصغير) و (عدو الشعب) و (الغابة الميتة) كانت أعمالاً فردية من أعمال الفن ، وهذا ينطبق أيضاً على أفلام كل من إدورد روبنسون وجيمس كاجنى وهمفري بوجارت .

وليس ثمة شك فى أنه ليس فى الإمكان أن تكون بمثابة نسخ إنجاز فى على مستوى جودة الأصل . وبالإضافة إلى ذلك فإن صناعة السينما كما ذكرنا تعرضت إلى ضغط كبير من جانب هيئات الرقابة أثناء الثلاثينيات . إن أفلام رجال العصابات الكلاسيكية الثلاثة تمثل رجل العصابات فى إطار بطولى تقريباً . وهكذا كان من المحتم أن يتدهور هذا النوع من الأفلام منذ ظهوره فى ثلاثة أفلام كلاسيكية .



دكتور جبرالد ماست : أحد العاملين السابقين في صناعة السينما في هوليوود ، وهو الآن أستاذ مساعد للغة الإنجليزية في كلية ريتشموند بجامعة نيويورك . وقد وضع « موجزاً لتاريخ السينما » بعنوان « العقل الهزلي » يستعرض فيه الكوميديا والسينما كما كتب مقالات عديدة للصحف الدرامية والمجلات الدورية المتخصصة في السينما .

بقلم : جبرالد ماست

لقد تأسس نظام الاستوديو في هوليوود على أساس الحاجة التجارية لكميات كبيرة من الأفلام الترويجية الكاملة فنيا . وقد مات هذا النظام بعد أن ماتت الحاجة إلى الكم أيضاً . وتختلف سنوات الميلاد والوفاة . بحيث يصعب تحديدها . إن هذا النظام تطور تدريجياً في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الأولى ، ومات متأثراً بمرض طويل مؤلم - التلفزيون - في غضون السنوات الخمس عشرة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية . ولعل عام ١٩١٦ يمكن اعتباره عام الميلاد على أية حال ، وفي أعقابه اضطلع أدولف زوكور برئاسة مؤسسة ضخمة جمعت بين شركته « لاسكى » وشركة بارامونت للتوزيع . وعند حلول عام ١٩١٨ « لم يكن هناك استوديو واحد لم يكن يخطط لإنتاجه السنوى » على حد قول لويس جاكوبس .. وفي عام ١٩٢٤ جمع ماركوس لوى استوديو مترو جولدوين مع اضطلاع لويس ب . ماير برئاسة قسم الإنتاج وما أن حل عام ١٩٢٥ حتى ولدت شركة إخوان وارنر وشركة كولومبيا وشركة يونيفرسال وشركة فوكس .

إن أساس نظام الاستوديو كان الحاجة إلى التخطيط للإنتاج للعام كله . لم يكن

الفيلم مشروعاً فنياً فردياً تجارياً وإنما جزء من إنتاج سنة كاملة . لقد كان أستوديو هوليوود بالفعل مصنعاً للترويج . وهو كأي مصنع آخر ، هدفه إنتاج عدد كبير من السلع ذات نوع دائم الجودة . وله مبدأ تنظيمي كما لأي مصنع آخر ، وهو « تقسيم العمل » - أي إنشاء إدارات منفصلة كانت كل إدارة منها تساهم بإنتاجها في الكل . لقد كانت ثمة إدارة منفصلة للكتاب وأخرى للممثلين وثالثة للفنيين ورابعة للميكانيكيين وخامسة وسادسة للدعاية والإعلان لترويج « السلعة » الجاهزة وهكذا . وتربط هذه الإدارات إلى بعضها البعض مجموعة من الرجال في المكتب القيادي . وهؤلاء الرجال هم الذين يخططون للإنتاج لسنة كاملة ويتصرفون في جميع الميزانيات ويحافظون على استمرار العمل الجماعي .

إن إدخال الصوت المتزامن في الحقيقة أعطى قوة لنظام الأستوديو ، فالتكاليف الهائلة لآلات الصوت الجديدة والصعوبات الشديدة والتعقيدات المتعلقة بالتصوير والتسجيل الصوتي معاً قضت على معظم شركات الإنتاج الصغيرة ، وليس ثمة شك في أن إنتاج أفلام صامتة لم يكن في الإمكان استمراره في إطار صناعة معتمدة تتطلب وجود أستوديوهات مقاومة للصوت ولقطات مفصلة وكالاً فنياً في تسجيل الكلمة الملفوظة . وقد استمرت السيادة لنظام الأستوديو من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٤٥ وهناك رأيان متناقضان في نظام الأستوديو . وقد خلق هذا النظام توتراً شديداً واضحاً بين الفن والتجارة ، فالفن يتحدى الإنتاج الجماعي وعمليات التجميع ، ونتيجة لذلك ، أصركثير من النقاد على أن فيلم أستوديو في هوليوود يجب عدم مقارنته بشكسبير أو ديكستر أو بيتس كتعبير فردي للروح البشرية . ولكن ينبغي اعتبار أفلام الأستوديو وسيلة ترويجية لاتباع الاحتياجات العاطفية العميقة للناس الذين يجلسون أمام الشاشة مسلون الألباب ، وهذا الرأي لا يأخذ الأفلام مأخذ الجد كفن ، وإنما كعلامة للتكوين السيكولوجي والاجتماعي للشعب الأمريكي . إن النجوم والبريق ودرجة

الكمال التي وصل إليها فيلم الاستوديو... كل ذلك يلعب بمشاعر المشاهدين ورغباتهم وأحلامهم وينقلهم إلى آفاق مملكة أكثر إقناعاً بالواقع المؤلم خارج مسرح السينما . أو لعلّ التفاؤل الذي يشيع في الأفلام الأمريكية وحتمية كشف المذنب والرذيلة ومكافأة الفضيلة قد أكد ذلك له إيمان الشعب الأمريكي بنفسه . إن مشاهد الخلق الحسن والعدالة والسياسة والتاريخ في أفلام الاستوديوهات طمأنّت الشعب الأمريكي بأن مجتمعه سينجح في النهاية في قهر شرور الحياة الواقعية - وهي الانكماش الاقتصادي والاضطرابات السياسية القائمة في أوروبا . إن الأفلام في إطار هذا المعنى يمكن اعتبارها كتجربة اجتماعية لشعب بأكمله ، وهي تجربة تتمثل في تأكيد ديني للمجتمع تمامًا كما كانت المأساة اليونانية في أثينا والمأساة الياصابانية في إنجلترا .

ومن ناحية أخرى هناك نقاد كثيرون اليوم يرون سنوات الاستوديو الماضية فترة من السخف والهراء والمغزو وسقط المتاع . لم يكن ثمة ما يستحق أخذه مأخذ الجد في الفيلم الأمريكي على الإطلاق وخاصة إذا ما قورن بالأفلام الناضجة الذكية التي كان ينتجها في فرنسا كل من رينوار وفيجو وكليير وغيرهم في وقت واحد . وأقول على سبيل المثال إن زميلا لي منهمك الآن في إعداد دراسة عن عظماء المخرجين في التاريخ السينائي ، لا يذكر مخرجاً أمريكياً واحداً من مخرجي سنوات الاستوديو في تلك الدراسة . ويفترض هذا الرأي أن جوهر الفن الفيلمي هو الذكاء والعقل والرؤية الشخصية لعمل شخص مبدع واحد تمامًا كما هو الحال بالنسبة للرواية والتمثيلية أو الشعر . لم تكن غالبية الأفلام من عهد الاستوديو أفلاماً شخصية ولا فردية وإنما هي إنتاج جماعي .

إن هناك بعض الحقيقة في هذين الرأيين المتطرفين . ولقد كانت غالبية الأفلام الأمريكية من سنوات الاستوديو أكثر إمتاعاً من الناحية الاجتماعية ومن الناحية الجمالية . ويمكن قول نفس الشيء عن ألوف التمثيليات التي أنتجت في عصر إنجلترا الذهبي لعصر النهضة والدراما الباروكية (أي ذات أسلوب يتسم بأسلوب في التعبير

الفنى ساد فى القرن السابع عشر). وهناك كليشيات وصيغ مضحكة فى الحبكة والسيكولوجية والسياسة وغيرها فى تمثيلات طوماس كايد وجون فليشر وألوف التمثيلات التى لم تعتبر على الإطلاق أهلاً للذكر فى الصحف ، على أن ذلك العصر قد أنتج شكسبير ومارلو وجونسون وويستر الذين حولوا الكليشيات - إلى الأفكار المبثولة - وتخطوها . وعليه ، لقد كانت هناك فى الحقيقة فردية فى سنوات الاستوديو .

لم تكن الاستوديوهات نفسها متماثلة - ولعل أهم تباين فى أساليب ووسائل الاستوديوهات ما هو قائم بين أستوديوهين عملاقين هما مترو جولدوين ماير وبرامونت .

لقد كان أستوديو مترو جولدوين ماير خاضعاً لسيطرة مركزية ديكتاتورية تقريباً يضطلع بها لويس ب . ماير وإيرفنج تالبرج . أما برامونت ، فقد كان أستوديو تنظيم مسيب ، ويمنح حرية أكبر للمنتجين والمخرجين الفرديين . وقد كان أستوديو مترو جولدوين ماير أستوديو النجوم - جريتا جاربو وجين هارلو وجوان كروفورد ونورما شير وجودى جارلاند وكلارك جابل وليونيل باريمور وميكى روفى وسبنسر تريس . أما برامونت ، فقد كان أستوديو المخرجين والكتاب منهم إيرنست لوبيتش وجوزيف فون شترنبرج وسيسيل ب . ديميل وليو ماك كارى وبريستون - سترجز وبيلى ويلدر .

ولم يكن هذا التباين بين مترو جولدوين ماير وبرامونت بدون ضربات حظ ، ففي الثلاثينيات كانت سياسة مترو جولدوين ماير ، على ما يبدو هى الأكثر حكمة ، ففي حين أن رواد السينما اعتبروا أفلام جولدوين ماير هى الأكبر فناً وتأثيراً كانت فردية برامونت قد ألقت بها فى خضم المتاعب المالية ، وكانت نتيجة ذلك أن فقدت هذه الشركة كثيراً من نجومها (فيلدز وماى ويست وإخوان ماركسى) ثم اضطرارها إلى إجراء تنظيم جديد كامل للأستوديو فى عام ١٩٣٥ ، ولكن أفلام مترو جولدوين ماير تبدو سطحية وميتة بالنسبة للحبوية المتدفقة لأفلام برامونت . إن كثيراً من أفلام جاربو كانت تقليدًا ضعيفًا لأسلوب فون شترنبرج - ديتريش . وتبدو أحسن الأفلام

الكوميدي لشركة مترو جولدوين ماير منها مثلاً (عشاء في الثامنة ، وفيلم (القنبلة) باهتة وضعيفة بالنسبة لأفلام برامونت مثل فيلم « سيقان بملبون دولار » ، و« ريش الحصان » ، و« شورية البطة ») ، لم يكن أى من الاستوديوهات الأخرى قد وصل إلى ما وصلته هذه الاستوديوهات أى مترو جولدوين ماير وبرامونت . أما شركة إخوان وارنر فقد تميزت بأفلام رجال العصابات والتراجم والأفلام الموسيقية ولديها مخرجون مثل وليم ويلمان وميرفين لوردى ووليم ، ديثبريل وباصى بيركل ونجوم مثل جيمس كاجنى وإدوارد جيمس روبنسون وبيتي ديفيز . وتفوقت شركة فوكس للقرن العشرين بالأفلام التاريخية والأفلام الحافلة بالمخاطرات من إخراج جون فورد وهنرى كنج وهنرى هاتاواى ومن أبرز نجومها تايرون باور وهنرى فوندا والأفلام الموسيقية التى مثل أدوار البطولة فيها دون أميش وأليس فاى وبيتي جريل ودان دالى وأفلام كوميديا بطولة شيرلى تمل . أما شركة « آركى أو » فقد تميزت بالأفلام الموسيقية الراقصة السلسلة التى مثل أدوار البطولة فيها فريداستير والأفلام الكوميدي الحفيفة التى مثل دور البطولة فيها كارى جرانت والأفلام الكوميدي والمخاطرات من إخراج هوارد هوكس . وتفوقت شركة يونيفرسال فى أفلام الرعب مثل فراناكشتاين ودراكيولا والرجل الذئب من إخراج جيمس هويل وتود براوننج وفى الأفلام الكوميدي من إخراج و . س فيلدز بعد أن ترك شركة برامونت وكذلك فى الأفلام الغنائية بطولة ديانا ديربين وجلوريا جين . إن غالبية المخرجين فى عصر الاستوديو كانوا مخرجين محترفين وفنيين غير خياليين الذين كانوا يقبلون أى نص يصل إلى أيديهم . ولكن المخرجين الآخرين ، وهم القلة الذين أقاموا الدليل على كفاءتهم وقدرتهم قد انتزعوا الحق القوى فى تشكيل النص قبل التصوير ثم الإشراف على القطع والتشطير بعد ذلك . إن هؤلاء المخرجين القلائل تخطوا قيود موظفى الاستوديو بنجاح كبير حتى أنهم أصبحوا كالنجوم العظام ، تنافس استوديوهات كثيرة أخرى على دعوتهم لإخراج أفلام لها إلى جانب عملهم فى

أستوديوهات الشركات التي تستخدمهم .

ويعتبر إيرنست لوبيتش أشهر مخرج في هوليوود في تجنب الصيغ والنصوص ، بل إنه كان يجد متعة في التصرف بها وكان الموضوع الرئيسي المحبب لأرنست لوبيتش هو الجنس . وكان في الواقع موضوعاً رئيسياً في عصر صدر فيه قانون أدبي رسمي في عام ١٩٣٣ بتحريم الجنس في السينما . كانت المرأة في سنوات الأستوديو إما نقيّة طاهرة أو ساقطة ، وكان الرجل إما جتلماناً شريفاً أو مخادعاً أفاقاً . وقد كان لوبيتش مخرجاً أظهر الأزواج ، حتى المخلصين منهم ، بأنهم تأقّ عليهم لحظات يرتكبون فيها الخيانة الزوجية كما أظهر النساء أنهن لسن تماثيل ، وإنما كائنات ذوات أحاسيس ومشاعر ونزعات جنسية قوية . وكان لوبيتش أمريكياً ساخراً لا أمريكياً مثاليّاً كغيره من معاصريه . ولكن سخريته لم تكن مريرة مثل السخرية في أفلام أريك فون ستروهايم .

كان الصراع الرئيسي في فيلم لوبيتش بمثابة معركة بين الفتنة الجنسية والحدود الدائمة لحياة الشخص . ففي أفلام « الفردوس المحرم » . و « الأمير الطالب » و « استعراض الحب » و « الأرملة الطروب » و « كلاني براون » فإن الممثلين كانوا يشعرون أن مراكزهم الاجتماعية في الحياة تدفعهم في اتجاه - فهم إما ملكات وأمراء أو خدم - في حين أن رغباتهم تشدهم نحو اتجاه آخر أما في أفلام « دائرة الزواج » و « مروحة الليدي ويندرمير » و « إذن هذه هي باريس » و « ساعة واحدة معك » و « الملاك » فإن الممثلين شعروا بأن زواجهم (وهو مركز اجتماعي من نوع آخر يشدهم جانباً في حين أن رغباتهم تشدهم نحو جانب آخر . وفي فيلم « فينو تشكا » وفيلم « أكون أو لا أكون » ، فإن المعتقدات السياسية تتجه نحو جهة والعاطفة نحو جهة أخرى . وفي فيلم « متاعب في الفردوس » نرى أن المهنة تشد إلى ناحية (وهذه المهنة هي اللصوصية) والرغبة تشد إلى ناحية أخرى .

كيف نجح لوبيتش في تقديم هذه الأفلام الجنسية في عصر لم يستنكرها فحسب ،

وإنما سن قوانين لتجرعها ؟ والجواب على ذلك ببساطة هو أن لوبيتش تناول هذا الموضوع الخطير بطرق ساخرة وماهرة تنتزع منه كل عاطفة وشهوة وتحول الجنس إلى مسألة فكرية . وكان لوبيتش في الأفلام الصامتة يكشف الفتنة الجنسية بالتركيز على أجزاء غير حية ، إن المرايا والأزرار والعصى والقبعات والساعات والمصاييح والمراوح والقفازات ... كل هذه الأشياء تكشف الطريقة التي يشعر بها شخص نحو الآخر في غرفة واحدة بدلاً من لقطات لإظهار عيون لامعة وشفاف مرتجفة أما في الأفلام الناطقة ، فقد أضاف لوبيتش إلى ذلك بعداً آخر إلى أفلامه الجنسية الكوميديّة بأن جعل الصورة والصوت يتعارضان مع بعضها البعض .

وفي فيلم « استعراض الحب » يروى موريس شيفالييه حادثاً من نافذة والكاميرا موضوعة في الخارج تظهره وهو يتكلم عن الحادث في حين أننا لا نسمع ما يقول ، ومن ثم فإن هذا المشهد يترك لخيالنا تبيان ما يقول . أما في فيلم « متاعب في الفردوس » فإن هربرت مارشال يبدأ بتقبيل مريم هويكنز أثناء جلوسها على أريكة ، ويعمد لوبيتش إلى تحليل المشهد تدريجياً إلى أن تبدو الأريكة خالية .. ثم يظهر ذراع لرجل مرتفع في علامة مخدرة « لا تسبب إزعاجاً » وذلك على باب فندق ثم يعمد الذراع إلى غلق الباب . لقد نقل لوبيتش بمهارة وبدون كلام الرجل والمرأة من الأريكة إلى السرير . ونرى موريس شيفالييه في فيلم « الأرملة الطروب » ينغمس في حركات جنسية سيقان جانيت ماكدونالد تحت مائدة في مقهى . على أن لوبيتش يحتفظ بالكاميرا مسلطة على الوجهين اللذين يعلنان المائدة . ولم يلجأ إلى القطع تحت مفرش المائدة . ولكن كلام الأنسة ماكدونالد الذي تقول فيه مخاطبة جليساها . « كف عن ذلك » و « لا تفعل ذلك » يعرفنا بما نستطيع أن نراه ولكننا نستطيع أن نتخيله . وفي فيلم « الملاك » ينقل لوبيتش الشعور بأن (صالون) الدوقة الفخم ليس سوى مأخورة - ولكن بدون استخدام كلمة « مأخورة » أو أى من مفردات هذه الكلمة أو بدون إظهار بنت تمارس

عملها هناك وبدون تبيان أى « زبون » قدم إلى المكان لذلك الغرض بصفة خاصة .
وفى فيلم « نينوتشكا » ، يدعو ميلفين دوجلاس جريتا جاريو إلى شقته لمقابلة جنسية .
وهى توافق على إغوائه لها بأسلوب تجريدى وإكسبكتيكي محكم حتى أن أى إشارة لشهوة
واضحة فى المشهد تتحلل إلى مزاح فكرى ودعابة وسخرية .

إن الجنس بالنسبة للوبيتش يعتبر وظيفة بشرية بغض النظر عن الوظائف البشرية
اللائقة . على أن الجنس ليس هو الوظيفة البشرية الوحيدة ، ولا يبنى جميع الصفات
البشرية الأخرى مثل الذكاء والفطنة والمهارة والأخلاق وحضور البدنية والدعابة
والذوق والأسلوب . أما بالنسبة لأكليشاهات الأستوديو فإن الجنس إما شعلة فتاكة أو
لا وجود لها . أما لوبيتش فقد أظهر أن الجنس ليس سوى نوع واحد من النشاط
البشرى الطبيعى بين هذين الحدين المتطرفين .

كان جوزيف فون شتينبرج مخرجاً أصاب نجاحاً كبيراً جداً فى تصوير مواقف
هوليوود العادية نحو الجنس . وتعتبر أفلام فون شتينبرج الناطقة وهو « الملاك الأزرق »
و « موروكو » و « شغهاى إكسبريس » و « الشيطان هو المرأة » و « الإمبراطورة
الحمراء » قصص سحر مقتبسة من إلياذة هوميروس حيث يجرى سحر الرجال والنساء
بشهوة طاغية . وكانت مارلين ديتريش هى محور أفلام فون شتينبرج ، وكانت الساحرة
الطاغية التى تحول الرجال إلى لبن .. وفى حين جعل لوبيتش العلاقات الجنسية طبيعية
وهزلية تتسم بالسخرية بأقصى قدر ممكن جعلها شتينبرج ، غريبة للغاية .

وهناك مخرج هو هوارد هوكس يختلف عن غيره من المخرجين ، فهو لم يكف
باستبعاد ظهور الجنس من أفلامه بل إنه عمد إلى إلغاء جميع المشاهد العاطفية التى
اتسمت بها أفلام هوليوود . ويمتاز الممثلون فى أفلام هوكس بتركيزهم على العمل لا على
الإحساس والمشاعر . وكانت أفلامه ترفض اختفاء الصفة الخلقية أو العاطفية على
المشاهد - وهذه ميزة بارزة فى عهد سادته النزعة الخلقية والعاطفية . ومع أن أندرو

ساريس يدعى أن أبطال أفلام هوكس يتقيدون باختصاصهم ولكن لعل كلمة « ذات » أقرب إلى الحقيقة ، ونرى الممثل في أفلام هوكس محصوراً في دائرة نفسه - أى وظيفته وعمله ومصالحه وإحساسه الشخصى بالتزاهة . إن الصراع في أفلام هوكس ينبثق من نزاهة شخصية تتعارض مع نزاهة شخصية أخرى ففي فيلم « النهر الأحمر » تتعارض « الذات » أو « الأنا » الأكبر سناً لجوت واين مع « الأنا » أو « الذات » الأصغر لمونتجمرى كليفت . وفي فيلم « النوم العميق » نرى « الأنا » الذكورية لهمفري بوجارت تتعارض مع « الأنا » الأنثوية للورين باكال . وفي فيلم « تربية الطفل » نرى « الأنا » للعالم كارى جرانت تتعارض مع « الأنا » الماكرة لكاترين هيبورن . وهى تبدو قطعة أكثر شراسة من فهدا المدلل ، ويعتبر فيلم « القرن العشرين » أكثر أفلام « الأنا » الكوميديّة كمالاً ونجاحاً على الإطلاق ، حيث نرى ممثلين مسرحيين هما جون باريمور وكارول لومبارد يمثلان دورى - سفينجالى وصديقه نريلى الجحود - يتقاتلان حتى الموت الذى يتسم بالأنانية .

ومن السخرية أن نجد فى هذا الصراع مزيجاً من الحب والجنس . وهناك وراء جميع الأنانية فى أفلام هوكس الكوميديّة . كغيرها من الأفلام الكوميديّة قصص حب يتخطى العقبات . والعقبات فى أفلام هوكس الكوميديّة هى « الإناث » نفسها . وإلى جانب ذلك يأبى هوكس أن يضفى على النساء فى أفلامه الناحية العاطفية ، وتعتبر المرأة القوية بالنسبة لهوكس مثل الرجل الجسور - ذات التزام ثابت بالغرض والامتناع عن الكذب للآخرين أو لأنفسهن . ونتيجة لذلك . لم يحدث أن عبر عن العواطف والمشاعر فى أفلام هوكس بالكلام . لأن تصوير مشاعر غامضة بكلمات محددة هو بمثابة التحدث كذباً . ففي فيلم « النوم العميق » نرى همفري بوجارت يقول للورين باكال بصعوبة بالغة « حسناً » أظن أننى أحبك ، وهذا تعبير بالقول عن العواطف . وفى الجانب المقابل لهوكس هناك جون فورد ، وهذا الأخير كان مهتماً مثل هوكس

بتحديث الغرب القديم ، ولكن فورد لم يكن يستطيع مقاومة تحويل رجل غربي إلى مجرد مجاز أدبي . ففي حين أن قصص هوكس كانت تدور حول رجال أقوياء الإرادة يفرضون إرادتهم على الضعفاء ، فإن الرجال في قصص فورد فضلاء يسلطون الأضواء الأدبية على الظلام الروحي . والمقارنة بين الظلمة والنور أبانت نفسها في التكوينات المرئية لفورد وكذلك أسلوب حيكته للقصص . والأشرار في قصص فورد إما متوحشون غير مهذبين لم يتعرضوا فقط للضوء الأدبي والخلقي ، وهناك رجال أكثر شراسة ووحشية . وهم رجال يتمنون إلى المدينة ولكنهم كيفوا القانون والنظام لخدمة أغراضهم الخاصة .

وكان إيمان فورد المطلق بالعطف البشري في فيلم « مركبة السفر » تعتبر المركبة أرواح العرب عند فورد عالماً مصغراً للمجتمع . ونوع الناس الذين حوتهم المركبة أو العرب هم أناس فضلاء في إطار نظام فورد الأدبي والخلقي بغض النظر عن أخطائهم الاجتماعية والخلقية .. فالطبيب المخمور والخارج على القانون والمرأة الساقطة من قاعة الرقص والمحتال والمتآمر .. كل هؤلاء قد أصلحوا أنفسهم في إطار مشاعرهم المتبادلة « كرفقاء سفر » . أما الشخص الوحيد الذي لم ينصلح من ركاب العرب . كان رجل مال واسع الثراء هارباً بما يحمل من مال من مصرفه الخاص ، ويعمد إلى إلقاء محاضرات وعظات عن « فسوق » المسافرين الآخرين .

وتبدو معتقدات فورد الأدبية والسياسية بوضوح وجلاء في اقتباسه من قصة « كرمة الغضب » لشتاينيك . فبدلاً من أن يلقي اللوم على النظام الاقتصادي نفسه كما تفعل الرواية ، ينحى فورد باللائمة على آل « جود » وعلى اعتداءات القوى الطبيعية - الرياح والمطر والجو - ويحيل فورد دراسة شتاينيك السياسية لطبقة اجتماعية كاملة إلى ملحمة شخصية لعائلة واحدة . وبدلاً من الوصول بالنهاية حسب رواية شتاينيك وذلك بسورة غضب ويأس (والوسيلة الوحيدة لحل المشكلة هي أن تتج كرمة الغضب نبيذاً) ، فإن

فيلم فورد ينتهى باتجاه عائلة « جود » وهى مفعمة بالسرور نحو النور . إن أفراد عائلة جود لابد أن يكتب لهم البقاء لأنهم هم الشعب . ويعتبر العنصر الأساسى للبقاء بالنسبة لفورد هو الحب - العاطفة الإنسانية والمشاركة بالمشاعر . وهذا العنصر يعرضه أفراد عائلة جود بسخاء . إن أفلام فورد لا تتسم بالقسوة والسرعة كأفلام هوكس ، ولكنها تتميز بالمشاعر الحقيقية للحب والآلام والتضحية الإنسانية .

ويعتبر فرانك كابرا زميل جون فورد فى الكوميديا . ذلك أن مركز الفضيلة بالنسبة لكل من هوكس ولوبيتش . وتعتبر الآراء السياسية بالنسبة لكابرا وظيفة المشاعر الإنسانية . فلو أننا أحببنا بعضنا البعض وتعاملنا بحرارة فإنه لن تكون هناك حروب أو فقر أو طغيان أو غش أو تعاسة . وكان نظام كابرا الأدبى هو التعبير الكامل لتفاؤل عصر الاستوديو والإيمان بالمثل الأمريكية . أما الشرور السياسية والاجتماعية فهى من صنع هؤلاء الذين حوروا المثل الأمريكية لخدمة أغراضهم الأنانية ، ولو أننا جميعاً لم نخضع لأية مؤثرات مثل مستر « ديدز » ووطنيين مثل مستر سميث وغير معقدين مثل « جون دو » لما بقى للمشاكل الاجتماعية أى أثر .

وكان نظام كابرا السياسى سخيلاً كل السخف ، حيث إن التزول بالأفكار المتصارعة إلى مسائل عاطفية أمر ينطوى على التغاضى عن الحقيقة وهى أنه يمكن أن يختلف رجلان طيبان حول أشد الحلول السياسية حساسية . ولكن رأى فرانك كابرا فى أن السياسة تنسجم مع آمال جمهوره الذى أحس بوطأة الانكماش ترهق كاهله والحرب العالمية الثانية تواجههم . إن عالم كابرا السياسى المثلث فى فيلمه (الأفق المفقود) ليس أرضاً ، ولكن يستطيع حل المشاكل السياسية فقط بالهروب من الواقع السياسى .

إن مشكلة كابرا مع الواقع السياسى تبدو واضحة كل الوضوح فى فيلمه « قابل جون دو » وهى كوميديا مجازية عن معركة بين المسيح وهتلر فى أمريكا الحديثة . ولم

يلاحظ كابرا على الإطلاق التناقض الساخر الذى أثاره بنفسه . فهو يلقي اللوم الأدبى على الرجل الغنى الشرير الذى قام بدوره إدورد أرنولد . وأرنولد هذا الذى يملك صحفًا ومحطات إذاعة وقوة بوليسية خاصة ، يحتكر جون دو الرجل الساذج الشعبى لكى يصبح دكتاتور أمريكا . إن الذى لم يدركه كابرا أن التجرد العاطفى الذى يعبر عنه جون دو والذى يقتنع به كابرا نفسه ، هو مادة نموذجية للأطماع الاستبدادية . فنواحي التجرد العاطفى هذه ليست شبيهة بتلك التى كانت عند هتلر . إن فلسفة دو بأن جميع أمثال جون دو فى العالم يجب أن يمحووا بعضهم بعضا هى المادة بعينها التى تصنع الدكتاتوريين والديماغوجيين .

وبالرغم من السخف السياسى لأفلام كابرا ، بما فيها فيلم « قابل جون دو » أفلاء مسلية جدًا . وأحسن هذه الأفلام هى الأفلام التى لا تكاد تكون فيها مناقشة حادة . ومعظم أفلام جارى كوبر أو جيمس ستوارت التى يمتاز فيها هذان النجان بالتمثيل الطبيعى أو الأفلام التى يغلب عليها ذكاء جان آرثر أو بربرة ستانويك . إن الحرارة الإنسانية التى يمتاز بها الممثلون الذين اشتركوا فى أفلام كابرا وأفلام فورد تحيى الأفلام بالرغم من تفاهتها الأيديولوجية وهكذا ، نرى أن كثيرًا من أفلام كابرا تدور حول الصحفيين ومنها - فيلم « الشقراء البلاتينية » و « حدث ذات ليلة » و « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » ، و « مستر سميث يذهب إلى واشنطن » و « قابل جون دو » . ومع ذلك فإن هذه الأفلام تدافع عن حريات أمريكا الأساسية وتحميها . إن أكثر أفلام كابرا الترويحوية ينبع موضوعها من التصوير الإنسانى الحى للصراع بين الشدة واللين . يعتبر لوبيتش وفون شتينبرج وهوكس وفورد وكابرا أبرز المخرجين فى سنوات الأستوديو الذين هم أنفسهم نتاج نظام الأستوديو وأخرجوا أفلامًا داخل إطار هذا النظام . ولقد أنتج شابلين وولت ديزنى أفلامًا خالدة فى سنوات الأستوديو ، ولكن لم يعمل أى منها لحساب أحد وإنما عملا لحسابها ، أما هيتشكوك ولانج ورينوار

وكبير ، فإنهم جميعاً أخرجوا أفلاماً للأستوديوهات ولكنهم استقدموا من خارج إطار هوليوود للعمل لحسابها . لم يكن أورسون ويلز نتاجاً لهذا النظام ، ولم يكن يستطيع أن يعمل بنجاح داخل إطار النظام . وهناك مخرجون قادرون أقل كفاءة من العالقة الخمسة . وهم ليو ماكارى الذى أخرج أفلاماً كوميدية عاطفية على نمط أفلام كابرا وإن كانت أبطاً حركة وحيوية منها ، وبريستون ستيرجز المخرج الذى جمع بين الحوار الحاد وسفسطة لوبيتش وحب كابرا « للمجتمع الصغير » وجورج كيوكور الذى أخرج أفلاماً كوميدية ذات أسلوب على نمط أفلام لوبيتش ولكن بدون بعد نظر هذا الأخير وموقفه ، ووليم ويلمان الذى يعتبر صورة أرق وأحلى من هوكس .

إن كثيراً من المخرجين والنقاد اليوم يشعرون براحة كبيرة لتحررهم من طغيان سنوات الأستوديو . وهم يذكرون كيف حطم أورسون ويلز نظام الأستوديو وكيف أن أعظم المخرجين - منهم على سبيل المثال فورد وهوكس - قد اضطروا إلى إخراج عشرات من الأفلام الوسط . على أن نظام الأستوديو نجح بالنسبة لعدد من المخرجين . لأنه فى أى مكان غير الأستوديو يستطيع مخرج أن يكتسب مهنته بإخراج عشرات الأفلام قبل أن يظهر موهبته الشخصية وخياله ؟ أين يقضى المخرج السينمائى اليوم فترة التمرين ؟ أفى التلفزيون أم فى شارع برودواى أم فى الجامعة أم فى مسرح سينمائى - حيث يشاهد أفلام الآخرين ؟ . إن مبرفين لوروى أخرج أفلاماً فى السنة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٣٣ أكثر مما سمح به مايك نيقولاس فى - السنة كلها - . كان نظام أستوديو هوليوود بالنسبة لكثير من المخرجين تجربة تحريرية تتيح لهم التمرين فى إخراج أفلام أحسن مما أخرج فى أى مكان آخر وفى أى زمان .



روبن ماموليان (ذو النظارة) فى مركز الدراسات المتقدمة بمعهد الفيلم
الأمريكى فى بيفرلى هيلز

حديث أجراه آرثر نايت

نايت : لقد دخلت حقل العمل السينمائي يامستر روبن ماموليان عند بدء السينما الناطقة ؛ ما هي ذكرياتك عن تلك الفترة ؟

ماموليان : إن ذكرياتي عن تلك الفترة هي أنها كانت فترة انتفاضة هائلة وإثارة . لقد كانت بمثابة انفراج ، وإذا أردت أن أسهب في الحديث عنها أستطيع أن أقارنها بالرحلة إلى القمر في حقل العلم . وليس ثمة شك في أن الأفلام هي الفن الوحيد الذي خلقه الإنسان في العصور الأخيرة . أما ألوف الفنون الأخرى فإن عمرها يتعدى الألوف من السنين . والآن فبالإضافة إلى الصور الصامتة التي تتحرك على الشاشة أصبح لدينا الكلمات المنطوقة . وقد جعل هذا التطور وسيلة السينما أغنى فكرياً وعاطفياً .

نايت : لقد انتقلت إلى الأفلام من المسرح . هل تميل إلى اعتبار الفيلم - عند تلك النقطة ، أى النقطة التي ظهرت في الأفلام الناطقة - على أنها امتداد للمسرح أو كشكل مميز من أشكال الفن ؟

ماموليان : أوه .. لا ... لا .. لقد شعرت دائماً بأن الأفلام شكل جديد مميز جداً من أشكال الفن . والحقيقة أن الشاشة الصامتة نجحت في النهاية في تطوير شكل خاص

بها من أشكال الفن النقي . وحينما أدخل الصوت على الشاشة ، ساد متعجبى الأفلام شعور كبير بعدم الأمن لأنهم لم يكونوا قد اعتادوا هذه الإضافة الجديدة إلى السينما . قد تذكر جيداً يا آرثر إن كثيراً من الناس في هوليوود وبعض المدن - حتى جورج جان ناثن ، الشخصية البارزة - كانوا يعتقدون بأن الأفلام الناطقة ليست سوى بدعة لا تلبث أن تختفى بعد عام أو عامين .

نايت : لقد كانوا في الحقيقة يأملون في أن تتلاشى .

ماموليان : صحيح ، ولكن كما يحدث دائماً حينما يطرأ شيء جديد تميل غالبية الناس المعنيين إلى التحفظ . ومما يبعث على الغرابة أن التقاليد في أصغر الأشكال الفنية عمراً - أى الأفلام - تترسخ بسرعة وبصلابة . ولما كانت الصناعة لم تعتد على الحوار فإنها اختارت الطريق الأسهل واتجهت إلى المسرح لتسجيل الكلام .

لقد سبقت عملى السينائى بإنتاج مسرحى في نيويورك ، ومن ثم فإنه فيما يتعلق بالحوار ، لم يكن ثمة شيء جديد عنه بالنسبة لى . وكان اهتمامى بالأفلام مردّه أساساً إلى أن جوهر الأفلام كان الكاميرا والحركة . وهكذا ، فإن الأمر بالنسبة لى كان نفس الشكل الفنى مع عنصر جديد وهو الصوت . وقد يكون فى اليد ستة أصابع ولكنها مع ذلك تبقى يدًا . فإذا تعلم حصان النطق فجأة فإنه سيقى مع ذلك حصاناً ، وأنت لا يمكن أن تجلس معه وتلعب الورق .

نايت : إن ذلك سيكون بمثابة تجربة ممتعة ، ولكن الأمر هو أن كثيراً من مخرجى ذلك العهد الذين سبق أن عملوا فى المسرح مثل صديقك جورج كوكر ، دخلوا حقل العمل السينائى لأنه شاع الاعتقاد عنهم بأنهم مخرجو حوار مثل الناس الذين يستطيعون العمل مع الممثلين ويرشدونهم كيف يقرءون الخطوط .

ماموليان : نعم ، هذا صحيح - إن هذا فى الواقع هو ما عرض على أصلاً .. لقد طلبت شركة براumont منى أن أوقع معها عقداً مدته سبع سنوات ، وقال ممثلو الشركة لى

إن العقد يقضى بأن أتعلم العمل مدة سنتين . ثم أتولى فى العامين التالين عملية إدارة الحوار ، وإذا رأوا أننى أصبحت جاهزاً للعمل بعد ذلك فإنهم سيكلفوننى بإخراج فيلم .. وكان ردى عليهم قهقهة عالية جداً .. لقد ضحكت ساخراً من هذا العرض وقلت لهم إننى لو أردت أن أوجه حواراً لبقيت فى المسرح . وأخيراً ، وبعد أخذ ورد ، اتفقنا على أن أقضى بعض الوقت فى أستوديو أستوريا فى نيويورك وأن أتعلم بأن أوجه أسئلة سخيفة وأراقب الأفلام أثناء التصوير . وعندما أشعر بأننى أعرف الكفاية عن ميكانيكات الفيلم أحيطهم علماً بأننى (جاهز) وعندئذ أتولى إخراج فيلم .

وبعد قضاء خمسة أسابيع على هذا الحال ، اتجهت إلى المسئولين وأبلغتهم بأننى جاهز ، ولكنهم لم يصدقونى ، على العقد كان ينص على أننى حينما أبلغتهم بأننى جاهز ، فعليهم أن يسمحوا لى بإخراج فيلم . وهكذا ، بدأت فى إخراج أول أفلامى وهو فيلم (المتاف) كما تعرف . ولما كنت قد جئت من المسرح فإننى لم أكن متخوفاً من الحوار أو أهمية الكلمات ، لأننى حتى على المسرح ، كنت أعتبر أن الكلمات تأتى فى المرتبة الثانية بعد التمثيل . على أية حال هناك فرق بين الدراما كأدب والدراما كإنتاج مسرحى . فالإنتاج يتم بدم الممثلين ولحمهم ، فهم الذين يكتفون شخصياتهم حسب الأدوار . إننى لا أعنى (بالتمثيل) الحركة المادية فحسب ، وإنما تعبيرات الوجه والأفكار والعواطف الباطنية أيضاً . وبالإضافة إلى ذلك إن الشئ الذى بهرنى والذى لم يدركه الكثيرون هو أنك على المسرح ليس لك سوى نوع واحد من الحركة المادية .. حركة الممثلين على مسرح ثلاثى الأبعاد .

أما على الشاشة فهناك مقابل ذلك فى رأى ، ثلاثة أنواع من الحركة وهى متساوية الأهمية ، النوع الأول هو حركة الممثلين والثانى هو حركة الكاميرا . إننى أتمنى بذلك تنوع الزوايا واللقطات الطويلة واللقطات القريبة وهكذا . والنوع الثالث هو حركة القطع أو التشطير أو المونتاج إذا شئت أن تستخدم هذه الكلمة . إن هذه الأنواع الثلاثة

يجب أن تكون متكاملة وهى متساوية من حيث الأهمية وعندما يتسنى لك أن تحقق الانسجام بين هذه الأنواع الثلاثة ، فإنه سيكون لديك وسيلة تختلف تمام الاختلاف عن المسرح . إننى أحب الأفلام لا بسبب أوجه الشبه بينها وبين المسرح وإنما بسبب أوجه الاختلاف .

إن السينما بالنسبة لى فى الواقع أقرب إلى فن الرسم والزخرفة والخطوط منها إلى فن المسرح الناطق .

فايت : لقد شعرت دائماً أن من الأمور الهامة حول السينما - كمية أو عدداً - العناصر التشغيلية المتاحة لديك . ويبدو لى أن فنا من الفنون ، أى فن ، هو شكل اصطناعى يتألف من عدد من العناصر المركبة ، وللفنان نقط كثيرة يستطيع منه الإشراف على عناصره من معالجة الممثل فى الاستوديو إلى معالجة حركة الكاميرا .. إلى التحكم فى التقطيع والتشطير والتحكم فى مصير الصوت .. إن هذه العناصر كلها تضاف إلى موارد أكثر مما يتوفر للفنان فى أى وسيلة أخرى .

ماموليان : هذا صحيح .. هناك (تركيبة) من عناصر مختلفة فى الفنون . على أننا ينبغي ألا نتجاهل نقطة هامة وهى أن أى حقل من حقول النشاط الذى يزعم أنه فن من الفنون فإنه لابد أن يكون داخل تلك (التركيبة) عنصر أصلى هام .. أو نواة جوهرية تؤيد زعمه بأن يكون فناً رفيعاً ويجعله مختلفاً عن بقية الفنون . فعلى المسرح مثلاً يجرى تصنيع فنون أخرى كثيرة مثل مجموعة التصميمات والملابس والحوار والكتاب وهكذا .

فايت : ولكنك تجد جميع هذه العناصر فى الفيلم .

ماموليان : نعم .. هذا صحيح .. إننى سأعود إلى ذلك . ولكن لى تستمر مع المسرح فإن جميع الفنون التى ذكرتها والتى تلعب دوراً على المسرح تخضع للعنصر الأساسى للمسرح الحى وهو الدراما .. أى الشخصية القائمة بالتمثيل والحركة إن هذا هو

ما يجعل من المسرح فناً فردياً . أما على الشاشة فإن هناك كما قلت عناصر أكثر من ذلك بكثير تشكل النسيج ولكنها في جملتها ومجموعها تخدم الجوهر الأساسى لما يجعل الصور المتحركة فناً خاصاً بها أى ... الصور فى حركة معبرة عن الشخصية والحالة النفسية والقصة وهكذا .. فإذا اختفى هذا الجوهر الأصلى من الشاشة ، فإنه لن يكون هناك فيلم ولكن سيكون هناك خليط من التفت والقطع المستعارة . من فنون أخرى أو إعادة إنتاج أو نسخ صورى لفن آخر . لعلك تذكر جيداً أن الأفلام الناطقة الأولى مثلاً لم تكن فى الحقيقة صوراً متحركة ، وإنما كانت تمثيلية مسرحية مصورة .

نايت : المسرح المحفوظ (المقلب)

ماموليان : تماماً

نايت : .. إنهم يصفونها كذلك

ماموليان : تماماً ..

نايت : حسناً حينما آثرت ذلك كنت أفكر بالتحديد فى بدعة أخرى من بدعك . لقد أدخلت الألوان فى - ١٩ .. أى أن العملية الثلاثية الألوان فى عام ١٩٣٥ وهذا العنصر الذى اقتصر حتى ذلك الوقت على إضافة اللون الأخضر للشجر والأصفر للشمس والأزرق للسماء أصبح سلاحاً درامياً بيدك ، والسبب فى ذلك أنك أصبحت قادراً على معالجة استخدام اللون وترتيبه فى ...

ماموليان : نعم .. وكان ذلك بمثابة انفتاح جديد .. أى أنه بعد الصوت .. أتت الألوان .. وللمرة الثانية كان معظم الناس أساساً متحفظين ويفتقرون إلى ما يمكن أن أصفه بالإحساس بالمستقبل فقد علت أصوات كثيرة تعلن أن الألوان فيها عناصر تقلل من تأثير الفيلم وتتدخل مع القصة .

نايت : أتعنى أنها تدمر نقاء الفيلم الأبيض والأسود ..

ماموليان : نعم .. نقاء الأبيض والأسود .. ولكنهم لم يتذكروا أن اللون الأبيض

والأسود لم يكن اختياراً وإنما كان ضرورة .. إننا لم نكن نقدر أن نصور الألوان .
تصور عالمنا .. أن تكون الطبيعة فيه كلها ذات لونين ... الأسود والأبيض .. !! .
ياله من عالم موحش مثل هذا العالم !! إذن كيف يستطيع أحد أن ينكر أهمية وثراً .
القيم التي يضيفها اللون إلى الشاشة ؟ لقد كنت سعيد الحظ لأن أكون أول من أخرج
الفيلم الأول بعملية التكنيكولر الجديدة وكما قلت آنفاً إن كل عنصر يأتي ضمن مجال
المسرح أو الشاشة ينبغي أن يخدم تلك الوسيلة .. وهى ليست مكثفة ذاتياً .. إذ
الألوان حينما تستخدمها على الشاشة تصبح كما اعتقد عواطف .. وينبغي معالجتها لقيمها
العاطفية والدرامية .. إنها بهذه الطريقة وحدها تستطيع أن تريد من تأثير التمثيل وتريد
من حدة وأثر مشهد من المشاهد لجعل المشاهدين يشعرون ما تريد أن يشعروا به
فى أى لحظة معينة .. كان هذا أسلوبى فى استخدام الألوان وفى فيلم (بيكى شارب)
وهو فيلمى الملون الأول الذى عرض فى عام ١٩٣٥ حاولت أن أنفذه . على أننى لم
أكن راضياً تمام الرضا عن النتائج . ولكنه كان إنجازاً . إن الفيلم الذى أرضانى تماماً هو
فيلم (دماء ورمال) الذى أخرجه بعد ذلك . فى هذا الفيلم تم إنجاز النص بأكثر قدر
من التفاصيل مع مصاحبة الحوار وتحركات الكاميرا .

فايت : أتخى بذلك أن أسلوبك يركز على الألوان المناسبة للملابس وكيفية ترتيبها
بحيث تكون فى وضع مقارن مع الألوان والعناصر الأخرى .

ماموليان : صحيح .. لقد عقدت فى الواقع اجتماعات طويلة قبل تصوير الفيلم مع
جميع إدارات الاستوديو ، لم يكن اللون مقصوراً على الملابس والأجهزة فحسب وإنما
شمل كل قطعة أثاث وكل تفصيل من الديكورات الداخلية . وإلى جانب ذلك ، لقد
اعتدت أن تكون هناك بين الأمتعة حقيبة ضخمة مفتوحة تحتوى على مجموعة كبيرة
مختلفة من الحاجيات الصغيرة المختلفة الألوان مثل المناديل والشيطان والفتازات وما إلى
ذلك .. حينما كنت أريد لوناً بعينه فإننى أستخدم واحداً منها . وكان البحرة يصنعون

تلك الحقيقية بأنها (لوحة ألوان ماموليان) .

نابت : روبن .. لقد عرفت دائماً بأنك واحد من أكثر المخرجين إبداعاً .. ما أهمية

شعورك حينما تكون لديك معرفة فنية بهذه الوسيلة ؟

ماموليان : لنفرض أننا نتناول جميع الفنون الأخرى .. لقد سألوا رجلاً عما إذا

كان يستطيع العزف على المكان فأجاب بقوله (إننى لا أعرف ولم أحاول العزف عليه

مطلقاً) حسناً إن ذلك يبدو سخيفاً مع كمان لأنك تعرف جيداً أن عازفى الكمان لا يد أن

يكون عندهم تكنيك . وهذا ينطبق على كل فن ، لأن الفن هو شكل من الأشكال .

إن ثمة موضوعاً يوجد فى حقول الأنشطة المختلفة .. فى صحيفة وفى مقال وكتاب

مدرسى أو كتاب علمى ، إنها كلها تعالج موضوعات هامة ولكنها ليست فناً إن ما

يجعل من موضوع بعينه فناً هو أن يتم التعبير عنه بشكل فنى . كيف تستطيع أن تعبر عنه

بواسطة شكل دون أن تكون ملماً إلماماً تاماً بالشكل والطرق المختلفة الكثيرة لتحقيقه ؟

ومن ثم فإن التكنيك مهم للغاية .. مهم جداً لأن صقل وسيلة الشاشة وتوسيع نطاقها

مرهون إلى حد كبير على التكنيك . إن الوسيلة بأكملها تخضع لتصور العلم . لم يكن

هناك شيء فى البداية سوى هذه الرؤية الجديدة وهذه التكنولوجيا الجديدة ثم يكون

على الفنان أن يتعلم كيف يستخدمها . وهكذا فإنه مالم يكن يتعلم كيف يستخدمها

وهكذا فإنه مالم يكن مهتماً بميكانيكيات الفيلم ومبدعاً بحيث يكون قادراً من وقت

لآخر على توسيع الأجهزة الفنية التى يمكن استخدامها على الشاشة فإن عمله لا يمكن

أن يكتسب قيمة فنية .

نعم .. طالما وصفت بأننى مبدع وهم يتحدثون عن هذه البدع وكان هدفى هو

صقل وتقديم تكنولوجيا صناعة الأفلام ولكن الأمر هو أن هذه البدع أو المستحدثات

كان الدافع لخلقها هو الضرورة الفنية ، إن لديك مشهداً وتشعر بأن كل طريقة عادية

للتعبير عنه ليست ممتعة ، ومن ثم فإنك تحاول أن تخترع طريقة أصلية جديدة لإعداد

المشهد بحيث تجعله أكثر وضوحًا وجاذبية . وبسبب هذه الضرورة نجهد عقلك في التفكير ثم تخرج بفكرة . وتقول : (حسنًا ، لنستخدم ميكروفونين وصوتين) و (لنستخدم أفكاراً مسموعة لشخصية ممثل أو ممثلة عند تصويره أو تصويرها عن قرب) وهكذا ..

نايت : إننى أذكر واحدة من ذلك ، ولكننى أعتقد أنها تظهر ذلك النبوغ الذى أظهرته فى كل أفلامك . لقد تحدثنا عن ذلك منذ وقت طويل حينما كنت منهمكاً بإخراج فيلم (كان كان) ، وكان فيه مشهد من المفروض فيه أن ترى الفتاة ... ماموليان : انك تعنى فيلم (الجوارب الحريرية)

نايت : نعم .. (الجوارب الحريرية) .. المفروض أن تكون الفتاة قديرة جداً وجالسة وراء آلة كتابة ، وبغض النظر عن مدى مهارة الكاتبة على الآلة ، فإنه يجب عليك أن تعالج تلك المفاتيح ، ولكن هذا لا يبدو سليماً ، ثم لا تلبث أن تجد حلاً . ماموليان : نعم .. إن ذلك يثير مبدأً هاماً يمكن أن يكون موضع اختلاف إن هناك طريقتين لمعالجة عملك فى جميع الفنون .. الأولى هى أسلوب واقعى طبيعى . والثانية هى طريقة أسلوبية . ويمكنك أن تعرف الأولى على أنها نثر والثانية شعر . أو حتى موسيقى ... لقد قال البعض إن جميع الفنون تتطلع إلى ظروف الموسيقى حينما أضيف الصوت إلى الشاشة ، كانوا يسجلون كل شئ يحدث أمواجاً صوتية تسجيلًا عشوائيًا بدون أى تفرقة . وكانت النتيجة أنه أصبح هناك ضجيج وصخب أكثر من الصوت . ولكن مثلما تختار الصور الصحيحة والمناسبة للكاميرا فإنه يجب عليك أن تختار الأصوات اللازمة درامياً للتسجيل . وإلى جانب ذلك فإن سحر التسجيل يجعل فى الإمكان معالجة الصوت تصويرياً وشعرياً وهذا يعنى الابتعاد عن النزعة الطبيعية حيثما تستدعى الأغراض الدرامية ذلك . وهكذا فإنك تستطيع أن تستخدم صوتاً يعتبر زائفاً من وجهة النظر الواقعية ولكنها سيكولوجياً تعتبر حقيقية وأكثر تعبيراً . والآن تعود إلى

المشهد مع الآلة الكاتبة الذى ذكرته . لقد كان التقرير الذى كانت تنسخه سايد كاريز يتعلق بعقاب ثلاثة أشخاص يقفون فى انتباه أمامها . لقد كان صوت الآلة الكاتبة الطبيعى فجأً إذا أخذنا الموقف الدرامى بعين الاعتبار : ولذا فإننى استبدلت به صوتاً شديداً لعملية حفر مثل عملية إحداث ثقب بواسطة (شنيور) فى شارع من المسلح ، وفى فيلم (أحببى هذه الليلة مثلاً ، حيث أعلنت العات الثلاث للأرستقراطيين أن الشيف لبيه ليس باروناً وإنما هو ..

نايت : إنه ابن ترزى !

ماموليان : تماماً ، حينما جرت دروفى باثرسون إلى الصالون حيث تجمع الدوق وأقاربه وضيوفه النبلاء ويعلن أن موريس ليس ترزى كنت قد جعلتها تضرب زهرية صغيرة رقيقة وتسقطها من على المائدة . وعندما تصطدم الزهرية بالأرض . فإنك تسمع صوتاً كصوت انفجار قبلة . صحيح أن هذا ليس واقعياً . ولكنه سيكولوجياً قد أحدث الأثر المطلوب على المشاهدين وهكذا فإن إمكانية التسجيل الصوتى المدهشة تكمن بالنسبة لى فى استخدامه مجازياً حينما يتطلب الموقف ذلك وهكذا يتم زيادة تأثير المشهد .

نايت : إن السبب الذى حدا بى إلى إثارة مسألة التحكم الفنى فى الوسيلة من جانب المخرج هو أنه يبدو لى الآن أن كثيراً من المخرجين يدخلون حقل الإخراج دون أن تكون لديهم خلفية فيليمية . لقد جاءوا من التليفزيون والمسرح ومنهم من جاء من مدارس فيلمية ولكن لم يكن لديهم ذلك النوع من الانغماس فى الأستوديو الذى مارسه كثير من النجوم العظام فى الفيلم . وإلى جانب ذلك فإننى أشعر أن كثيراً منهم التزموا بالموضوع بدلا من الشكل الفنى وإننى لأعجب عما إذا لم يكن لديك أى شعور عن هذا ؟

ماموليان : نعم إنك محق تماماً ولكن إن ما قلته ينطبق على ، لقد نجثت من المسرح

ولم يكن قد سبق لى إخراج فيلم ، ومع ذلك فقد أخرجت فيلم (الهتاف) بعد فترة تمرين استمرت خمسة أسابيع وهذه فى الواقع مسألة قدرة وكفاءة كما هى الحال فى كل حقل آخر من الحقول . فإذا كانت لديك عين كاميرا وحاسة الدرامى فإنك تستطيع أن تتعلم ميكانيكيات إخراج الأفلام فى مدة وجيزة . وهكذا حينما يقولون لى (إن هذا الرجل لم يخرج أى فيلم كيف بحق الشيطان يستطيع أن يفعل ذلك ؟) فإننى أجيب : كيف يمكنكم أن تحكموا عليه قبل أن يفعله ؟ إن المهم هو أنه قد يكون لديه عدد من الأفكار الأصلية ويكون قد شاهد أفلاماً كافية حتى يتخذ قراراته النهائية ولكن حينما يكسر رجل نفسه كلية للموضوع ويهمل الشكل فإنه لن يستمر وكذلك فيلمه .

نايت : لقد لاحظت من جديد فى السنوات الأخيرة أن وسيلة الفيلم نفسها أصبحت وسيلة للارتقاء بالرجال مثل جان لوك جودارد ، وتعتبر أساساً وسيلة لتحرير رسالة . لقد حدث هنا فى هذه البلاد كما تعلم تطور لمجموعة كاملة من الأفلام السياسية الخالصة ويعرف هذا التطور بحركة الأفلام الإخبارية .

ماموليان : إن كل بلد من البلاد بغض النظر عن نوع نظامه يعتبر الأفلام وسيلة بالغة الأهمية . عندما كنت فى موسكو فى الصيف الماضى أشهد مهرجان الأفلام كضيف على الحكومة السوفيتية فإن كل برنامج يحمل عبارة أو قولاً مقتبساً من لينين يقول إن جميع أشكال الفن التى تعتبر السينما أهمها والتى هى أساساً ...

نايت : لهم ومن أجلهم ..

ماموليان : حسناً إننى أعتقد أنها لكل إنسان وهى تعتبر أقوى وسيلة وأكثرها عالمية فهى تصل إلى ملايين الناس وتخطب العالم بأسره وهذا شىء لم يستطع أى شكل آخر من أشكال الفن فى التاريخ أن يحققه وليس من غير المتوقع ألا يستخدم الساسة هذه الوسيلة القوية لخدمة أغراض سياسية كما يستخدمها أيضاً أصحاب النظريات المختلفة لنشر رسالاتهم ولكن هذه بالتأكيد ليست المهنة الحقيقية للأفلام . إن أنواع الأفلام

هذه ليست سوى مجرد دعاية خالصة تستهدف خدمة أغراض محددة . ولعلك تذكر قول ل . ب ماير الذى كان رئيساً لشركة مترو جولدوين ماير (حينما كنت أريد أن أبعث برسالة كنت أستخدم شركة ويسترن يونيون لتليغراف . حسناً ، إن هذا صحيح إذا كانت الرسالة مباشرة وغير غامضة . عندئذ تكون مجرد دعاية . ولكن فى الواقع يا آرثر إن كل خلق جديد للفن يحمل رسالة خاصة به ولكنها رسالة ليست واضحة .. أليس كذلك ؟ إنها رسالة وفكرة يتم التعبير عنها بطريقة غير مباشرة بواسطة قصة تتناول الجنس البشرى وطبيعة الكائنات البشرية والحياة . وليس ثمة شك فى أن شكسبير لم يكتب رسائل ولكنك تستخلص الكثير من هاملت أو الملك لير وهكذا .. ولكن هذه يعبر عنها بواسطة أشكال فنية للدراما ، ترجيديا أو كوميديا ، وهى لا تعلن من منصة دعائية .

نايت : لقد تحدثت بالفعل مع عدد من الناس الذين ينتجون أفلاماً من هذا النمط الآن وحاولت أن أقنعهم بأنهم لو تسنى لهم التحكم بصورة أكبر بالوسيلة وإذا ازدادت معرفتهم بطريقة إخراج الأفلام ، فإن رسائلهم ستكون أكثر إقناعاً إلى حد كبير . ماموليان : بالتأكيد .. إن هذا صحيح .

نايت : ولكنهم ملتزمون ويشعرون بأن من الأهمية بمكان أن يحصلوا بما لديهم من موضوعات على شخص يحمل كاميرا مقاس ١٦ ملميمتراً وجهاز تسجيل ثم ينبرى لتصوير الناس .

ماموليان : هل تعرف أن هناك قدرًا كبيراً من السخرية حول ذلك لأن أى موضوع لا يكاد يكون موضوعاً معاصراً محكوماً عليه بالموت . إن البدع والموديلات تموت بسرعة . أما الموضوعات التى تكتب لها الحياة والبقاء فهى الموضوعات التى تعالج القيم ، وما هو الشيء الباقى ؟ .. إنه الإطار الأساسى والصفات الباطنية للحياة والإنسان والطبيعة . إن الأمانى الإنسانية والآمال والإجباطات والصراعات مع الواقع

أمور باقية . لقد كانت هذه حقيقة منذ ألقى عام وهى اليوم حقيقة وهى باقية ما بقى الجنس البشرى .

إن الفنان يجب أن يبنى عمله على أساس هذه القيم الدائمة . وبالإضافة إلى ذلك يجب أن تكون لديه ما أصفه بحاسة المستقبل - أى القدرة على استكشاف ملامح ما سيحدث . فمثلاً إذا رأيت جيزة بلوط ، ينبغي أن تعرف أن هذه الجيزة ستصبح شجرة بلوط . وهكذا ينبغي عليك أن تربط الماضى بالحاضر والمستقبل . إذن فإن هنك صفة الدوام فى هذا النوع من الخلق والإبداع .

نايت : هذا إذا صمد السليلويد ، وبالنسبة لذلك ، فإن من الأدلة على أن هنك لدينا نوعاً من الأفلام (الفانية) وهى هنا الأفلام الاختيارية الجديدة المزعومة فى هــ البلاد والخارج ، وخاصة فى هذه البلاد . إنها قديمة .. ولقد اعتدنا أن نعتبر الأفلام الأوروبية على أنها أكثر اهتماماً بالمسائل الجنسية من الأفلام الأمريكية ، والأمر عند هذه النقطة على النقيض ، وما هو شعورك عن هذا الاتجاه الاختيارى الجديد فى صناعة السينما ؟

ماموليان : إننى أحب الكلمة التى تستخدمها .. وهى (الاختيارية) .. إنك لم تقل الحرية ، لأن الحرية لا تعنى الاختيارية أو الترخيص كما أن التغيير الذاتى لا يعنى الانغماس الذاتى . لقد اختلطت هذه المبادئ والأفكار . وقد قلت أنت إن بلادنا تميز إلى فعل كل شىء بطريقة أكبر . وهكذا . فإننا حينما اتجهنا إلى هذا النوع من الإنتاج - وحينما أقول (نحن) فإننى لا أعنى إضافة نفسى لأننى لست من أصحاب هذا الاتجاه - أصبحت النتائج تتجاوز الحدود إلى حد كبير . إن الحرية تسير جنباً إلى جنب مع المسؤولية .

إن مخرج الفيلم يجب أن يكون على علم بالمسؤولية الكبيرة التى يضطلع بها ويجب أن يكون عنده ذوق سليم ، وأن يدرك الفرق ما بين هو خاص وما هو عام . وأعتقد أن

الانغماس فى هذا الفن الإباحى والعنف الذى نراه اليوم فى معظم الأفلام - هذه النفاية الروحية سوف تستهلك نفسها بأن تبعث السأم والملل فى نفس رواد السينما . إنك تظن أن مع الحرية التى تم الحصول عليها أخيراً ستجرى الأفلام تجارب مع بعض الأفكار الجريئة الجديدة الأصلية والفكرية والمبادئ العاطفية ولكن للأسف .. لا ! إنها تعود القهقرى إلى فطرية الجنس والعنف . إننى لست ضد الجنس . وإنما ضد الطريقة التى يساء بها معالجته فى الأفلام والتمثيلات وهو الغرض الممكن الوحيد الذى يمكن أن ينجز ما يمكن أن يؤدى إلى حل مشكلة الانفجار السكانى إنهم سيجعلون من الجنس شيئاً سمجاً غير جذاب إلى درجة ستجعل الناس أن يبقوا عزاباً .. على أننى مازلت آمل - وهناك فعلاً بوادى مشجعة - إن المشاهدين سيسأمون هذا النوع من (الترويح) المزعوم . إنى أؤمن بالحكم النهائى للناس لقد كان عدد رواد السينما منذ عشرة أعوام أو اثنى عشر عاماً يقدر بتسعين مليون مشاهد يختلفون إلى دور السينما أسبوعياً فى هذه البلاد ، أما اليوم فقد تقلص هذا العدد إلى ١٧ أو ١٥ مليون مشاهد . إننا نفقد مشاهدين كثيرين . ولذا فإننى أميل إلى التفاؤل وأعتقد بأن هذه البدعة الزائفة البهجة ستلاشى وستعود إلى إنتاج أفلام جيدة .

نايت : إننى أظن أن فى إمكانى أن أوجه إليك أنت ذلك السؤال لأنك تميزت وأظن أنك شاركت فى هذه الميزة مع إيرنس لوبيتش - بإخراج فيلمين مع أعظم نجمتين من نجوم الجنس اللتين ظهرتا عندنا وهما ديتريش وجاربو .

ماموليان : وبعد ؟

نايت : وبعد إننا لم يعد لدينا ذلك النوع .

ماموليان : نعم .. هذا صحيح .. هذا صحيح تماماً . دعنى أقول شيئاً ينطوى على أهمية بصفة خاصة اليوم إننا نتحدث هنا عن فن الأفلام وما إلى ذلك .. إننى حينما كنت صغيراً جداً كنت أؤمن بمبدأ (الفن من أجل الفن) . وعندما بلغت العشرين

تغير اعتقادي وأصبحت أؤمن بأن الفن كأي شيء آخر هو من أجل الحياة .. وهذا ينطبق بأهميته على الأوضاع اليوم حينما أصبح العالم في خضم هذا الاضطراب المأساوي ، وحينما أصبح الاكثاب الروحي المتطرف يسود الجنس البشري . إن الفنون يجب أن ترفع من معنويات الإنسان وتعطيه الأمل وتذكى شعلة إيمانه في مصيره النبيل . وليس ثمة شك في أن الصور المتحركة تستطيع أن تلعب دورًا قويًا في هذا الشأن . إنني لا أعني أن نعد إلى أن نكسو الحبوب بطبقة من السكر - إن هناك كثيرًا من العنف والجنس في أعمال شكسبير - ولكنها تقول شيئًا وتخدم غرضًا دراميا . ويجب علينا جميعًا أن نحاول ، مهما كانت ضالة الجهد ، أن نضيف بواسطة أعمالنا شيئًا إلى جمال الأرض وطبيعتها وإلى وضع الإنسان .

نايت : إنك كما كنت أفكر لا تريد أن تكسو الحبوب بطبقة من السكر ولكن هناك كثيرًا من أفلامنا تضع الملح في الجروح .

ماموليان : صحيح .. صحيح .. لقد أحسنت التعبير .

نايت : لقد قمت في السنوات الأخيرة بأسفار كثيرة في الخارج وشهدت مهرجانات أفلام كثيرة وإعادة عرض أفلامك ، هل أتاح لك كل هذا شعورًا عن مهمة السينما وعلى وجه التحديد مدى قبول الأفلام الأمريكية في الخارج ؟

ماموليان : نعم .. لقد حدث ذلك وإلى درجة أكبر من ذي قبل لقد كانت المرة الأولى أشعر بها أثناء رحلة قمت بها إلى أوروبا .. وهي أول رحلة لي بعد أن أخرجت ثلاثة أفلام . وقد وصلت بعض أفلامي فيما بعد إلى هناك . ولكن بعد أن أخرجت بعض الأفلام ووقت بزيارة لكل من إنجلترا وفرنسا وإيطاليا دهشت أن أرى الناس حتى في المدن الصغيرة يأتون إلى ويقولون (ماموليان ... أوه !!) ، ثم يتحدثون بحماس عن الأفلام التي أخرجتها . لقد جعلني ذلك أدرك مدى عالمية وسيلة الشاشة . حينما تكون منهمكًا في تصوير فيلم على المسرح أو تحرره في غرفة التشطير (المونتاج) تشعر بأنك تقوم

بعمل خاص وشخصى جداً . ولكن حينما تسافر تعرف أن كل بلد يرى هذا العمل يقدره حق قدره وهذا من شأنه زيادة شعورك بالمسئولية - لا إزاء نفسك فحسب ، وإنما إزاء أمانتك كمخرج أفلام ، وإزاء الجماهير التي تشاهد أفلامك في جميع أنحاء العالم .

إننى أشعر بذلك أكثر أثناء مهرجانات الأفلام الدولية أو مهرجانات أفلامى . إن أحسن جزء من هذه المهرجانات ليس فى الأنشطة المهنية ، فهناك أفلام كثيرة تعرض ولكنها فى الحقيقة لا تستحق العرض . وليس هناك ما تتعلمه منها . أما الفضيلة الرئيسية والمتعة لهذه المهرجانات الدولية هى أنك تقابل الناس من جميع البلاد المختلفة . إن جميع العاملين فى صناعة السينما بغض النظر عن البلاد التى جاءوا منها - فاشية أو ديمقراطية أو اشتراكية أو شيوعية - يشكلون أخوة فنية حقيقية . ولا ريب أن الفنون أكثر فعالية فى توحيد الشعوب من الدين أو السياسة أو أى حقل آخر من حقول النشاط . إنك تشعر بالحب يأتيك من غرباء .. من ناس لم يسبق لك مقابلتهم . إن هذا الفهم والتعاطف المتبادل هو ألمع إنجاز للمهرجانات فهى تنشئ روابط الصداقة بين الأمم .

ففى موسكو مثلاً ، أقبل الناس على مشاهدة فيلم أمريكى بالرغم من الدعاية التقليدية . وكانت الجماهير تحيط بأى مبنى تعرض فيه أفلام أمريكية هذا هو الشيء السعيد والنية الحسنة التى تتولد والتى ستؤدى مع مرور الوقت إلى قيام سلام دائم بين بلاد العالم .

نايت : نعم . أحسست بذلك أنا أيضاً ، إن هناك هذا الإخاء الرائع بين العاملين فى حقل السينما والمؤرخين السينائيين .
ماموليان : نعم ..

نايت : ... إن النقاد السينمائيين مرتبطون ببعضهم البعض بغض النظر عن السياسة .

ماموليان : صحيح .

نايت : مع حب لهذه الوسيلة العظيمة .

ماموليان : صحيح .. صحيح ...

obeikandi.com

السينما الأمريكية



دكتور هوارد سوبر : رئيس برنامج الدراسات
النقدية بجامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس ومدير
الأرشيف الفيلمي بالجامعة . وقد وضع كتابًا بعنوان
(تاريخ جديد للفيلم) الذي نشر في عام ١٩٧٣ .
وإلى جانب ذلك كتب مقالًا بعنوان (قائمة هوليوود
السوداء ،) ومقالات عديدة وعرضًا للكتب لصحف
عديدة وللإنسابكلويديا أميركانا .

بقلم : هوارد سوبر

لقد اعترف المؤرخون في معرض دراساتهم للصور المتحركة الأمريكية بأن العلاقة بين السياسة والفيلم أصبحت وثيقة أثناء العقد الذي أعقب الحرب العالمية الثانية . وكان في صميم هذه العلاقة الجدل حول الشيوعية في هوليوود . وقد خرج من خضم هذا الجدل قائمة هوليوود السوداء الشهيرة الآن وإن لم تكن مفهومة بالقدر الكافي . هذا عرض موجز للموقف حين ذاك

لقد عقدت لجنة الأنشطة غير الأمريكية بمجلس النواب في المدة من ٢٠ أكتوبر إلى ٣١ أكتوبر من عام ١٩٤٧ جلسات عن الشيوعية في صناعة السينما الأمريكية .. وقد ظهر أمام اللجنة عشرة رجال معظمهم من الكتاب ورفضوا أن يجيبوا على السؤال المشهور الآن وهو :

(هل أنت الآن ، أو كنت ، عضواً في الحزب الشيوعي ؟) . وكان رفضهم الإجابة مبنياً على أساس الحصانات المزعومة التي ينص عليها التعديل الأول للدستور الأمريكي . ولكن بعد مرور ثلاثة أسابيع قرر الكونجرس استدعاء هؤلاء الرجال المعروفين الآن (بعشرة هوليوود) لإهانتهم للكونجرس .

وفى اليوم نفسه الذى صدرت فيه اتهامات الكونجرس للرجال العشرة استدعى أريك جونسون رئيس اتحاد الصور المتحركة فى أمريكا أهم المنتجين فى صناعة السينما وعقد معهم اجتماعا . وبعد انقضاى الاجتماع أصدر المنتجون بياناً أعلنوا فيه أنهم سيطردون هؤلاء العشرة أو يوقفونهم عن العمل حتى يتم تبرئة ساحتهم أو يكون قد طهروا أنفسهم ويقسمون بأنهم ليسوا شيوعيين . ونظراً لأن أحداً من هؤلاء العشرة أو (عشرة هوليوود لم يفعل ذلك حين ذاك فقد توقف استخدامهم فى هوليوود وأدرجت أسمائهم فى القائمة السوداء .

وعند حلول شهر يونيو من عام ١٩٥٠ رفضت المحكمة العليا بحث قضية العشرة وبدءوا ينفذون أحكام السجن التى تراوحت عقوبتها بين ستة أشهر وسنة . ولما لقيت لجنة الأنشطة غير الأمريكية بمجلس النواب تأييداً من المحكمة العليا استأنفت جلساتها بعد ذلك بعدة أشهر لبحث وضع صناعة السينما .

وقد مثل أمام اللجنة فى غضون الأربع السنوات التالية أكثر من ١٠٠ شخص من هوليوود . وكان حوالى نصف هذا العدد شهوداً (ودين) ، ويعنى ذلك أنهم اعترفوا بعضويتهم السابقة فى الحزب الشيوعى . وشرحوا لماذا ومتى خرجوا من الحزب وأعربوا عن استيائهم من الحزب وتحررهم من الوهم . ثم ذكروا أسماء أشخاص شهدوا بأنهم كانوا أعضاء فى الحزب معهم .

ونتيجة لذلك مثل أمام اللجنة عشرات آخرون ممن ذكر الشهود أسماءهم تحت القسم أمام اللجنة ولكنهم رفضوا أن يؤيدوا أو ينفيوا السؤال الخاص بعضوية الحزب الشيوعى معتمدين على الحصانات المنصوص عليها فى التعديل الخامس . ونفى تسعة أشخاص أنهم أعضاء فى الحزب ولكنهم فى الوقت نفسه رفضوا الشهادة حول عضويتهم السابقة . وهناك ثلاثة أشخاص لم ترد أسمائهم فى شهادة الآخرين ظهوراً أمام اللجنة وأقسموا أنهم غير أعضاء فى الحزب .

وعند حلول عام ١٩٥٤ أعلن أن ٢١٤ من المشغلين في هوليوود كانوا شيوعيين في وقت من الأوقات من هؤلاء ١٠٦ من الكتاب و ٣٦ ممثلاً و ١١ مخرجاً وأربعة منتجين وستة موسيقيين وأربعة من رسامي الكاريكاتير وثلاثة من الراقصين وأربعة وأربعين من ذوى المهن والحرف المختلفة في صناعة السينما .

لقد كان المنتجون لا الفنانون هم المسئولون عن إقرار قائمة هوليوود السوداء . وجدير بالذكر أنه في الجلسات التي عقدت في عام ١٩٤٧ كانت هناك معارضة واسعة للجنة مجلس النواب الخاصة بالأنشطة غير الأمريكية وللدعوات المتعاقبة لإعداد القائمة السوداء . ولم تأت هذه المعارضة من جانب الكتاب والمخرجين والممثلين فحسب ، وإنما من عدد من كبار المنتجين أيضاً . وقد أعربوا عن معارضتهم في بيانات خاصة وعامة . على أنه حينما تقدمت الجلسات وتحدى (عشرة هوليوود) اللجنة باحتقار أصيب كثير من الناس داخل الصناعة وخارجها بصدمة كبيرة وأخذ التأيد (للعشرة) ينحسر بسرعة . وبعد انتهاء الجلسات في ٣١ أكتوبر تعرض المنتجون إلى ضغوط هائلة للتخلص من (عشرة هوليوود) ومن هم على شاكلتهم .

ومن جماعات الضغط الرئيسية التي أصرت على التمسك بالقائمة السوداء (الفيلق الأمريكي) وهو منظمة المحاربين القدماء التي يبلغ عدد أعضائها ٢,٨٠٠,٠٠٠ عضو ومليون عضو آخرين متشرين في جميع أنحاء البلاد .

وثمة جهة ضغط أخرى هي مجموعة الصحف التي يسيطر عليها ولیم راند ولف هيرست ونشر مستر هيرست في مقالات افتتاحية في الصفحات الأولى طالب فيها برقابة فيدرالية على الأفلام لأن صناعة السينما كما قال قد سيطر عليها (هذا العنصر غير المخلص) .

وبالإضافة إلى هذه الضغوط الخارجية كانت هناك قوى داخل الصناعة تدعو إلى وضع القائمة السوداء) وكانت في مقدمة هذه القوى (حلف الصور المتحركة من أجل

الحفاظ على المثل الأمريكية) التى كان يتزعمها روى بريوير الممثل المقيم فى هوليوود للاتحاد الدولى لعمال المسرح والسينما ، وهو الاتحاد المهنى الصناعى العملاق الذى يضم فروعاً كثيرة من صناعة الصور المتحركة . لقد تأسس حلف الصور المتحركة فى عام ١٩٤٢ وقام بتأسيسه الممثلون القدماء والكتاب والمخرجون والمتجون ، وقد زادت هيئته إلى حد كبير عندما ظهر عدد من أعضائه البارزين أمام اللجنة فى عام ١٩٤٧ لتوجيه اتهامات ضد الشيوعيين المعروفين .

وكانت الضغوط للاستسلام إلى القائمة السوداء هائلة بفضل الانقسام داخل صفوف الحلف والتهديد بفرض رقابة فيدرالية والتهديد بمقاطعة دور السينما والتهديد بممارسة لجنة مجلس النواب للأنشطة غير الأمريكية بفضح الأعضاء المشتبه فى نشاطهم . ولقد هددت هذه الضغوط هوليوود فى أكثر النقاط المكشوفة وهى : شباك التذاكر الذى كان فى وضع سيئ .

ونتيجة لذلك كله بدأ رواد السينما يتناقص عددهم أسبوعياً حتى وصل إلى نصف العدد العادى . وحاولت الحكومة الفيدرالية فى تلك الأثناء أن تكسر احتكارات الشركات الكبرى اتخذت إجراءً قانونياً ناجحاً يقضى بالفصل بين العرض والتوزيع . وفى الوقت نفسه كانت الأسواق الخارجية تغلق أبوابها أمام الأفلام الأمريكية وتحدد عددها إلى حد كبير وبدأ التلفزيون يحدث آثاره السيئة والمتاعب .

وليس من شك فى أن الصناعة . وهى تواجه هذا الموقف الكئيب لم تكن فى حالة تسمح لها بأن تتحمل الناس الذين سيتسببون فى إصابة شباك التذاكر بكارثة . وهكذا فإن المديرين الذين كانوا مسئولين عن الناحية المالية فى شركاتهم ، قرروا أن القائمة السوداء هى أسلم طريقة يمكن انتهاجها . إن كثيراً من هؤلاء المسئولين لم يكونوا على ما يبدو يهتمون بالميول السياسية لموظفيهم ، ولكن حينما تؤثر سياسة رجل على شركة وصناعة بأكملها فإن هذا الرجل أصبح فى وضع يمكن فيه التخلص منه والاستغناء

عنه . لقد كان هناك دائماً فائض هائل في سوق العمالة للصور المتحركة . ولذلك فإنه مع وجود عدد كبير من المرشحين لأى وظيفة فإنه أصبح هناك اقتناعٌ بأن هؤلاء الذين سيكونون عبئاً على الصناعة ينبغي استبعادهم .

لقد شملت قائمة هوليوود السوداء في فترة ما بعد الحرب حوالى ٢٥٠ شخصاً كانوا يعملون في صناعة السينما بالإضافة إلى عدد أكبر من ذلك يتمون إلى حقول مماثلة من النشاط مثل الإذاعة والتلفزيون والمسرح . وكان هؤلاء الذين أدرجت أسماؤهم في القائمة السوداء تحت القسم وكأعضاء في الحزب الشيوعى من جانب الشيوعيين السابقين الذين أقسموا أنهم أعضاء في الحزب كما كانوا هم في السابق أعضاء فيه .

وحالما يذكر اسمه يدرج في القائمة السوداء مالم : (١) يمثل أمام لجنة الأنشطة غير الأمريكية بمجلس النواب أو لجنة الأمن الداخلى المحلية بمجلس الشيوخ ويحجب على جميع الأسئلة بجمرة أو (٢) يتوجه إلى مكتب التحقيقات الفيدرالى ويدلى بكل ما لديه من معلومات أو (٣) توقيع إقرار عن حقائق موقفه وقيم الدليل على أنه لم يعد شيوعياً .

وحالما يذكر اسم شخص يبقى اسمه في القائمة السوداء إذا (١) مثل أمام لجنة مجلس النواب ورفض أن يؤكد أو ينفي عضويته في الحزب أو (٢) تهرب من طلبات الاستدعاء أو (٣) يرفض توقيع إقرار ينفي أو يقرر التهم ثم يثبت أنه لم يعد عضواً في الحزب .

وهناك اعتقاد واسع النطاق بأن كثيراً من الأفراد (الأبرياء) قد أدرجت أسماؤهم في القائمة السوداء - أى أنهم أشخاص غير شيوعيين . ولقد زعم أحياناً أن كثيراً من الناس أدرجت أسماؤهم في القائمة السوداء لانتماءاتهم الليبرالية لا الحزبية التى لم ترق لهيئة أو أخرى .

وهناك بعض الأشخاص الذين أدرجت أسماؤهم في القائمة السوداء خطأً وحدث

أن شخصاً اتهم بدلاً من شخص لتشابه الأسماء . وثمة شخصان اعتقد بأنهما شيوعيان ثم عوملا على هذا الأساس وكانت تهمة حقيقية ثابتة وهناك مواقف متشابهة ووقع ظلم شديد على أشخاص في بعض الحالات . ولم يكن من السهل رفع هذا الظلم عنهم . ولكن هناك أشخاص لم تدرج أسمائهم في القائمة السوداء لأنهم كانوا ليبراليين حسب اعتقاد الجهات المختصة بهم . ولكن القائمة السوداء شملتهم لأنهم كانوا حسب اعتقاد هذه الجهات شيوعيين . وظهرت صحة ذلك في ٩٥ في المائة من الحالات .

إن الورطة التي كان هؤلاء الذين يواجهونها من الذين يدمغون بالشيوعية بسيطة للغاية : فإذا اعترف المرء بأنه مازال عضواً في الحزب فإن اسمه سيبقى مدرجاً في القائمة السوداء . ولكن نظراً لأنه ليس هناك دليل على أن شخصاً واحداً قد أعلن هذا الاعتراف فإن الأمر يكون مجرد افتراض . وكان يمكن للشخص أن ينفي التهمة إذا تمكن التهم الخاصة بعضويته السابقة في الحزب الشيوعي صحيحة ، في جميع الحالات تقريباً . (واتضح فيما بعد أن بعض هؤلاء الذين نفوا التهم أنهم كانوا يكذبون) . ولكن ما هو الوضع إذا كان الشخص عضواً في الحزب الشيوعي ثم خرج منه ولم يعد عضواً فيه ؟ لقد بينت الأدلة على أن جانباً كبيراً من هؤلاء الذين عرفوا بانتمائهم للحزب الشيوعي بعد عام ١٩٥١ كانوا قد تركوه فعلاً . هل كان في إمكان الشخص أن يقول ببساطة (نعم) لقد كنت شيوعياً . ولكنني لم أعد كذلك ؟

والجواب على ذلك : لا .. إن مجرد الاعتراف بالعضوية السابقة ليس كافياً سواء بالنسبة للجنة المجلس أو لهؤلاء الذين هم داخل الصناعة المهمة بمثل هذه الأمور . وكان على المرء أن يتجاوز نطاق الاعتراف ويدل بكل ما لديه من معلومات وكان هذا يعني بالتعبير الشائع . أن (يذكر أسماء) - أى أن يصبح ما يمكن اعتباره مخبراً . ولم يكن كثيرون مستعدين لإعترافات أخلاقية أن يفعلوا ذلك . وعليه أثر عدد من الناس أن يلتزموا جانب الصمت أو أن يرجع إلى التعديل الخامس للدستور . ومن ثم فإنهم

بعملهم أو صمتهم أدرجت أسماؤهم بالقائمة السوداء .

إن القائمة السوداء سلاح قوى وكثيراً ما اكتسحت في طريقها هؤلاء الذين قصد بها معاقبتهم أو هؤلاء الذين تصادف تواجدهم في طريقها . لقد كان هؤلاء المسؤولون عن عملية قائمة هوليوود السوداء على علم بهذه الحقيقة وبذلوا كل ما في وسعهم للحيلولة دون وقوع هذا الأمر .

لقد كانت القائمة السوداء بمثابة شبكة لاصطياد (الشيوعي الضال) . إن الشيوعي السابق الذى يبدى استعداءً (للتوبة والهداية) بالاعتراف بأخطائه الماضية والإبلاغ عن هؤلاء الذين عرفهم من أعضاء في الحزب يضمن الإفلات والخلاص . والواقع أن من مصلحة كل إنسان - باستثناء هؤلاء الذين مازالوا شيوعيين - أن يتأكد من أن عودة المارقين الملتزمين للحزب إلى تيار المجتمع الأمريكى ذلك أن هذا الأمر سيدل على أن التوبة ممكنة وهكذا ، يتشجع الآخرون المترددون عن انتهاج نفس الطريق . وفي الوقت نفسه يبقى (المذنب) حيساً في الشبكة ومعزولاً دون أى سند .

وعليه فإن هناك ملحفاً ضرورياً لا يمكن الاستغناء عنه للقائمة السوداء وهو الإجراء الذى يستطيع المرء بموجبه أن (تبرا ساحتها) . ونظراً لأنه في الإمكان تبرة المرء فإن ذلك كان يعنى أنه لا يمكن أن يصبح اسم المرء (مقيماً) دائماً في القائمة السوداء . فقد كانت هناك سبل للخلاص كما رأينا وراح معظم الناس يستخدمون وسيلة أو أخرى من هذه السبل والوسائل .

وجددير بالذكر أنه من عام ١٩٣٧ حينما تشكل فرع هوليوود للحزب الشيوعي حتى عام ١٩٥٠ لم يكن عدد الملتزمين للحزب يزيد على ٣٠٠ شخص وكانت عضوية الكثيرين منهم لم تستمر سوى مدة قصيرة .

و حينما بدأ إعداد القائمة السوداء في عام ١٩٤٧ كان عدد الأشخاص الذين مازالوا

أعضاء في الحزب أقل من مائتي عضو وعندما بدأت تحقيقات اللجنة في عام ١٩٥١ هبط العدد إلى أقل من مائة شخص .

ولكن ما هو وضع الشخص الذى كان قد انضم إلى منظمة أو عدد من المنظمات ذات الأنشطة التى وصفت فيما بعد بأنها (جبهات شيوعية) ؟ . إن ارتباطه بالقضية الشيوعية قد يكون واهياً جداً غير ذى بال . ومع ذلك فإن ارتباط اسمه بالشيوعية قد يعرض مستقبله للخطر وخاصة عند قطاعات الشعب المتساهلة التى لا تستطيع التمييز بين الحزب وجبهاته . لقد حدث فى الثلاثينيات والأربعينيات أن انضمت مئات كثيرة من الأفراد إلى هذه الجبهات لأن الشيوعيين كانوا نشيطين فى قضايا هامة كثيرة التى حاولوا إذ ذاك أن يحولوها إلى خدمة أهداف الحزب . ولو أن هؤلاء الناس قد أدرجت أسماءهم فى القائمة السوداء لأصبحت طويلة جداً كما كان يريد بها البعض .

على أن هؤلاء الأشخاص وأمثالهم لم تضاف أسماءهم للقائمة السوداء ، كما أنهم لم يستدعوا للظهور أمام لجنة الأنشطة غير الأمريكية بمجلس النواب . والسبب فى ذلك أن اللجنة أوضحت أنها ليست لديها وقت للنظر فى حالات غير الحالات التى ثبت انتماء أصحابها للحزب الشيوعى حتى هؤلاء لم يكن لديها الوقت الكافى لاستدعائهم ولم يكن لدى أعضاء اللجنة وقت للاستماع إلى شهادة من كل شخص إنضم إلى جبهة شيوعية . وكما قال أحد أعضاء اللجنة إنهم لو فعلوا ذلك لاستمروا فى عملهم هذا مدة خمسين عاماً .

ومن ثم فإنه لا بد من إيجاد وسيلة تتيح للناس الفرصة لشرح انتماءاتهم المشبوهة خارج جلسات لجنة الكونجرس . وقد عرفت هذه الوسيلة بأنها (كتابة رسالة) . إن شخصاً كان يريد أن يكتب رسالة من هذا القبيل ينبغى أن يوجهها إلى مدير الإنتاج فى الاستوديو الذى يعمل لحسابه أو يريد أن يعمل فيه . وبعد ذلك تحفظ هذه الخطابات فى ملفات المديرين مع العلم بأنه ، إذا أراد (الفيلق الأمريكى) أو حلف

الصور المتحركة الحفاظ على المثل الأمريكية أو غيرها من الهيئات أو الأفراد المهمين من ذوى السلطة التى تمكنهم من الاضرار بالاستوديو الذين أصبحوا (مهتمين) بالفرد يمكن أن يزودهم المدير بنسخة من الخطابات . وكان المأمول أن تتضمن المعلومات الواردة فى الخطابات شرحاً يستبعد أى نقد جديد . وكان هذا هو ما حدث بالنسبة لغالبية الحالات . فن بين الثلاثمائة شخص الذين تضمنت أسماءهم القائمة السوداء التى وضعها (الفيلق الأمريكى) عن الانتماءات الكبيرة والصغيرة للشيعوية لم يستطع سوى ثلاثين منهم أن يقدموا الشرح المقنع لتلك الهية .

إن كتابة خطاب من خطابات التبرئة هذه كان مما يمكن وصفه من شعائر التطهير (ولم يكن مهماً لمحتوياته وإنما لقيمتة الرمزية كان الخطاب بالنسبة هؤلاء المعنيين بما كانوا يعتقدون بأن مؤامرة شيوعية تمثل رمزاً بأن كاتب الخطاب كان مقتنعاً بما كبه أما بالنسبة هؤلاء المعنيين يتجنب الدعاية الضارة فإن الخطابات توحى بأن الفرد آمن وأنه لن يودى إلى دعاية غير مرضية نتيجة لوجوده أو وجودها فى الأفلام .

لم تكن قائمة هوليوود السوداء وثيقة غامضة سرية للغاية وضعها رجال مآمرات تحت جنح الظلام لأن المواد الواردة فى القائمة متاحة لأى شخص يعرف القراءة . لقد كانت الوثائق الرئيسية واردة فى التقارير السنوية التى تصدرها لجنة الأنشطة غير الأمريكية بمجلس النواب التى أدرجت أسماء جميع هؤلاء الذين وردت أسماءهم تحت القسم كشيعيين ، وجميع هؤلاء الذين استندوا إلى التعديل الخامس حينما سئلوا عن أعضاء الحزب الشيوعى . ومع أن كل أستوديو كانت لديه الوثائق المنشورة ، فإنه يبدو أن كل واحد منها انتهى إلى قرار مستقل بشأن مسألة استخدام الموظفين والعاملين فى السينما . فمثلاً كانت شركة مترو جولدوين ماير ، على ما يبدو ، من بين الأستوديوهات الأكثر ليبرالية التى استخدمت أشخاصاً كانت جهات أخرى تعتبرهم (غير مأمونين) فى حين أن شركة إخوان وارنر كانت من بين الشركات البالغة الحذر . ومع ذلك كانت

إجراءات التطهير مازالت بيد فئة قليلة من الرجال في الصناعة ، وقد جعلوا الإجراءات أكثر شؤماً مما كان .

ومن ناحية أخرى كانت الفرصة الخاصة بتبرئة ساحة شخص بواسطة كتابة خطاب تنطوي على إخطار من نوع آخر للأستوديوهات .. ذلك لأن البيانات الواردة في خطاب أقل عرضة للأخذ بتصديقها من شهادة يدلى بها تحت قسم أمام لجنة الكونجرس . إن الأفراد عادة ينسون البيانات المطلوبة وأحياناً يروون كذباً صريحاً . ومن ثم فإن قبول الأستوديوهات هذه الخطابات على علاتها يمكن أن تضار سمعتها حينما تداع تفاصيل فيما بعد لم يسبق للأستوديو أن علم بها .

وهناك حقيقة وهي أن الغالبية العظمى من هؤلاء الذين أدرجوا في القائمة السوداء قد برئت ساحتهم إما بالوسائل الآتية الذكر أو بالتعاون مع لجنة مجلس النواب الخاصة بالأنشطة غير الأمريكية عندما يمثلون أمامها . أما هؤلاء الذين لم يستطيعوا الخلاص من القائمة السوداء هم الذين ذكرت أسماؤهم أمام اللجنة والذين كما قال ب . ب كاهان ، نائب رئيس أستوديو كولومبيا لم يغيروا مواقفهم أو الذين استندوا إلى « التعديل الخامس » وفي منتصف الخمسينيات لم يبق من هذه الفئة سوى أقل من ٧٥ شخصاً . إن كثيراً من هؤلاء الذين لم يحصلوا على تبرئة تمكنوا من إيجاد عمل في إطار مهنتهم . فالممثلون الذين لم يستطيعوا إخفاء هويتهم انتقلوا إلى برودواى وضواحيها . واشتغل المخرجون في أوروبا بأسماء مستعارة في بعض الأحيان . وقد مارس الكتاب الذين يشكلون الجزء الأكبر من المدرجين في القائمة السوداء . أعالمهم بأسماء مستعارة أيضاً . إذا كان الغرض من القائمة السوداء هو التأكد من أن أناسا بعينهم لا يقومون بأى عمل في صناعة الصور المتحركة فإنها فشلت فشلاً ذريعاً لأن جانباً كبيراً من الذين أدرجت أسماؤهم في القائمة السوداء قد لجئوا إلى طرق استمروا بواسطتها في العمل داخل الصناعة ، ولكن أجورهم كانت أقل بكثير مما كانوا قد اعتادوا الحصول عليها وأن

عملهم كان ينجز بدون أى اعتراف بفضل لهذا العمل . وفى حين أن عدة كتاب كانوا من الحائزين على جوائز أكاديمية ، فإن الأفلام التى ظهرت فى تلك الفترة ، قد تم معظمها بواقع الضرورة وبناء على مشروعات غير هامة لمنتجين مستقلين .. إذ أن عددًا كبيرًا من هؤلاء الذين شملتهم القائمة السوداء كانوا يعملون .

إن ما كانت تعنيه القائمة السوداء هو منع بعض الأفراد من العمل (علناً) . ولكن مادامت القائمة السوداء (جهاز) للعلاقات العامة هدفها تجنب النقد والمقاطعة والرقابة فقد كان ذلك كافياً . وعندما تغير مناخ البلاد السياسى والاجتماعى بدأ الضغط العام للاستمسك بالقائمة السوداء يتهاوى ثم يموت . وبنهاية الضغط العام انتهت القائمة السوداء فى هوليوود وماتت .

ولقد زعم جون هوارد جونسون وهو أحد أفراد (عشرة هوليوود) فى كتابه (العملية الخلاقة) إن القائمة السوداء (كانت السبب الرئيسى لانهيار الصناعة) . ولقد قيل إنه نظرًا للقائمة السوداء تخلت هوليوود عن إنتاج الأفلام الهامة اجتماعيًا واتجهت إلى موضوعات لا تثير الجدل وغير منطقية . وقيل كذلك أيضًا إن مناخ الجو الذى خيم على الصناعة فى فترة القائمة السوداء جعل الإنتاج الخلاق أمرًا مستحيلًا . على أن هذه التهم هى أحيانًا مبالغ فيها .

إن التليفزيون والثورات الاقتصادية فى الصناعة وفقدان الأسواق الخارجية وإن كثيرًا من كبار العاملين فى الصناعة تقدمت بهم السن ونال منهم التعب أى منال - كل هذه العوامل مع القائمة السوداء أسهمت بما لا يدع مجالاً للشك فى هبوط مستوى صناعة السينما الأمريكية .

على أنه كانت ثمة بعض التغيرات فى بعض أنواع الموضوعات أثناء فترة القائمة السوداء . ولكن لم يكن ثمة ما يشرح ذلك . وإلى جانب ذلك تقلص عدد رواد السينما المحلين فى عهد القائمة السوداء إلى نصف ما كان عليه قبل القائمة . وأصبح عدد الرواد

يتألف إلى حد كبير من المراهقين والأجانب لأنه لم يكن أى جانب منها مهتماً بالمسائل السياسية والاجتماعية المعاصرة حتى السنوات القليلة المنصرمة .

إن شهادة كثير من هؤلاء الذين عاشوا فترة ذلك العهد كانت تدل على الاقتناع بأن هوليوود كانت ضحية للخوف فى عهد القائمة السوداء .

ومع التسليم بأن الخوف كان شديداً للغاية فإن الشيء نفسه يمكن أن يقال عن المجتمع الأمريكى ككل فى نفس هذه الفترة . لقد كانت القائمة السوداء على أى حال جزءاً لا يتجزأ من المناخ الاجتماعى والسياسى الذى كان سائداً فى أمريكا فى العاز الذى أعقب الحرب .

ولكن لا يمكن نكران أن القائمة السوداء أصابت كثيراً من السينائيين فى هوليوود بالشلل بل دمرتهم تدميراً . وفى حين أنه لا يمكن استبعاد هذا الأثر فإنه يجب ألا يغرب عن البال مع ذلك أن الفائض فى السوق البشرية الذى كان موجوداً دائماً فى حقل الإنتاج السينمائى فى جميع البلاد وأن ضياع الإمكانات البشرية المأساوى يعتبر حقيقة مأساوية مزعجة .

إن القائمة السوداء اليوم لا تبدو مناسبة لغالبية الناس فى الولايات المتحدة . وهذا أمر سببى لأن المسائل التى أثارها هذه القائمة لم تتم تسويتها على الإطلاق . فثلاً عندما دعيت لحديث مع كاتب مرموق من كتاب هوليوود لبرنامج إذاعى اقترح اسم دالتون ترامبو الذى كانت أحدث أعماله فيلم (جوفى حصل على مسدسه) ، وقد فاز هذا الفيلم بجوائز فى مهرجان أفلام كان الذى أقيم فى عام ١٩٧٠ أكثر مما فاز به أى فيلم آخر فى التاريخ .. والسبب فى ذلك أن فيلم ترامبو كان مثيراً للجدل .. وهكذا فإنه بعد مرور زهاء ربع قرن على إدراجه فى القائمة السوداء بقى والتون ترامبو اليوم خطراً جداً لا يمكن استخدامه فى بعض الجهات فى وسائل الإعلام الأمريكية .

ولكن القائمة السوداء القديمة داخل صناعة الصور المتحركة فى هوليوود قد أنهيت

ونال ترامبو العضو السابق في القائمة أكثر قدر من التكريم . ومع ذلك فإن هذا لا يعنى أن المشاكل أو المسائل التي أثارها القائمة السوداء قد سويت ، وإنما أثارها القائمة السوداء في سويت وإنما يعنى أنه في عصر « التقارب » الراهن لم يعد المرء يحتاج إلى بحث أو جدل .

وفي أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات بدا للكثيرين وكأن صناعة السينما - مثل جانب كبير من المجتمع الأمريكى - ستمزق نتيجة للفرق الداخلية والضغط الخارجية ما لم يتم العمل بقائمة سوداء . وكان هذا الأمر بالنسبة للبعض توقعا لا اعتقاداً بأنه كان إجراءً صحيحاً من حيث المبادئ الخلقية . وهذا هو ما جعلهم يقبلون القائمة السوداء داخل صناعة الصور المتحركة وقوائم سوداء مماثلة في التعليم والعمل والحكومة وغيرها من مجالات الحياة الأمريكية .

وطالما أن أفلام هوليوود يجب أن تصل إلى الملايين حتى تستطيع تغطية تكاليفها فإن الصناعة ستظل مكشوفة للأهواء العامة والرغبات والضغط وما إلى ذلك ، وسواء كانت هذه الأشياء لها ما يبررها فهذا أمر خارج الموضوع . إن تلك الأهواء والرغبات والضغط والتخيلات تحول بطريقة مباشرة إلى دولارات .. إن هذه التخيلات بالنسبة لهوليوود ربما تعتبر الواقع الوحيد الذى يهمها .

وطالما أن هذا الأمر كذلك فإن القول السليم الوحيد عن القوائم السوداء في هوليوود أو في المجتمع الأمريكى عامة هو ألا نسمع عن هذه القوائم شيئاً .



دكتور يونس د. روز أستاذ وسائل المواصلات
في جامعة تمبل والرئيس السابق لمجلس لوس أنجليس
الفيلمى والاتحاد الجامعى للأفلام . لقد بدأ حياته
العملية كمصور سينمائي إخبارى لحساب إدارة المطافئ
في لوس أنجليس . وفي أوائل الخمسينيات رأس
وحدة الأفلام بوزارة الخارجية الأمريكية التى كان
مقرها في إيران ، وفي غضون العشرين عاماً المنصرمة
درس وعمل في جنوب آسيا الشرق والشرق الأدنى
وأوروبا الشرقية وأوروبا الغربية وأمريكا الوسطى
وجنوب الباسيفيكي ، ولقد نال عدد من أعلامه جوائز
في المهرجانات المحلية والدولية .

بقلم : إيرنست روز

لقد تم تصوير ما طوله نصف مليار قدم من الأفلام لأغراض إخبارية فى المدة من عام ١٩٠٠ حتى منتصف الستينيات ، ومنذ عام ١٩٦٧ زاد عدد الناس الذين يتجهون للتلفزيون للاستماع للأخبار عن عدد هؤلاء الذين يعتمدون على الإذاعات أو الصحف . وما هو أكثر من ذلك أن الناس يميلون إلى تصديق الأخبار التلفزيونية أكثر من الأنباء الصحفية أو الإذاعية فى حالة تعارض الأنباء بين الوسيلتين . إنه لمن الصعوبة بمكان تفسير ذلك . على أن المرء يستطيع أن يتكهن بالحقيقة وهى أن الفيلم يتضمن الصور والصوت فى وقت واحد مما يكون له تأثير أكبر من الرسائل التى تصل إلى الأذن وحدها أو إلى العين وحدها .

إن الأخبار المذاعة على التلفزيون هى فى الغالب صور لرؤس المذيعين وأفواههم المتحركة وهكذا ، فإننا نعلم كثيراً على أجزاء الأخبار المصورة (الفلمية) للبرنامج للإبقاء على اهتمام المشاهدين وانتباههم . إن كثيراً مما نعرفه عن العالم خارج نطاقنا ، وكل ما شاهدناه بأعيننا عن الحروب الآخرة فى فيتنام وباكستان والكونغو قد نقل إلينا بواسطة عدسات آلات الكاميرا السينمائية .

ومع ذلك فإننا لا نعرف سوى النذر القليل عن تأثير الفيلم الإخبارى التلفزيونى على ملايين الناس الذين يشاهدونه كل ليلة . فمن جهة أن أفلاماً إخبارية كثيرة تصور يومياً . ومن ثم فإن تتبع آثاره أمر صعب للغاية . ومشاكل إعداد كاتالوجات ووسائل حفظها ضخمة جداً . ولو أن شخصاً جمع أفلاماً إخبارية صورتها فى أسبوع واحد جميع الكاميرات الإخبارية فى الولايات المتحدة فإن مجموع طولها سيبلغ حوالى أربعين ميلاً .

ومن ثم فإن جانباً كبيراً من الفيلم يهمل بحكم الضرورة . ولا يحفظ منه سوى ذلك الجزء الصغير الذى نشاهده على شاشة التلفزيون فى شكله الأصيل لبضعة أسابيع .. إن كثيراً من مجموعات الأفلام الإخبارية القديمة قد اختصرت واستخدمت كمصادر لأفلام تسجيلية وغيرها من الأفلام التاريخية .

وهكذا ، فإن من العسير دراستها ولم يكتب عن الأفلام الإخبارية من المؤرخين الفيلمين أو المثقفين إلا النذر اليسير . وقد يكون ذلك أكثر مثاراً للدهشة حينما يدرك المرء أن الأخبار فى شكل أفلام قد سبقت الراديو والتلفزيون بأكثر من عشرين عاماً . لقد سبقت الأفلام الإخبارية فى الواقع أول استخدام للصور تسجيلاً لحادث إخبارى فى الصحف عام ١٩٠٤ بأحد عشر عاماً .

ولعل أفضل الكتب التاريخية فى هذا المجال هو الكتاب الذى أصدرته مطبعة جامعة أوكلاهوما بعنوان « الفيلم الإخبارى الأمريكى ، ١٩١١ إلى ١٩٦٧ » وقد قام بوضع هذا الكتاب الزميل الدكتور ريموند فيلدنج .

ويبحث الكتاب بإسهاب كبير مع السنوات الأولى للفيلم الإخبارى مدعماً بالوثائق وقيم الدليل على حقيقة وهى أن المصور الإخبارى اليوم قد انحدر من قبيلة قديمة مجازفة ضمت رجالاً مثل أديسون وفريز جرين وباثى ولومير وجومونت ومن شركات فيلمية قديمة رائدة مثل شركة بيوغراف وشركة فيتاجراف .

كانت الأفلام الإخبارية الأولى لا تزيد عن كونها مشاهد قصيرة للناس والأحداث اليومية وكانت تشمل لقطات مثل إرضاع الطفل أو صورة لعمال وهم خارجون من مصنع لوميير أو أناساً يعبرون الشارع أمام أوبرا باريس أو قطاراً يقترب من محطة في ليون .

وعند حلول عام ١٨٩٥ انتقل الفيلم الإخباري إلى مشاهد مثيرة مثل تنويع القيصر نيقولاس الثاني في موسكو وجنون الذهب في ألاسكا وسباق الجائزة الكبرى ومصارعة الثيران في مدريد ويوم الباستيل وسباق كأس أمريكا الذي أقيم في عام ١٨٩٩ . وفي عام ١٩٥٠ بدأت الأفلام المسرحية المنتظمة تظهر في أمريكا وحلت محل العروض التي كانت تقام في خيم ، ويشاهد المشاهد العرض من ثقب وكانت الصور تعرض على بطاقات مصورة وكان المشاهد هو الذي يدير الصور بذراع حديدية تماماً مثل حركة (صندوق الدنيا) .

أما الآن فهناك مئات من النظارة يجلسون معاً ويطلبون المزيد من الإنتاج . وإلى جانب ذلك تغيرت أنواع توزيع الأفلام في الأيام الأولى للمسرح النيكل . كانت الأفلام تباع إلى أصحاب الكارنيفال الذين كانوا يستخدمونها إلى الحد الذي يصبح فيها استعمالها أمراً مستحيلاً .

وحيثما بدأت المسارح في الظهور ، كانت الأفلام تؤثر للمديرين وتوزع على مسارح كثيرة قبل أن تستهلك ولم تعد صالحة للاستعمال .

كان المصورون الإخباريون منذ البداية ينظر إليهم نظرة شك وريبة ، وقد عمدت شخصيات مثل طوماس أديسون ، للتعويض عن هذه العزلة عن الدوائر الداخلية للسلطة والشعب ، إلى استدعاء التخصصات المشهورة لتصويرها في الاستوديو الذي يمتلكه في نيو جيرسي وقد سمي هذا الاستوديو باسم (ماريا السوداء) .

وقد سمي بهذا الاسم لأنه كان مطلياً باللون الأسود . وكان يدور على عجالات حتى

يمكن للسقف المفتوح أن يستغل مركز الشمس طوال اليوم .

ووراء هذه الخلفيات كانت شخصيات مثل بوفالوبيل كودى والراقصة روت سانت دنيس وآتى أوكلى وغيرهم من عالم الملاهى يفدون إلى الأستوديو للتصوير بناءً على طلب مصورى شركة أديسون .

وقد أصبح لشركة أديسون حق ملكية ٢٥٠ عنواناً إخبارياً فى المدة من عام ١٨٩٦ إلى ١٩٠٠ .

وهكذا ، فإن الفيلم الإخبارى كان منذ أيامه الأولى يعانى من الشيزوفرنيا التى مازالت تصيب كثيراً من برامجنا الإخبارية اليوم . هل كان ذلك فى الصحافة أو فى السينما ؟ إن هناك الكثيرين الذين مازالوا يثيرون هذا السؤال عن البرامج التليفزيونية الإخبارية فى السبعينيات .

ومع انتشار شعبية الأفلام التسجيلية الترويجية ، أصبح الفيلم الإخبارى شيئاً يشبه عرضاً جانبياً لأحداث السيرك الرئيسية . وبعد أن تضاءلت بدعة رؤية الناس الحقيقيين والأحداث على الشاشة ، بدأت الأفلام الإخبارية المسرحية التى كانت تملكها شركات الأفلام الترويجية الكبرى ، تبتعد قليلاً عن الصنعة الصحفية الخالصة وتخلط العناوين الصحفية الهامة مع أجزاء كبيرة من المواد التسجيلية مثل مباريات ملكات جمال السباحة وزيارات إلى حدائق الحيوان وعروض الأزياء مع التركيز على الأحداث الرياضية . وقد ثبت أن الملاكمة تعتبر نوعاً مثالياً لحدث يربط بين الأخبار والترويج . وفى عام ١٨٩٧ غطى المصورون الإخباريون مباراة الملاكمة التى كانت تتألف من أربع عشرة جولة بين جتلمان جيم كوبيت وبوب فيتزيمونز ، وقد اشترك فى تصوير المباراة من خارج الحلقة ثلاثة مصورين صوروا فيلماً لم يسبق له مثيل ، إذ بلغ طوله ١١ ألف قدم وبلغ دخل شباك التذاكر من هذا الفيلم ثلاثة أرباع مليون دولار .

ويروى كتاب فيلدنج كيف أنه قبل ذلك بثلاث سنوات ، أى فى السابع من شهر

سبتمبر عام ١٨٩٤ ، كان أديسون قد دعاجيمس كوربيت ، بطل الملاكمة فى الوزن الثقيل إلى الاستوديو لمقابلة متحديه بيتر كورنى . وقد استمرت الملاكمة ، سواء بضربة حظ أو ما شئت أن تسميه ، ست جولات كاملة قبل الضربة القاضية - وكانت كل جولة تستمر الزمن المطلوب بالضبط لبكرة فيلم كاملة . وقد تسلم كوربيت مكافأته على البطولة وقدرها (٤,٧٥٠ دولاراً) ، وذلك مقابل تصوير المقابلة « المزورة » الذى استمر يومين .

لم يكن تزوير تصوير الأحداث الإخبارية أمراً غير شائع قبل عام ١٩٠٠ . إن أعظم عمالقة الخداع الأوائل هو جورج ميليه ، فهو لم يخرج أفلاماً روائية عن رحلات إلى القمر فحسب ، وإنما أعاد تمثيل أحداث حقيقية مثل اغتيال الرئيس ماك كينلى ومحاكمة الفريد دريفوس وتوزيع إدوارد السابع .

وقام سيجموند لوبين من فيلادلفيا بإعادة تمثيل مباراة الملاكمة الشهيرة التى أقيمت بين جوفرى شاركى فى عام ١٨٩٩ ، ومع أنه أعلن أنها إعادة تمثيل المباراة إلا أن فيلمه حقق أباحاً أكثر مما حقق الفيلم الذى صورته شركة بروجراف للمباراة الحقيقية .

على أن إعادة تمثيل الأحداث لم تكن مقصورة على حلقة الملاكمة . ففي مسارح الحروب حول العالم ، عمد المصورون الذين وجدوا أن من المستحيل عليهم أن يصلوا إلى ميدان المعركة عمدوا إلى إعطاء ملابس الأسرى العسكرية إلى بعض الجنود ثم يصورون مناوشات عنيفة وراء الخطوط الأمامية .

ولقد استمر العمل بهذا الأسلوب فى كل حرب رئيسية فى القرن العشرين إننا كما عرفنا من التجارب المريعة أن الحرب هى فى الغالب عملية انتظار . فالمعارك الحقيقية لا تكيف نفسها حسب تكوين درامى ولا حسب تغطية لها من عشرات المصورين من جميع الزوايا والنقط الصحفية .

والمصورون الحربيون ليسوا خالدين كما أنهم ليسوا أشجع من زملائهم البشر على جانبي خط القتال ومن ثم فإنه يجب ألا تساورك دهشة شديدة حينما تعرف أن الخداع والغش والتزوير هي تقليد في تغطية فيمالية للحرب كما هو الحال تماماً بالنسبة لاستراتيجية الحرب نفسها .

في الأيام الأولى لحرب البوير والحرب الأسبانية - الأمريكية ، كان سادة هذه المشاهد التي تمت بحيل وخدع يسعدون بإسناد فضل هذه المشاهد الخداعة إلى أنفسهم . وهناك بعض فقرات في كتاب فيلدنج (تاريخ الفيلم الإخباري الأمريكي) تشير إلى نجاح هذه الجهود . ولقد سعى سميث من شركة (سميث وبلاكتون) إلى إدخال تحسينات على هذه العملية في إعادة تمثيل معركة خليج سانتيا في بداية هذا القرن لقد جاء في قول سميث :

كان الباعة المتجولون في ذلك الوقت في نيويورك يبيعون صوراً كبيرة لسفن الأسطولين الأمريكي والأسباني . وقد اشترينا مجموعة من صور كل أسطول من الأسطولين . ثم قصصنا صور البوارج ووضعنا على مائدة من أعلى إلى أسفل براويز (إطارات) مغطاة بقماش سميك ، ثم وضعنا ماءً بلغ ارتفاعه بوصة واحدة . ولكي تضمن ثبات صور السفن المقصوفة في الماء ثبتنا كل صورة بمسامير على خشبة مساحتها بوصة مربعة وبهذه الطريقة تكون رف صغير خلف كل سفينة ، ووضعنا على الرف قليلا من بودرة البارود موزعة بمقدار ثلاثة أكوام صغيرة جداً لكل سفينة تكفي لتصوير معركة بحرية كبيرة .

وزيف بلاكتون خلفية من بضع سحب على قطعة من الورق المقوى الأزرق اللون . وربط كل سفينة من السفن التي تظهر

وكأنها راسية في خليج ضحل بخيط رفيع جدًا يمكننا من سحب السفينة أمام الكاميرا في اللحظة المناسبة وبانتظام . وكنا بحاجة إلى شخص ينث دخانًا على المشهد . ولكننا لم نذهب خارج إطار دائرتنا حرصًا على السرية .

وقد استدعيت مسز بلاكتون وتطوعت للقيام بالعمل مع أنها لم تكن من المدخنات . وأعرب أحد السعاة عن استعداده لتدخين سيجار وكان هذا حسب الطلب لأننا كنا بحاجة إلى سحب كثيفة من الدخان .

ثم ألصقت قطعة من القطن غمسها بالكحول بسلك رفيع للغاية بحيث لا تستطيع عدسة الكاميرا أن تظهره . وبعد ذلك اختبأ بلاكتون وراء المائدة بعيدًا عن (عين) الكاميرا ثم لمس بوردرة البارود فبدأت المعركة .

وفي هذه الأثناء كانت مسز بلاكتون تدخن وتسعل نافثة سحبًا ومحدثه أصواتًا مناسبة . وكان جيم قد رتب معها التوقيات حتى تنفث سحب الدخان في الوقت الذي يحدث فيه الانفجار . ومن حسن الحظ أن الفيلم وعدسات الكاميرا لم تكن بحالة جيدة بحيث تستطيع إظهار حقائق المشهد . ولما لم يزد ظهور المشهد أكثر من دقيقتين أو ثلاث ، فإنه لم يكن ثمة وقت كافٍ لأي شخص أن يدرسه وينقده .. وقد عرض الفيلم لعدة أسابيع وكان الإقبال عليه شديدًا . وتناقص شعور جيم وشعورى بتأنيب الضمير حينما شاهدنا مدى الإثارة والحماس لمعركة خليج سانتياجو عند

الجاهل. وأقتطف هنا أيضاً فقرة عن مثال آخر من كتاب فيلدنج .

لقد عرف عن بيوجراف أنه عرض تفاصيل مزروعة عن حريق سان فرنسيسكو والهزة الأرضية في الفيلم الذى عرض فى عام ١٩٠٦ فى أستوديوهات الشركة فى الشارع رقم ١٤ فى نيويورك .
لقد تبنى بيوجراف نموذجاً مصغراً لسان فرنسيسكو .

وفى الوقت الذى بدأت فيه الكاميرات بالتصوير أتت النيران على النموذج وكانت المباني مبنية من صناديق الورق المقوى . وظهر انقسام المدينة إلى قسمين لأنها كانا مقامين على قاعدة من الطين مكونة من ورق مقوى مقسم إلى جزأين ، وأثناء الحريق تم شد الجزأين إلى جهتين مضادتين .

وكانت النتيجة التى وزعت على المسارح بعد الكارثة بوقت قليل مقتنعة . ولقد اعتقد يوجين شميدت الذى كان عمدة سان فرنسيسكو وقت الحريق حينما شاهد الفيلم أن المشهد حقيقى . وكذلك كان شعور السناتور جيمس فالون المشهور الذى شاهد الفيلم فى أستوديوهات بيوجراف ، ولقد عرضت شركة بيوجراف الفيلم حسب قيمته . ولم يدع المسئولون بالشركة أنه حقيقى أو غير ذلك . وبلغ ربح نسخ الفيلم التى بيعت لشركات سينمائية أخرى حوالى ٣٥ ألف دولار . ومن السخرية حقاً أن فيلماً حقيقياً للكارثة الذى صوره هارى مايلز قد منى بخسارة فى شباك التذاكر لأنه عرض بعد الفيلم المزور الذى أنتجته شركة بيوجراف .

على أنه لم تكن جميع الأعمال بلا عيوب كما يدل على ذلك فيلم حرب أكتوبر . وقد اشتركت شركة جومونت البريطانية في تزوير الفيلم على حد قول فيلدنج . وقد وصف أحد كبار المسؤولين في الشركة وهو الكولونيل ا . س . برمهيد في محاضرة ألقاها في جمعية كينما توجرافيك البريطانية في عام ١٩٣٦ ، التزوير الذى لجأت إليه شركة جومونت في مشهد توقيع معاهدة الصلح في فيريننج عام ١٩٠٢ فقد قال :

لقد كان فيلمنا خيالاً يظهر ممثلين كشخصيات اللورد كيتشينر واللورد ميلنر وهيئة الأركان البريطانية مع قادة البوير وهم في مناقشة كرامية ثم يوقعون في النهاية شروط الصلح . وقد أضفنا إلى المجموعة اللورد روبرتس ولكننا وجدنا بعد ذلك أنه لم يكن هناك .

ويمضى فيلدنج فيقول إن المؤرخين والتسجيليين لم يقوموا الأفلام الأولى بالعناية التى تستحقها فثلاً وصف تيرى رامزى المؤرخ الفيلمي المعروف ما اعتبره أول سبق في فيلم إخبارى حقيقى عالمى قال :

(إن كارثة خليفة بأن تضى لوناً جديداً من الحقيقة إلى الأفلام فى السابع عشر من شهر مايو ١٨٩٩ شبت النيران فى فندق وندسور فى نيويورك وذهب ضحية الحريق ٤٥ شخصاً . ولقد غطى بلاكون وسميث حادث الحريق بكترتها وصورا لقطات صغيرة تبين الخرائب المحترقة . ولعل هذه هى أول مرة تصور فيها كاميرا سينمائية (أخباراً) أثناء عملية حدوثها) .

ولكن غاب عن رامزى أن رامزى قد نشر فى صفحات جريدته الخاصة قبل ذلك بسبعة وعشرين عاماً ما يلى :

٣٠ مارس عام ١٨٩٩ لقد تم تصوير نموذج مجسم لحريق
وندسور لعب من المطاط تقفز من نوافذ النموذج المصنوع من
الورق المقوى واستخدم فيه بودرة بارود لإحداث الحريق
وسحب الدخان. واستخدمت مسدسات مائية من لعب
الأطفال لإظهار تيارات الماء التي استخدمت في الإطفاء. وقد
أصاب الفيلم نجاحًا بين عملاء فينجراف.

وعند نهاية الحرب العالمية الأولى علت صيحات مدعورة من صور مزيفة عن فظائع
المعارك. وقد شكلت لجان خاصة لحماية الجمهور ومساعدته على تفهم جميع أنواع
الدعاية وتجنبها على أن أرشيف الحرب العالمية الثانية حافل بكثير من الأفلام الحقيقية
المرعومة التي غيرت الواقع للملاءمة للاحتياجات العسكرية والسيكولوجية في وقتها.

منذ وقت غير بعيد كنت أتحديث إلى صديق لي من المتجبن في إسرائيل الذي قال
لي إنه أثناء حرب الأيام الستة في عام ١٩٦٧ ، لم يكن متوفرًا لتقرير معركة القدس
سوى فيلم (أبيض وأسود) مقاس ١٦ ملليمتر. وبعد عامين حينما احتاجت القيادة
العليا فيلمًا تسجيليًا وتغطية أكبر لتلك المعركة استدعت مئات من الجنود مع عدد من
الدبابات والمدافع بقيادة نفس الجنرال الذي كان قد قاد المعركة قبل ذلك بعامين. وقام
بتمثيل أحداثها أمام كاميرات التصوير بأفلام ملونة سينا سكوب مقاس ٣٥ ملليمتر.

وحدث منذ وقت غير بعيد أن عددًا من أعضاء الكونجرس في الولايات المتحدة
أعربوا عن سخطهم لأن فيلمًا تسجيليًا لحظة (سى. بى. اس) وعنوانه (بيع
البنتاجون) وردت فيه بعض البيانات التي لا تتفق والواقع.

إن الذى أغفله هؤلاء الأعضاء وغيرهم هو أن الخداع جزء من صناعة الصور
المتحركة منذ بدايتها.

وهناك تقليد مقدس في الولايات المتحدة في الإذاعة والصحافة للفصل بين الحقيقة والرأى ، ولكن كيف يستطيع أن يفصل المرء بين الحقائق والمشاعر في فيلم من الأفلام ؟ وأين نستطيع أن نرسم خطاً بين الصور ومعناها في قصاصة فيلمية ؟

إن السينما دائماً تزدهر بقدرتها على خلق الوهم . وإلى أن جاء التليفزيون كان الفيلم الإخبارى الذى يذاع مرتين أسبوعياً جزءاً من العملية الترويجية في جملتها . ولكننا نرى الأخبار المصورة مرتين في اليوم في صالوناتنا .

هناك إدراك مخيف بين بعض المحللين للوسائل الترفيهية فإن عدداً متزايداً من الناس الذين يشاهدون الأخبار التليفزيونية المصورة وبرامج الشئون العامة أصبحوا يتقبلون ما يشاهدونه على شاشات تليفزيوناتهم المتزلية كحقيقة وتحويل مباشر للواقع أكثر مما يشاهدونه على الأفلام التى تنتجها صناعة السينما .

إن صورةً على الشاشة سواء أكانت فى دور السينما أم فى التليفزيون ليست حقيقة وإنما هى رؤية شخص لبعض الواقع بعد أن تمر فى مصافى عقله .

إن منا من يعمل فى الأفلام ويدرك تماماً مدى تأثيرنا على ما يشاهده المشاهد ويشعر به وذلك بتغير الطريقة التى ننظر بها إلى موضوعنا عبر الكاميرا . إن زاوية عالية تجعل شخصاً يبدو أصغر من حجمه وإن ظلاً يظهر له يجعل الموضوع يبدو غير مقبول . إن مجرد وجودنا فى مشهد مع الكاميرا يمكن أن يغير تغييراً جذرياً عمل الناس من حولنا . حينما تحدد المشهد بواسطة الجهاز الخاص فإننا نقرر مقدماً ونحدد للمشاهدين ما هو موجود وما هو ليس موجوداً . إن الصحفي الموضوعى لا يحاول أن يروى الحقيقة فقط . ولا شىء سوى الحقيقة وإنما الحقيقة كلها .

ولكن رواية الحقيقة كلها يعد ضرباً من المستحيل سواء عن الأخبار وأى نوع من البرامج هل تستطيع أن تتصور ما سيكون عليه الأمر الذى عمدت إلى رواية الحقيقة كلها من مشاكل السوق الأوروبية المشتركة ؟ وهكذا فإن الأخبار تصبح عملية اختيار

من بين ألوف كثيرة من المواد الإخبارية المحتملة للأخبار التي تبدو أكثر مناسبة أو لائقة .
إن زهاء ١٠٠ ألف قدم من الأفلام الإخبارية تصل أسبوعياً إلى مكتب التحرير
الإخبارية في الشبكات التلفزيونية الكبرى الثلاث في الولايات المتحدة ولا يجد طريقه
منها إلى البرنامج الإخباري التلفزيوني سوى أقل من اثنين في المائة .
وليس ثمة شك في أننا لا نحصل إلا على أقل قدر من الحقيقة كلها من خلال
القنوات التلفزيونية .

يتم الإقناع في ظل نظام ديمقراطي لا بالكذب والتزوير والعويه وإنما بالاختيار
والتأكيد .

إنه حتى في الأفلام الإخبارية لألمانيا النازية هناك دليل غير ذى بال عن الترييف
مع أن تشويه الحقائق في تلك الأفلام قد تطور هناك كفن عالي .
فمثلاً ، حذفت عمليات الانسحاب بعد معركة ستالنجراد . وظهر الجنود في مشهد
وهم يحتلون بلدة كبيرة هامة في أسبوع . ثم إننا قد نرى هؤلاء الجنود وهم يحتلون نفس
المدينة للمرة الثانية بعد خمسة أسابيع دون أية إشارة إلى أنهم تقهقروا خلال العمليتين .
إن أفلام وزارة جوبلز الحربية تختلف اختلافاً كبيراً عن الأفلام الأمريكية ،
فالأفلام الأمريكية تتغير مرتين أسبوعياً ، أما الألمان فكانوا يعرضون فيلمهم سبعة أيام
كاملة . كانت الأفلام الأمريكية هي في الواقع فيلماً واحداً في بكرة واحدة من حيث
الطول . وفي الحقيقة كانت هذه الأفلام تعتبر شيئاً يستطيع صاحب دار السينما أن
يستخدمه بقصد التنوع حتى لا يفوت المشاهدين أى جزء هام من الفيلم التسجيلي .
ولكن الأفلام الإخبارية النازية كانت أطول من الأفلام الأمريكية مرتين أو ثلاث
مرات ولم يكن يسمح لأحد بدخول دار السينما عندما يبدأ عرض الفيلم الإخباري .
ولكن أهم فرق هو الفرق في التركيب الجوهرى للفيلم الإخباري . ففي الولايات
المتحدة كان الفيلم الإخباري نسخة من صحيفة . فهو يبدأ بعنوان رئيسي (مانشيت)

ثم أهم موضوع إخبارى ثم يستمر فى عرض مختلف الأحداث .
أما فى ألمانيا فإن جوبلز كان يبدأ بالأحداث غير الهامة ثم يأخذ فى التصاعد تدريجياً
إلى مشاهد الحرب وجهة القتال ثم ينتهى بمشهد للجنود المظفرين وهم يمشون مشية
عسكرية على دقات الطبول والموسيقى العسكرية .

ومع خبرة هؤلاء العاملين بحقل الدعاية فإن عملهم صعب للغاية لأن عملية
الاتصال تتضمن على الأقل ثمانية حواجز يجب أن تتخطاها الرسالة قبل أن تصبح
رسالة فعالة .

أولاً : يجب على الفرد أن يختار الرسالة من بين جميع الرسائل المنافسة الأخرى
المتوفرة عنده فى أى وقت من الأوقات . ثم عندما ينظر إلى الفيلم ، عليه أن يبدى
اهتماماً به .

ثانياً : إن أى إغفال عند النظارة أو أية أنواع أخرى من المشاكل التى قد تجعل من
الصعوبة عليه أن يركز اهتمامه ، فإن ذلك يقلل من فرصة أن يكون لهذه الرسالة أى أثر
على المرء .

وثالثاً : يجب عليه أن يفهم الرسالة ، فإذا كان الفرد غير قادر على استيعاب معنى
الصور أو إذا كان الصوت سريعاً جداً أو أنه إذا كان يستخدم اصطلاحات غير مألوفة
عندئذ لن يكون للرسالة التأثير المرجو .

على أنه حتى إذا اختار شخص أن يراقب رسالتك ويبدى اهتماماً بها ويفهمها فإنها
لن تعنى شيئاً ما لم يعتقد هو بما تقوله له أنت .

ولكن يمكن لشخص أحياناً أن يصدقك ولكن لا يقبل ما تقوله له . فمثلاً لدينا
دليل كافٍ من الأبحاث التى أجراها أطباء على أن التدخين يمكن أن يكون خطراً على
الصحة . وهناك أناس قلائل هم الذين قرءوا هذه الأنباء ولكنهم لا يؤمنون بها ولكن
هناك كثيرين غيرهم لا يقبلونها لأنفسهم وهم يتعللون بالقول بأنهم يمكن أن يلاقوا

حتفهم فى حادث سيارة أو أنهم يستخدمون (الفيلتر) حتى لا يصابوا بالسرطان إذا م
يقلعوا عن التدخين . وهكذا ، فإنه لا يكفى أن يصدق المرء الرسالة وإنما يجب أن
يتقبلها على أنها ذات معنى بالنسبة إليه .

إن المرء يظهر أن الاعتقاد والقبول هما الأهداف النهائية للعاملين فى صناعة السينما
وخاصة المخرجين . ولكن هناك حواجز كثيرة ينفى حتى بعد قبول مسألة الفيلم . ويجب
على الشخص أن يتذكر على الأقل بعض الحجج التى عرضت حتى يصبح مستعداً
لاتخاذ قرار فى المسألة .

وعليه عند نقطة ما أن يختار بين البدائل ويتخذ إجراءً ما يربطه بجانب ما من
جوانب المسألة .

وأخيراً ، يجب مكافأته بطريقة ما على الإجراء الذى اتخذه .

إن الاتصال ظاهرة معقدة وإنا بدأنا الآن فقط فى فهم عمليات الإقناع وعلاقتها
بالاتصال فى وسائل الإعلام الجماعية .

فى نظام يسمح فى ظله الإعراب عن أكثر من وجهة نظر أو رأى ، فإن وجهات
نظر كثيرة مختلفة عن الأنباء يمكن سماعها . وفى مجتمع مفتوح حيث يزدهر الاتصال فإن
الجدل يخدم وظيفة إثارة الاهتمام والمشاعر والعواطف والتشجيع على مشاركة أكثر فعالية
فى أعمال المجتمع على جميع المستويات .

إن هؤلاء الذين يعملون فى مهنة الأفلام الإخبارية إنما يعملون كمتترجمين بين
الناس والحقائق وهو عبء ثقيل من المسؤولية يحملونه على عواتقهم . ولكن النتيجة هى
أنه ليس كافياً للمصور الإخبارى أن يسجل الواقع . إن التحدى الكبير الآن هو النظر
إلى العالم بطريقة تسبر أغوار تجاربنا . وبذلك تضفى عليها المعنى المرجو .

obeikandi.com

السينما الأمريكية



دكتور إدوارد س . بيرى رئيس إدارة الدراسات
السينمائية في جامعة نيويورك . وقد سبق له أن عمل في
كليات جامعتي إيوها وتكساس . وقد عمل في عالم
السينما ككاتب ومخرج ومنتج ومستشار ومدرّب .
وكانت مقالاته ومحاضراته وتعليقاته تدور أساساً على
الحقل السينمائي .

بقلم : إدوارد بيري

قبل نهاية الحرب العالمية الثانية ووجهت أمريكا والعالم بمجموعة من الأفلام الإيطالية التي كانت مدهشة للطريقة التي عاجلت بها معالجة واقعية المشاكل الإنسانية ، وخاصة مشاكل الطبقات الفقيرة التي قاست من ويلات الحرب الأوروبية واستمرت هذه الأفلام الواقعية الجديدة كما وصفت ، تتدفق من إيطاليا .

إن « عروس الحرب الإيطالية » هي طريقة مناسبة جدًا لوصف أثر الأفلام الإيطالية في فترة ما بعد الحرب على بقية العالم ، وخاصة أمريكا . إن عروس الحرب تنظر إليها بلدها وعائلتها بغربة ، فهي تبدو بالنسبة لها أقل حظًا في العناية مما ينبغي ، وشعرها وملابسها ليست كما يجب أن تكون .

وهذا هو نفس حالة السينما الإيطالية بعد الحرب التي عرضت في أمريكا وأن عروس الحرب السينائية هذه كانت غريبة بالنسبة لبلد اعتاد على أفلام أنتجت لغرض الترويح فقط . ولقد أكد قانون صناعة الصور المتحركة والمتعة الأمريكية في الخيال لرواد السينما الأمريكية أن الواحد منهم سبى العالم دائماً لا كما كان ، وإنما كما يرغب ويتصور . وفي الأفلام الأمريكية لم تزر الخطيئة والجنس والجريمة واليأس أو القدرة

بصفة دائمة ، والشئ الذى أصابنا بصدمة من عروس الحرب الإيطالية هو أن الشاشة استخدمت فجأة لا لتصوير خيالنا ، وإنما للكشف عن مصاعب الحياة وشدائدها وخاصة تلك التى هى وليدة الحرب والاحتلال والغزو .

ولكن مما لا شك فيه أن هذه ليست هى المرة الأولى التى استخدمت فيها الشاشة من أجل الحقيقة أو وجهة النظر الإيطالية فى الحقيقة لأنه كانت هناك فترات أخذت فيها السينما العالمية بالمذهب الطبيعى وخاصة فى أعمال فون سترونهايم الأمريكية كمثلى ، والأفلام الألمانية من إخراج ج .و . بابست كمثلى آخر . لم تكن هى الفترة الأولى التى استخدمت فيها هذه الكلمة فى السينما ، إن استخدام كلمة « الواقعية الجديدة » لوصف السينما الإيطالية فى فترة ما بعد الحرب كان اعترافاً صريحاً بفترات الواقعية السابقة فى عالم السينما حتى فى السينما الإيطالية . وكانت هناك أفلام كثيرة ومخرجون كثيرون يتسمون بالواقعية حتى أن المشاهدين والنقاد والمؤرخين كانوا مستعدين أن يقبلوا الصفة التى أطلقت على إنتاجهم وهى الواقعية الجديدة » ويعترفوا بالعمل كحركة . وبعد أن استخدمنا هذه الصفة ، فإننا وجدنا أنفسنا أمام مهمة صعبة لتحديد ما وتقرير أى الأفلام التى تنتمى للواقعية الجديدة وأنها لا تنتمى إليها . ما هى مميزات هذه الحركة وما هى غير المميزات ؟ إنها مهمة مستحيلة .. مهمة تظهر خطر استخدام نعت لوصف أى شئ أكثر من ميل أو عاطفة للتعامل مع الحياة كما تبدو .

إذا كان هناك أحد فى الواقع يتطلع إلى فكر من شأنه أن يساعده على وصف بعض الأفلام الإيطالية التى ظهرت فى فترة ما بعد الحرب ، وهى الأفلام التى نصفها كمجموعة من الأفلام الواقعية ، فإنه ربما سيكون هناك ميل لإغفال الأعراف والتقاليد الفيلمية والدرامية حينما تتدخل فى الرغبة لإظهار الحياة كما يراها المخرج وبحسبها . ولنضرب لذلك مثلاً ، إن الضرورة الدرامية التقليدية تستخدم لربط أجزاء تمثيلية أو فيلم معاً ، وكل مشهد يتطلب المشهد التالى وفى بعض الحالات يتطلب كل سطر من

الحوار السطر الذى يليه . على أن الضرورة الدرامية ، سواء فى فيلم أم فى تمثيلية هى بمثابة عرف وجده الواقعيون الجدد صعباً لأسباب عديدة . أهمها هو أن المخرجين الإيطاليين لم يعودوا يؤمنون بعالم من النظام والضرورة حيث يكون لحياة الناس معنى وهدف .. وعلى أية حال فإنهم عاشوا فى ظل أسوأ الحروب فى تاريخ العالم . ومن ثم فإنهم كانوا يعتبرون أنه من السفاهة رواية قصة محبوبة بطريقة نظيفة وحافلة بالفضيلة - بخلاف العالم الذى كان بالنسبة إليهم أى شىء اللهم سوى النظافة والنظام .

ومن ثم فإنك تجد فى عدد من الأفلام الإيطالية التى ظهرت فى فترة ما بعد الحرب ميلاً نحو التركيب الأبيزودى كما هو الحال فى فيلم « الفلاح » من إخراج روسيليني . وهذا الفيلم بمثابة ثلاث قصص تعرض فى فيلم واحد . ولقد تولى المخرجون الإيطاليون عن أسلوب « الحبكة » المحكمة الربط لصالح أفلام غير متماسكة وإنما يربطها رباط وإو حول نواة أو جوهر معين .

إن نفس الاتجاه نحو الحديث عن الحياة والتكلم عنها وقد دفع الواقعيين الجدد إلى إغفال الأساليب العادية للفيلم ، وبخاصة تلك الأفلام التى يرون أنها غير صادقة ، فإنه ينذر أن تنتهى أفلام ذات المذهب الواقعى الجديد نهاية سعيدة ، فالحياة لا تنتهى نهاية سعيدة ، لِمَ ينتهى الفيلم هذه النهاية ؟ ويبدو أحياناً كثيرة أن يتوقف الفيلم دون أن يكون هناك ربط بين المواقف . وهناك مسألة معنوية تتعلق بهذا الأمر . لماذا يفرض الترتيب والصفاء بل حتى شعور بالنهاية على السينما فى حين أن الحياة ليست كشىء من هذا ؟ وحينما يواجه مخرجون من ذوى المذهب الواقعى الجديد بمسألة تقليد الحياة أو مسابقة التقاليد الفيلمية والدراسية فإنهم يفضلون تصوير الحياة كما يرونها ويحسون بها . ولقد تردت أفلام فى أسوأ حالاتها ما بعد الحرب الإيطالية إلى النزعة العاطفية السهلة وأصبحت أكثر اهتماماً بالنواحي السطحية للمشاكل الاجتماعية منها بالمسائل نفسها .

وهكذا ، فإن مشاكل البطالة والفقر والجوع في بعض الأفلام كانت بمثابة ذرائع وخلفيات للميلودراما .

على أن أحسن الحالات التي طرأت على الأفلام الإيطالية كانت حينما خلق المبل الواقعي الجديد أفلاماً صارمة مثل فيلم « الأرض تهتز » الذي أخرجه فيسكونتي ، وهذا الفيلم يصور تصويراً صادقاً محنة بعض الكائنات البشرية التي يعتبر بؤسهم وتعاستهم نموذجاً لتجربة إنسانية . إن المرء حينما يشاهد فيلم فيسكونتي ، سرعان ما يشعر برغبة جاححة عند المخرج في التخلي عن مصالحه الشخصية بل عن اهتمامه الأيديولوجي بمحنة طبقة البروليتاريا ، لكي يدع الناس أنفسهم يروون قصتهم ، إن الكاميرا هي دائماً أسيرة للموقف والناس . وليست هناك في الفيلم خدع سينمائية أو درامية التي من شأنها أن تمكثنا من الهروب من مصير الناس الذين نشاهد قصتهم . ولقد تحدث أندريه بازان ، الناقد الفرنسي عن اتجاه الواقعيين الجدد إلى تحييد الواقع على مطالب السيكولوجيا أو الدراما . وليس ثمة شك في أن فيلم « لانيراترما » يلخص تلك الرغبة في مراقبة واستكشاف الموقف الإنساني كما تصوره حياة عائلة فقيرة من العائلات التي تتمهن صيد السمك .

وهكذا ، فإن ثمة عمقاً إنسانياً ضمنياً في السينما الإيطالية ما بعد الحرب بخلاف كثير من الأفلام التي أنتجت . وهذا لا يبدو على السطح شيئاً أكثر من مجرد استعداد فريد لوضع الأفلام في وقتها وزمانها . إن فيلم روسيليني « المدينة المفتوحة » يعترف بالعالم لأن أحداثه تجري في شوارع روما في زمن محدد تماماً في التاريخ ، أى في الأيام الأخيرة للحرب . وهكذا فإن كثيراً من الأفلام كانت مهمة بالحرب والمقاومة والتحرير . ولكن تحت هذه الناحية السطحية هناك أهمية أعمق - وهي استعداد لمواجهة العالم وتصوير الإنسان كما ينبغي أن يكون ، وتصوير العالم كما ينبغي أن يكون . وهذا لا يعنى أن العالم كما ينبغي أن يترك بدون تغيير ، ليس الأمر كذلك على الإطلاق لأن هناك ثورية في

الأفلام . لم تقتصر الأفلام على القول : « إن هذه هي طبيعة الأشياء ولكنها تعنى ضمناً أننا يجب أن نفعل شيئاً بصددنا » .

على أنه ليس ثمة ظل من الشك في أن الأفلام قبل الواقعية الجديدة الإيطالية وبعدها كانت دعائية وإنسانية معاً . حينما أطلقت السينما على العالم لأول مرة كانت من مهامها الرئيسية إحياء العالم . وحينما ظهر الفيلم الروسى « بوتمكنين » في عام ١٩٢٥ ، أشيد به على أنه عملٌ واقعى رائعٌ جديدٌ ، يستغل مشاهد خارجية وخلفيات حقيقية وقصة حقيقية . وقد صادفت أفلام روبرت فلاهرتى أيضاً تقديراً كبيراً نظراً للطريقة التى تناولت بها هذا العالم .. لقد كان جون جريرسون وغيره من التسجيليين البريطانيين قبل الحرب العالمية الثانية وفى أثنائها ينتجون أفلاماً تبدو وكأنها تعتمد إلى إعادة تصوير العالم كما كان . ولكن فى النصف الثانى من الخمسينيات بدأت حركة عرفت بالسينما الواقعية - السينما المباشرة أو السينما الحرة ، التى كانت أهدافها تصوير الأشياء كما حدثت .

وبمعنى آخر ، لقد كان هناك ميل واقعى فى السينما . فقد أتى كل جيل جديد بمجموعة من الأفلام التى تبدو أنها ترينا العالم على حقيقته . ومع كل حركة من هذه الحركات تشارك فى الاحتفال وإن كنا نعلم أننا سبق أن شاركنا فى هذه الاحتفالات مرات عديدة . والمسألة هى أن كل انتفاضة جديدة للواقعية ليست واقعية كرد فعل للأكاذيب والخيالات السابقة . إن منتج الفيلم لا ينتج فيلماً لكى يصف لنا الحياة فحسب ، وإنما يحاول ، ربما من غير علم ، أن يدمر الأوهام السابقة التى عشناها . إنه لمن الأهمية بمكان أن نرى هذه النواحي الواقعية الجديدة المختلفة فى هذا الضوء - كرد فعل لا كحقيقة ، وإلا فإنه سيستحيل علينا أن نفهم لماذا تبدو لنا غالبية الأفلام الواقعية الجديدة مركبة ومقسمة إلى مراحل - وهى مسألة مختلفة تمام الاختلاف عن تجربة المشاهدين فى ذلك الزمان الذين طالما آمنوا بحقيقة الفيلم . إن المسألة ليست

هى أنهم على خطأ ونحن على صواب ، ولكن الواقعية فى السينما هى مجموعة من التقاليد المتغيرة . إن ما كان يبدو حقيقياً لرواد السينما فى عام ١٩٤٦ سيدو لنا حتماً مزيفاً . وإن ما نعتبره نحن اليوم حقيقة مطلقة ستبدو شيئاً كالخيال لأحفادنا ، إن السينمائيين بهذا المعنى تبدو كوحش يفترس نفسه ، ذلك لأن كل مرحلة من مراحل الواقعية لابد وأن تفترس وتلتهم وتحل محلها مرحلة جديدة وتنسخها مرحلة جديدة من الإلهام السينمائى .

إننى أذكر هذه الحقائق عن الواقعية السينمائية لكى لا أقلل من أهمية الأفلام الإيطالية فيما بعد الحرب ، وإنما لأضعها فى المنظور التاريخى ، إنها لم تؤثر على جيل كامل من رواد السينما والمستجيبين ، ما فى ذلك ريب ولا جدل ، ولكن المنظور التاريخى هام وإلا فإننا لا نستطيع أن نفهم ما هو الشيء الذى أثر على هذه الفكرة من الناس . ومن المهم أيضاً أن نضع الواقعية الجديدة فى منظورها التاريخى . وهناك فى الحقيقة نواح عديدة من سينما ما قبل الحرب يمكن اعتبارها على أنها تمهيد للطريق إلى سينما ما بعد الحرب أولاً ، هناك الكتابات النظرية العديدة التى أيدت العودة إلى معالجات وموضوعات أكثر واقعية وخاصة الإيطالية منها . وإلى جانب ذلك ، هناك أفلام عديدة مثل فيلم « القبضان الحديدية » من إخراج كاميرين وفيلم « الحذاء » من إخراج بلاستين ، وفيلم « الصלב » من إخراج روثمان التى تم إنتاجها فى إيطاليا وغيرها من الأفلام الأخرى الكثيرة التى دلت على وجود اتجاه فى أواخر العشرينيات والثلاثينيات نحو وهم كبير من الواقعية وأخيراً ، حدث فى النصف الثانى من الثلاثينيات أن الحكومة الفاشية هيات البيئة التى جرى فيها تدريب الكثيرين من العاملين فى الحقل السينمائى وتشجيعهم وإتاحة خبرات كثيرة لهم .

وعلى أية حال ، فإن الحرب حينما أصبحت تبدو أقل بعداً من النصر الخامس وأقرب إلى أن تتحول ككابوس مأساوى ، فإن طبيعة الأفلام بدأت تتحول تحولاً يسيراً من

تلك الأفلام التي أنتجت في السنوات الست السابقة . وهكذا ، فإنه في عام ١٩٤١ أنتج ريناتو كاستيلان وفيتوريو دى سيكا وماريو ماتولى وروبرتو روسيليني وجيانى فرانشيوليني وحتى ماريو كاميريني أفلاماً تلمح إلى احتمال وجود أمانة جديدة وصدق جديد . وما أن حل عام ١٩٦٢ حتى أصبح واضحاً أنه يمكن إجراء تغييرات . ففي ذلك العام انتهى بلاسيتى من فيلم « أربع خطوات في السحب » وأتم فرنسيسكو دى روبرتيس فيلم « رجال في الأعماق » ولوشينو فيسكونتى الذى أخرج فيلمه الأول « زهول » . لقد أثبت فيلم بلاسيتى من جديد أنه قادر على معالجة الواقع اليومي بقدر من الحساسية في حين أن فيلم روبرتيس ظهرت فيه الحاسة التسجيلية التي كانت سائدة لمدة طويلة في الأفلام الإيطالية . وكان لفيلم فيسكونتى الذى حاكى به فيلم جيمس كين « رجل البريد يقرع الجرس مرتين » أكبر الأثر لأنه كان الفيلم الرواى الأول الذى يظهر خلال مدة سبع أو ثمانى سنوات والذى أظهر الحياة بأنها شيء أقل من الفرح والسعادة . وعلى هذا فإن فيلم « الزهول » يعتبر « مكاناً » مناسباً للتمييز بين الأفلام الإيطالية التي ظهرت في أواخر الثلاثينيات وظهور حركة أشير إليها أحياناً بأنها « الواقعية الجديدة » . ومن الأشياء التي تميزت بها الواقعية الجديدة الاستعداد للإقرار بأن الحياة لا تتألف كلية من فكاهة الصالونات والأزمات العاطفية التي يفصح عنها في « التليفونات البيضاء » لقد كانت الأفلام الأولى ذات الواقعية الجديدة تتميز بدخول الغواص في الناس والحياة وفي جنون مصير الإنسان وعدم الأمن والرعب ، وعلى هذا النحو كان تحول فيلم « الزهول » والأفلام التالية عن الأعمال الإيطالية السابقة . إن مولد الواقعية الجديدة الإيطالية غالباً ما يرتبط مع فيلم « روسيليني روما المدينة المفتوحة » الذى أنجز في عام ١٩٤٤ . وليس ثمة شك في أن سبب ذلك يعود من ناحية إلى أن مشاكل حقوق العرض والتوزيع قد منعت فيلم « الزهول » من دخول أمريكا . ولقد أعقب فيلم « المدينة المفتوحة » في السنوات التالية عدد من الأفلام التي

وصفت بالأفلام الواقعية الجديدة منها فيلم « الفلاح » لروسيليني وفيلم « لمعة الحذاء » لفيتوريودي سيكا و « الشمس تشرق ثانية » لالدو فيرجانو ، و « اللص » من إخراج البرتولانودا وفيلم « العيش في سلام » من إخراج لويجي زامبا وفيلم « الصيد المأساوى » من إخراج جوسبي دى سانتيس وفيلم « الأرض تهتز » من إخراج فيسكونتى وغيرها . ولقد صادف كثير من هذه الأفلام ترحيباً دولياً كبيراً كدليل جديد على الطاقة الخلاقة الفريدة التى وصفت بالواقعية الجديدة . وقد اقتصر نجاح عدد قليل من الأفلام على إيطاليا وحدها .

إننى لأود أن أسترسل كثيراً فى تعريف الواقعية الجديدة ، أو رسم طريق الحركة ، لم تكن ثمة حركة قائمة بذاتها ، وإنما كانت هناك ميول واتجاهات ظهرت فى أفلام مختلفة . أما بالنسبة للموضوع فكانت الأفلام تتميز بمعالجتها لواقعية اجتماعية بينها التى تركزت حول مشاكل الفقر والجوع والبطالة والاضطهاد الطبقي ووحشية الإنسان فى معاملة أخيه الإنسان . ولقد رددت أفلام كثيرة مشاكل الحرب وأشادت أفلام كثيرة أخرى بشجاعة المقاومة وبطولتها . وركزت أفلام فى حالات كثيرة مثل فيلم « لص الدراجة » وفيلم « العيش فى سلام » على الإشارة إلى تطرف السلوك الذى قد يصل إليه الناس تحت ضغوط الحرب والمشاكل الاجتماعية . ففي فيلم « لص الدراجة » اضطر بطل الفيلم إلى سرقة دراجة رجل آخر واضطر بطل فيلم « العيش فى سلام » بالرغم من وداعته ، إلى إطلاق الرصاص على رجل آخر .

إننى أعتقد بأن أهمية الأفلام الإيطالية فى أثناء هذه الفترة تكمن بالطريقة التى أظهرت فيها الأفلام معابنتها . وفى حين أن الواقعية الاجتماعية مهمة حقاً ، فإننى أقول إن هذه الواقعية الاجتماعية كان لها أثرها على المشاهدين نتيجة لاستخدام عوامل مميزة محددة مثل الممثلين غير المحترفين والتركيب الاستطردى والغموض المتعمد فى التمثيل ومواضع إطلاق الرصاص والإشارة الطبيعية وغيرها من الأجهزة السينمائية الأخرى .

على أن أهم ناحية هي بالتأكيد استخدام بعض العوامل المميزة للاحتفاظ بالارتباط بتجربة مخرج الفيلم نفسه . ولقد ذكر مؤرخ فيلمي في معرض بحثه لفيلم روسيليني « المدينة المفتوحة » مثلاً إن غالبية الأحداث جرت في أماكنها وإن الممثلين كانوا يمثلون شخصيات أناس حقيقيين :

لقد كان مبدأ اختيار الشخصيات يجري بنفس الواقعية التي يتم بها اختيار المواضع . إن دور دون بيترو ، الراهب الذي لعبه الدوفابريزي ، يعتبر مثلاً صورة مشتركة لراهبين ، هما دون موروسيني ودون باباجاللو ، وكلاهما نفذ الألمان فيهما حكم الإعدام لمساعدتها قادة المقاومة وأسرى الحلفاء الهاربين ، وقد مثل ماتفريدي ، زعيم المقاومة دور سيلبستي فيجارفيل بينا . أما دور خطيبته (التي قامت به آنا مانياني) فقد اقتبس من حادث امرأة أطلق الألمان النار عليها وأردوها قتيلة في فياجيوليوسيزار ، بنفس الطريقة التي عرضت في الفيلم وذلك حينما كانت تحرض نسوة في حي شعبي لقذف الرجال بالحجارة الذين اقتادوا زوجها . حتى رئيس الجستابو الغليظ القلب الذي لعب دوره هاري فيبيست هو صورة مشتركة لكابلر ، رئيس مقر رئاسة الجستابو المشنوم في فياتاسو ودولمان ، القائد الألماني لروما في أثناء الاحتلال .

إنني لست أدري ما إذا كانت مصادر هذه المعلومات موثوقة بها ، ولكن على ضوء الدليل الآخر عن هذا الفيلم والأفلام الأخرى المنتمية إلى تلك الفترة ، يبدو محتملاً جداً أن تكون الشخصيات قد كيفت حسب أناس معينين ، ومن فوائد التكييف حسب

أناس معينين وحوادث ومشاعر معينة ، هو أن الأفلام يندر أن تكون قد ترددت في عرض غوامض المشاعر والتجربة والشخصية وأن شخصية مثل مانفريدى ، بطل المقاومة في فيلم « المدينة المفتوحة » ، كان يرى أحياناً متعباً إلى حد الإرهاق ومتدمراً بل وأقل التزاماً .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه حتى حينما كان يتم استخدام ممثلين محترفين ، فإن الشخصيات والمواقف التي تمثل أدوارها كانت محددة حتى إن المشاهد كان يشعر أنه يرى الممثلين وكأنهم يمثلون حياتهم أنفسهم . وليس ثمة شك في أن هذا الشعور كان قوياً بصفة خاصة حينما كانت الأفلام تستخدم ممثلين غير محترفين ، وكان المشاهدون يساورهم نفس الشعور بالنسبة للواقع والأماكن التي جرت فيها الأحداث .

إن ما أسىء فهمه عن استخدام الممثلين غير المحترفين والمواقع الفعلية هو هذا التأثير الغامض الذى يحدثه استخدام ممثل لكى يلعب دور غير ممثل ، وكذلك استخدام غير ممثل ليلعب دور ممثل . وكانت التجربة واضحة في مشاهدة فيلم مثل « الأرض تهتز » أو فيلم أحدث « وجهة نظر زابريسكى » الذى أخرجه أنتونيونى . إن المرء في الواقع لا يمكن أن يفهم التمثيل في هذا الفيلم بدون الرجوع إلى فيلم « الأرض تهتز » أو ما يشابهه . ولما كان فيلم « الأرض تهتز » قد عرض قصة حياة عائلة صقلية تمتحن صيد السمك ، فإنه استغل أفراد العائلة كممثلين في قصتهم وقد عرضت هذه القصة في قريتهم . ومن ثم لم يكن هناك ادعاء أو تظاهر بالتمثيل المحترف . والواقع أن كثيراً من اللمسات والتمثيل وخطوط الحوار قد عرضت بطريقة أوضحت أن هؤلاء ليسوا ممثلين محترفين يجرى توجيههم من جانب شخص وراء الكاميرا . وإذا عمد المشاهد إلى المقاومة فإن النتيجة يمكن أن تكون مجرد إحساس بأسوأ تمثيل يمكن تصويره ولكن إذا لم يعمد المشاهد إلى المقاومة ، فإنه سيصبح لديه إحساس قوى بالواقعية وهو شعور قوى بأنه يرى هؤلاء يمثلون ويضفون شكلاً واضحاً ملموساً إلى قصتهم أنفسهم ومكانهم . وفي هذا الإطار

تصبح الصفة المرحلية للتمثيل وسيلة لإذكاء إحساس المشاهد بالواقعية . وهكذا فإنه في الوقت الذي يكون لا جدوى فيه خلق تعريف معيارى لحركة وصفت وصفاً جائراً بأنها واقعية جديدة ، فإنه يمكن القول أنه في المدة بين عامى ١٩٤٢ و ١٩٥٢ ظهر عدد من الأفلام التى وإن كانت تختلف عن بعضها البعض في كثير من النواحي ، إلا أنها تشترك في الاهتمام بالمظالم والمشاكل الاجتماعية واستخدام بعض العوامل المميزة مثل ممثلين غير محترفين والتصوير في المواقع المحددة . وإلى جانب ذلك يجب أن يكونوا مستعدين لإقرار بأن الحياة أقل من أن تكون مريحة وسارة بل كثيراً ما تكون غير محتملة وبلا معنى .

وكما أن من المستحيل تحديد أصول وتطوير حركة كالواقعية الجديدة بالضبط ، فإنه من المستحيل أيضاً إيراد أسباب انبهارها بالتفصيل ، فقد ساهمت عوامل كثيرة في اختفاء الواقعية الجديدة ، فمن جهة وجدت الكنيسة أن بعض الأفلام عدوانية التزعة كما فعلت الحكومة الإيطالية التى اتجهت سياساتها الاقتصادية إلى عدم تشجيع تلك الأفلام الإيطالية التى عرضت بطريقة غير مناسبة وجهات النظر الإيطالية والشعب الإيطالى على أن ثمة عوامل أخرى أيضاً ، فالحركات تفقد حماسها تماماً مثلما يحدث حينما تتقدم السن بالمتعجين السينائيين ، ثم يلجئون إلى مصادر أخرى تكون لهم ينابيع للإلهام .

ومهما كانت الأسباب ، فإن من الواضح أن الأفلام بدأت تتغير تغيراً طفيفاً في أوائل الخمسينيات . فالفيلم الذى أخرجه فيليني وهو فيلم « الشيخ الأبيض » وما يتضمنه من فكاهة ودعابة وفيلم « قصة حب » الذى أخرجه أنتونوني ، بمعالجته مشاكل الطبقة المتوسطة يعتبران مؤشرين إلى هذا التحول فى السينما الإيطالية ما بعد الحرب .

ويبدو عندئذ أن عروس الحرب الإيطالية قد استوعبتها البيئات الجديدة المحيطة بها

فقد اختفت علامات الاختلافات ، وأصبحت ترتدى نفس الملابس التي يلبسها عالمها الجديد وتحدث لغته ، وصفوة القول أن عروس الحرب الإيطالية أصبحت مواطنة أخرى في السينما العالمية .

على أن الواقعية الجديدة كموقف معين واتجاه لاستخدام بعض العوامل المميزة ، استمرت في الوجود . ويستطيع المرء مثلاً أن يلمس في غالبية الأفلام الموصوفة بالسبها الواقعية نفس الميول والمواقف ، وإن كانت تتسم بشيء من التقدم نظراً للتغيرات التي جرت في التكنولوجيا ، إن إدماج الصحافة والفيلم في الأفلام التسجيلية التليفزيونية نذ أثر بدوره على الفيلم الروائي .

ولو أننا أردنا النظر إلى أوجه التوافق والمائل والمقارنة لوجدنا أن حركة الواقعية الجديدة الإيطالية مدينة إلى الأفلام الإخبارية في أثناء الحرب العالمية الثانية ، وما زالت هناك علاقات وأوجه تشابه . ففيلم مثل « العصابة المتوحشة » من إخراج بكنباه ، ما كان يمكن إنتاجه لولم يكن الجمهور الأمريكي مطلعاً أولاً بأول ، بواسطة التليفزيون ، على أخبار الحرب الدامية في فيتنام . ومن ثم فإنه من الصعب الحديث عن أسباب المؤثرات ، ولكن المؤرخ يمكن أن يرى التوافق بين الفيلم الإخباري الإيطالي والواقعية الجديدة ، كما نرى اليوم أوجه التوافق والمائل بين الواقعية الجديدة الإيطالية وصناعة الأفلام في هذه البلاد واضحة وخاصة في العلاقة بين الفيلم الروائي الأمريكي والتليفزيون المعاصر .

إن الطفل في الواقع هو الأب للرجل ، ومن ثم فإن الفيلم التسجيلي التليفزيوني هو ابن الواقعية الإيطالية وذو أثر كبير على الفيلم الروائي المعاصر .

إن للواقعية الجديدة الإيطالية أطفالاً كثيرين لأن هناك أنواعاً كثيرة من الواقعية الجديدة الإيطالية ، إن الأنواع المختلفة للواقعية الجديدة - الاجتماعية والنفسانية والشكلية - بينها شيء واحد مشترك ، وقد قال فيديريكو فيليني في هذا الصدد :

إن الواقعية الجديدة تعنى النظر إلى الواقع بعين أمينة ، ولكن
أى نوع من الواقع - وليس فقط الواقع الاجتماعى وإنما الواقع
الروحى والواقع الغيبى ، وكل شىء فى داخل الإنسان . . إن
الواقعية الجديدة ليست هى مسألة ما تعرضه أنت ، لأن روحها
الحقيقية تكمن فى كيفية عرضها . إنها تماما طريقة النظر بدون أى
تحيز .



جيم كيتسي ، عالم من علماء الأفلام ومحاضر
مستقل ، بعد أن تخرج في كلية هارفارد ، راح يدرس
مناهج فيلمية في المدارس والكليات لمدة خمسة
أعوام . وكان ذلك بعد أن تعين نائباً لمدير التعليم في
معهد الفيلم البريطاني . وبعد ذلك عمل كباحث
ومدير للدراسات في النقد بمعهد الفيلم الأمريكي .
وقد ألف كتابين هما :

« آفاق الغرب » و « حديث السينما »

بقلم : جيم كيتسيس

شارع مهجور في الغرب القديم وعند طرفي البلدة يبرز رجلان من جانب الطريق ويقفان وجها لوجه ، وأيديهما متحفزة فوق مسدساتهما المثبتة في حزام حول وسطيهما ، ثم يتقدمان نحو بعضهما ويرمق كل واحد منهما الآخر في برود ، ثم يصيح شخص « إن هذا البعد يكفي » ثم يقفان ، ويسود المكان صمت تام ولا تجرى أية حركة ، ثم يلتقطان مسدساتهما وتنطلق منها الرصاصات ويقع أحدهما صريعا على الأرض . ثم يظهر سكان البلدة ويروحون يحدقون في الجثة بشيء من البلاهة .

هل ثمة شيء أكثر ألفة في الأفلام من هذا المشهد الصغير؟ إن نوع الفيلم الغربي قديم قدم هوليوود وكقدم السينما نفسها . ومن أقدم الأفلام القصصية فيلم « سرقة القطار الكبرى » الذي أخرجه أدوين س . بورتر . ولقد أنتج هذا الفيلم في عام ١٩٠٣ وقصة اللصوصية لعب دور البطولة فيها « برونكو بيلي » أندرسون الذي قام بأدوار البطولة في حوالى ٤٠٠ فيلم من أفلام الغرب ذات البكرة الواحدة التي كانت تصدر أسبوعياً . وكان « برونكو بيلي » يشبه طرازه سكان المدينة ، ولكنه أجاد كأول نجم في هوليوود لأفلام الغرب - وذلك حينما تعلم ركوب الخيل . .

وكان فيلم « سرقة القطار الكبرى » بمثابة إعلان عن فترة بعينها وقد « جرت التمثيلية على أساس تقليد تام لعمليات الانقضاض التي كانت تقوم بها عصابات خارجة على القانون في أقصى الغرب » على أن بعض العلماء لا يوافقون على ذلك ويقولون إن الفيلم أنتج في إطار « تقليد تام » لفيلم « سرقة عربة البريد » الذي أنتجه في نفس السنة بريطانيان رائدان من رواد السينما . وعلى أي الحالين فسواء كان الفن تقليدا للحياة أم لا ، فإن عددا لا يعد ولا يحصى من أفلام الغرب قد أنتج وعرض في جميع أنحاء العالم .

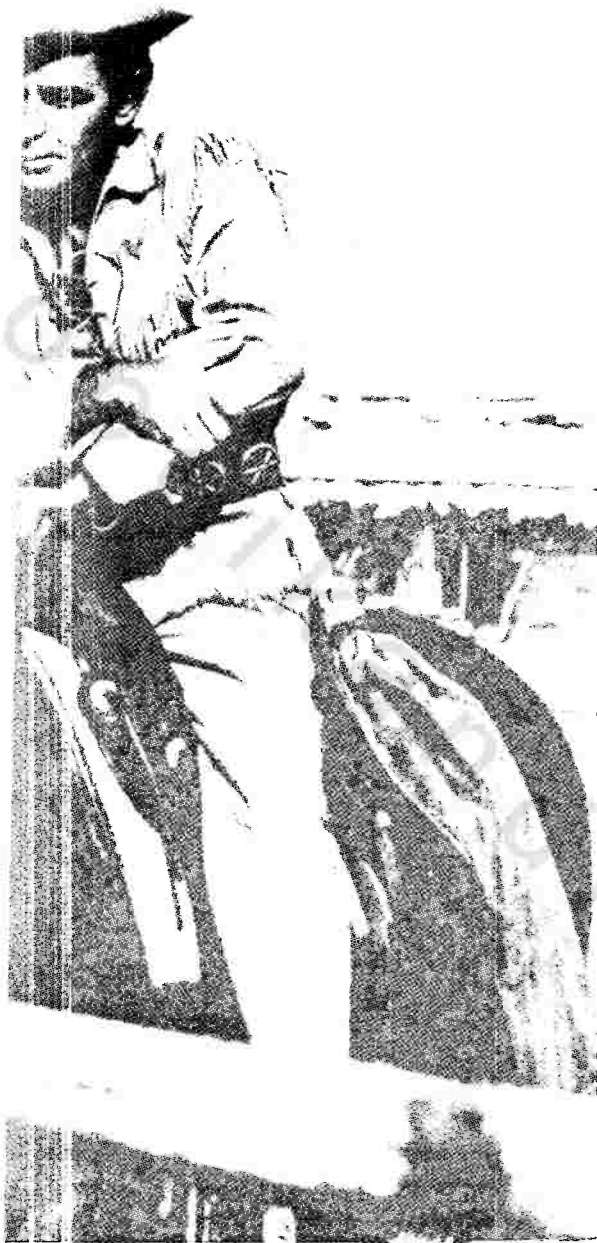
ما هو سر شعبية أفلام الغرب ؟ إن علماء النفس والاجتماع لم يكفوا عن التكهن . ولقد قيل لنا إن السبب هو أن العالم المعاصر يزداد تعقيدا وتحضرا ومن ثم فإن فيلم الغرب يتيح للمشاهد هروبا إلى نوع من حياة أكثر حرية حيث يكون فيه « الرجال رجالا » أولأن أفلام الغرب عنيفة ، ومن ثم فإنها تشبع حاجة مكبوتة في أنفسنا جميعا ، وهكذا . إن التكهن من هذا النوع وإن كان ممتعا وقيما في طريقته ، يخفى حقيقة أساسية وهي أنه في إطار الغرب قد تم إنتاج عدد كبير من الأفلام الممتعة على مر السنين . أما وأن جماهير النظارة قد وجدت في هذا الشكل من الأفلام مصدرا قويا للابتهاج الجمالي قد لا يمثل الجواب كله عن الأسئلة التي تدور حول شعبية أفلام الغرب ، وهذا أمر لا شك فيه . ومع ذلك فإن هذا التعليل مهم هنا ، لأنه أساسي لأي فهم نقدي لهذا النوع من الأفلام .

* * *

ومما يبعث على الدهشة إن اهتماما يتسم بالنقد لم يوجه إلى نوع الأفلام التي تنتج في هوليوود إلا أخيرا . . وكانت هذه الأفلام في أمريكا نفسها ينظر إليها على أنها منتجات آلة تكرر نفسها . ومن المستحيل في إطار أفلام الغرب وأفلام رجال العصابات أو الأفلام الحربية أو الموسيقية دراسة الأفكار في عمق وتطوير الممثلين بواقعية

سيكولوجية ، وحتى لو كانت كل هذه الأمور حقيقة ، (وهى ليست كذلك) فإنه يحق لنا أن نسأل : « ماذا بعد ذلك ؟ » هل هذه المعايير تنطبق على جميع أشكال الفن السينمائي ؟ إن هذه البيوريتانية الانتقادية التى يخيم وراءها الرغبة الحزينة إن أمريكا بالنسبة للمسائل الفنية ، يمكن أن تكون كأوروبا ، وتستبعد العلاقة الطويلة بين جماهير النظارة مع هوليوود . إن أفلام الغرب فى إطار هذا المنظور تعتبر شكلا تافها محدودا الذى لا ينتج عملا جدياً إلا قليلا مثل فيلم « الظهيرة الشديدة الحرارة » و « شان » . لقد بدأ النقاد فى كل من فرنسا وبريطانيا فى غضون العقدين المنصرمين ، وفى مقدمتهم أندريه بازان ، عملية إعادة تقييم واسعة النطاق لأفلام هوليوود مؤكدين على وجه الخصوص حيوية وقوة الأفلام الأمريكية . وكما هو الحال بالنسبة للأدب الأمريكى وموسيقى الجاز ، كان لابد أن يتم اكتشاف فيلم هوليوود بواسطة أوربا قبل أن يكون هذا الفيلم محترما فى وطنه . إن هذا العمى بالنسبة لأفلام الغرب قد يكون مفهوما أحيانا فالأمريكيون ينشئون مع هذه الخرافة الشائعة فى الكتب الهزلية والتلفزيون والإعلانات التجارية وفى السينما . ولعل من المقطوع به أن يصل الأمريكيون إلى نقطة يقفون عندها ويسألون أنفسهم : « إننى أصبحت شاباً جداً الآن ، وعليه فلا بد لى أن أترك الأشياء الصبائية » . وإذا ما استطاع الأمريكيون أن يكبحوا جماح المتعة الحقيقية التى مازالوا يشعرون بها من مشاهدة أفلام مثل أفلام الغرب ، فإنهم يسمون إلى مستوى الفن الراقى لبرجمان وفيليني وأنتونيونى ثم يشعرون بعد بضع سنين أن جميع الأفلام التى شربوا معها وتمتعوا بها هى فى الواقع شكل من أشكال الفن السينمائي أيضا .

وليس ثمة شك فى أن ثمة شيئا لشعور الأمريكيين بالعداء حيال الفيلم الغربى وهو أنهم قد يشعرون أن هذا الفيلم يشوه الواقع التاريخى والاجتماعى الذى تعرضه . إن استئصال شأفة الهنود الحمر وحرب الإبادة التى يشنها المستعمرون على أهل البلاد الذين بلغوا شأوا كبيرا من الحضارة يصبح كفاحا ملحمياً أو بطولياً للشعب المختار ضد



١ لال لاد فى دور شان

يودغ الصى الذى قام بدوره براندون ديوالد فى فيلم « شان »



المصدر : متحف الفن الحديث .



٢ - تصوير رجل يركب حصاناً وهو يجرى بأقصى سرعة .



المصدر : وكالة أنباء يونانديبرس

المتوحشين . ويصبح أشرار الغرب الغلاظ والقساء أبطالاً أسطوريين . وإذا نظر إلى فيم الغرب من الناحية السياسية فإنه يبدو فيلماً قعياً عنصرياً . ومع ذلك فإن وصف هذه الأفلام على هذا النحو لا يشرح قوة الاستجابة لها من جانب الفنانين السينمائيين ، أو جواهر النظارة .

* * *

وعلينا إذا أردنا أن نفهم أفلام الغرب ألا يغرب عن بالنا أن كلمات مثل « نوع » هي كلمات تجريبية لأن أنواع الأفلام ليست أنواعاً أدبية على الإطلاق ، وبمعنى آخر . أن التراجيديا أو الكوميديا في الأدب تدل على كيان فني محدد جداً ، لأننا في هذه الحالة نعرف ما نتحدث عنه . ولكن فيلماً بعينه من أفلام الغرب لا يحكى لنا الكثير . قد يكون فيلماً بمثابة ملحمة عن مد خط للسكة الحديد وقد تكون قصة مأساوية عن عبور الحدود وقد يكون كوميدياً . أو فيلم حركة أو تمثيلية أخلاقية أو قصة انتقام . إلخ . إن النقاد والصحفيين يشيرون دائماً إلى الفيلم الغربي الكلاسيكي ، ولكنني أشك فيما إذا كان هناك وجود لمثل ذلك . ولا شك في أن أصول هذا النوع متنوعة جداً بحيث لا يمكن أن يكون هناك وجود لحاجة اسمها الفيلم الغربي الكلاسيكي وعلينا أن نسعى بذلك ، وهذا واحد من أسباب ثراء هذا النوع .

إن التقليد الأساسي الذي ينبثق منه الفيلم الغربي هو بدون أى شك الرومانسية . وبخاصة ما تضمنته قصة القرن التاسع عشر . وبالتالي ، فإن هذا الانسياق وراء جيمس فينيمور كوبر وقصصه المشهورة التي تكون صبغتها الأساسية بطلاً ينقذ عادة من الشر من بين أيدي الهنود ثم يتخلى عنها لمنافس له من الطبقة العليا . وكانت أفلام الغرب الأولى تتسابق وراء ميلودراما المسرح . ويبدو أن نتيجة هذا الخليط هو أن هذا النوع كان مفتوحاً (وما زال كذلك) لحركة في عدد من الاتجاهات وهذا مرهون بالشئ ، الذي يشد انتباه النظارة . وثمة ظاهرة من ظواهر هوليوود وهي ظهور النجم السينمائي .

وكان هذا في غاية الأهمية بالنسبة لأفلام الغرب - فقد انتقلت بطولات « برونكوبيلي » سريعاً إلى ولیم س . هارت وتوم ميكس وباك جونز وغيرهم . إن هذا التقليد واللباس والأمكنة الغريبة ذات أهمية للبناء وإلا فإن النوع يتأرجح بين الكوميديا والجدية وبين الرومانسية والواقعية وبين مطالب الدراما وأحداث التاريخ . وحينما يبدو أن الجماهير تحب فيلمًا بعينه . فإن هذا التكوين الفيلمي يمكن تكراره مع بعض التغيير ، ومن هنا تبدأ دائرة فيلمية تأخذ طريق سيرها حتى تفتتح شهية الجماهير إلى شيء جديد .

وحيثما يقل الاهتمام بأفلام الغرب ، كما كان يحدث من وقت لآخر ، كان النقاد ينتهون بأن هذا النوع قد استهلك ، ومازلنا نسمع ذلك حتى يومنا هذا ، مع ازدياد التجاعيد في وجوه أبطال هذا النوع من الأفلام الذين مازالوا على قيد الحياة ومخرجيها المخضرمين أمثال (جون فورد وراؤول وولش) الذين اضطروا إلى الاعتزال . ومع ذلك فإنه لما يستحق الذكر أن أول نبوءة عن موت هذا النوع من الأفلام أذيعت في عام ١٩١٥ . ولكن أي إنسان وثيق الصلة بهذا النوع يعرف أن هذه الأفلام استمرت في قوتها وشعبيتها بثلاثة مجالات جيدة التحديد التي كان يبحثها مؤلفو النصوص والمخرجون . ومن هذه فيلم الغرب الكوميدي ، وهذا مجال سيطر عليه بيرت كنيدي مخرج هوليوود الذي أخرج فيلم « يد الشريف المحلى » و « يد المقاتل المحلى » ثم جاء موضوع « نهاية الغرب » ، وهى فكرة كان رائدها سام بكتيا (مخرج فيلم اركب البلاد العالية وفيلم حفنة أشرار) . وقد أدت هذه الفكرة إلى ظهور عدد من الأفلام عن تلك النقطة في الوقت الذى حلت السيارات فيه محل الخيول واختفت عمليات القتال بالمسدسات وحلت الحروب محلها . وأخيرًا هناك الواقعية المتزايدة والعنف في هذا النوع ، وهذا واضح من استجابة هوليوود لمزاج المجتمع . إن الصحفيين يتحدثون الآن عن احتمال تجرد هذا النوع من الأفلام من قوته الرومانسية أمام الأفلام الجديدة

المتعة ، ولكن الحقيقة هي أن هذا النوع يحتمل أن يبقى معنا ما دامت هناك سينما قصصية .

وثمة سبب لخوف النقاد في فترة من الفترات من استهلاك هذا النوع وهو التكرار المستمر له واستغلال وسائل الإعلام لذلك . على أننا بدأنا نرى أن لانتشار هذه التجربة وذيوها قوة كبيرة ، فالأللفة التي أصبحت بيننا وبين الممثلين والموضوعات والتمثيل ومكان الفيلم الغربي تعنى أن الشكل قائم كنوع من اللغة المشتركة أو كقانون للسينما . إن صورة الرجلين اللذين يقفان مواجهين لبعضهما في الشارع ، وهي الصورة التي بدأت بها هذا الحديث تعتبر مثلاً طيباً . وقد تسأل : « أليست الأللفة تولد الاحتكار ؟ » « أليست المواجهة الفاصلة لم تعد شيئاً سوى كليشيه ؟ » ، حسناً إن كلمة « المواجهة الفاصلة » هي كليشيه حرفي ، ولكن هذا لا يعطينا فكرة شاملة عن وضع الفيلم الذي نتحدث عنه . إن الإمكانات المرئية لتصوير معركة بالمسدسات في الواقع غير محدودة ، كما يعرف أى شخص شاهد أفلاماً كثيرة « من أفلام الغرب » . وإذا كنا على مستوى الأسلوب الفيلمي ، فإننا ندرك أن الجوهر أو المعنى الحقيقي لذلك المشهد هو كيف يجرى تصويره . إن المخرج يمكن ان يجعل من ذلك المشهد ، وهذا أمر يعتمد على اهتماماته ووجهة نظره ، يتخذ شكل مصارعة للثيران (كما كان يفعل سيرجيو ليون) المخرج الايطالى أو شكل رقصة باليه دامية (وأى إنسان شاهد فيلم حفنة أشرار يعرف ما أعنى) . والمهم هو أن مخرج الفيلم يستطيع أن يصوغ شكل النوع بطريقة يجعل الفيلم يحكى قصة . إن ما نكملة في أيدينا الآن هو شىء من المادة التقليدية - مثل الإنجيل أو شكسبير الذى يقدم فوراً ثروة من المعانى للنظارة .

* * *

إذا كان لنا أن نفهم فيلم الغرب كلغة فنية ، فإننا يجب أن نعنى بما نراه فعلاً في أفلام الغرب وهي تلك الأنماط المتكررة من الصور التي استمرت في ذلك النوع

عشرات السنين . ونعتمد عند مستوى معين إلى الحديث هنا عن الممثل والدور الذى يقوم به والشخصيات تتكرر فى أنواع الأفلام ، ويقدم فيلم الغرب الدليل على ذلك بمقاتليه من حملة المسدسات وسكان المدن والفرسان والهنود الحمر والعمد الضعفاء والرحل والكشافة الهنود الشداد وسيدات الشرق الوديعات ورجال الأعمال الفاسدين والسكارى الهزليين ، ولكى تعطى جميع هذه الأدوار - الكبيرة والصغيرة - فإن لهوليوود سلسلة من الممثلين الأخصائيين الذين تسند إليهم . والواضح أن ممثلين وممثلات يصبحون معينين مرتبطين بأنواع محددة من التجارب عند الجماهير - مثل شارلتون هستون الذى يعتبر جوهر الملاحم وكارى جرانت الذى يعتبر كوميدياً خفيفاً . إننا حينما نشير إلى أفلام الغرب سرعان ما نفكر فى جون واين وروبرت ميتشوم وهنرى فوندا وجيمس ستیورات وجويل ماكريا ورائدولف سكوت . وإلى وقت غير بعيد فإننا نذكر أيضاً كليننت إيستود . إن هؤلاء الرجال يعتبرون « أيقونات » هامة للسينما وأصبحت وجوههم مثل علامات تميز معانى هذا النوع من الأفلام . لقد كان من المبالاة منذ وقت غير بعيد ازدياد نجوم السينما ، ولكن من الواضح الآن أن النجوم يمثلون أنماطاً ، لقد كان الممثلون منذ سنوات ينعون حظهم لوضعهم المنبؤ دون أن يدركوا تمام الإدراك قدرتهم على تمثيل دور شخصية من الشخصيات بفضل مظهرهم وشخصيتهم هو فى الواقع جوهر التمثيل على الشاشة . وفى مجال السينما يتم تكوين شخصية الممثل بواسطة أدواره السابقة مع وجود الممثل المادى (تذكر مشية جون واين المميزة ؟) التعبير المرئى المباشر . أن نخرج الفيلم ، بواسطة توزيع الأدوار بحكمة ، الثانوية منها والرئيسية ، يستطيع أن يثير جواً هائلاً من المعانى .

إن ما أعنيه هو أن فيلم الغرب يمكن مقارنته مقارنة نافعة مع الأفلام التاريخية العظيمة مثل - الصلب والمادونا والطفل - التى تتيح لكل جيل من الفنانين عالمًا محددًا من الخيال ورنينًا رمزيًا ينبغي استكناه حقيقته ودراسته وإعادة تفسيره . على أن

الممثلين السينمائيين وأدوار أفلام الغرب ليسوا سوى طبقة واحدة من المعانى هنا . وعلى المستوى الآخر ، هناك المميزات التقليدية لهذا النوع من الأفلام وهى اللباس التقليدى وأسلحته وخيوله وعربات النقل والبريد وقطارات السكة الحديد . ولعل ذكرياتنا الأولى عن هذا النوع مازالت تذكر البطل الحليق الذقن المرتدى الملابس البيضاء ويواجه خصماً شريراً أسمر اللون ذا شنبٍ . إن هذه بالطبع هى تقاليد الميلودراما ، ولكنها تعتبر أيضاً دليلاً بسيطاً على كيفية تحول المكياج والملابس إلى مصدر للمعنى المرئى .

وثمة مستوى أخير للتقليد المرئى يتعلق بالمواقع والأماكن التى يتم فيها تصوير هذا النوع من الأفلام . وإذا كان بعض النقاد ينظرون إلى الفيلم الغربى على أنه الشكل المثالى للسينما ، فإن ذلك مرده بدون أى ظل من الشك إلى مناظره الطبيعية وخلفياته حيث يجرى تمثيل الدراما فيها . إن عددًا لا يعد ولا يحصى من أفلام الغرب تبدأ بمشهد شخص وحيد راكب حصاناً يمر عبر الصحارى أو البرارى أو فوق تلال وجبال . ويذهب بعض الثقات إلى حد القول بأننا هنا نمسك بجوهر النوع . وهو رجل وحيد مع مصيره ومع ذلك فإن هناك مشاهد متكررة فى هذا النوع . وعليه فإنه غنى بالقوة الرمزية : قوات المشاة وهى تبدو فى الأفق وبناء كنيسة وصلاة جنازية بسيطة فى مقبرة موحشة ولعبة البوكر وهجوم الهنود ورحلة العربات المغطاة ، وعلينا بالطبع ألا ننسى صديقنا القديم وهو المقاتل بالمسدس . ولقد استمرت هذه المشاهد على مر السنين متميزة بمعنى شعائرى لأفلام هذا النوع بحيث أصبح المخرج لا يرى فيها أية قيمة . وعلى المخرج عند إخراج قصة معاصرة ، أو فيلم شخصى ، أن يبدأ من الصفر . أى أن يتولى بناء الشخصية والموقف والموضوع .. وخلاصة القول أن يخلق عالماً جديداً . إن أنواع الأفلام مثل أفلام الغرب ورجال العصابات والأفلام الموسيقية أو الحرية (التى لا يبدو أن طرازها قد ذهب زمانه فى الوقت الحاضر) - فهذه تعطى للمخرج بداية قوية

لمشاهديه . وطالما أنه أصبح يوفر نوع التجربة العاطفية - الصراع والحركة والمشهد والعنف - فإنه يكون حرًا في صياغة الشكل وإخضاعه حسب احتياجاته .

* * *

وليس ثمة شك في أن فيلم الغرب لا يتفق وذوق كل إنسان . أمكن أن نتصور بيلي ويلدر ، وهو مهاجر أسترالى إلى أمريكا ومخرج كثير من الأفلام الكوميدية المتقدمة مثل فيلم « الشقة » وفيلم « البعض يفضلونها ساخنة » أن يتوجه إلى فلاجستاف بولاية أريزونا للقيام بإخراج مشهد في موقع هناك ؟ أو الفريد هيتشكوك ؟ إذا كان ثمة مخرج مهتم أساسًا باستكشاف حالات الشعور السيكولوجية ، فإن أفلام الغرب لن تكون الشكل المناسب له . وهذا النوع من الأفلام بدوره لا يعالج المشاكل الاجتماعية مثل التفرقة العنصرية . فهنا يوجد شكل يتعلق بالمدن مثل أفلام رجال العصابات التى تمضى كثيرًا فى معالجة مشاكل الماضى القريب . إننى أجرى بعض المقارنات هنا ، فهذان النوعان من الأفلام - أى أفلام الغرب وأفلام رجال العصابات يعتبران من أعظم اختراعات هوليوود - وهما يشبهان بعضهما البعض أكثر مما يختلفان ، وليس عرضاً مثلاً أن هذين الشكلين الأمريكيتين الخالصين يكشفان عن اهتمام بالفرد والعنف والقانون والنظام . إن هذه المشاكل التى لا بد أن تواجهها كل ثقافة من الثقافات ، تعتبر مشاكل ملحّة جدًّا فى بلد ضخم ذى تاريخ وتقاليد قصيرة . وليس ثمة شك فى أن هذين النوعين ينطويان على سؤال وهو : هل يمكن جعل الأمريكيتين اجتماعيين . وهل يمكن أن يصبحوا أعضاء مجتمع مع الاحتفاظ بالهوية الفردية ؟

إن هذين السؤالين فى حالة أفلام الغرب يبرزان ثروة المادة التاريخية التى تحكى قصة النوع . فالتحرك الفعلى نحو الغرب من جانب المستوطنين استمر أكثر من قرن من الزمان ، ولكن هوليوود لا تعترف بتلك الحقيقة . إن الغالبية العظمى من أفلام الغرب قد أعدت فى فترة صاحبة بين عامى ١٨٦٥ و ١٨٩٠ ، أى قبيل إغلاق الحدود

الأمريكية وهذه اللحظة القصيرة في تاريخ الولايات المتحدة هي التي تقدم هذا الشكل بجميع موضوعاته التقليدية : أى الأيام الأخيرة للحرب الأهلية وازدهار عمل المناجم ومد خطوط السكة الحديدية الفرسان والحروب الهندية وطرد المواشى ومجىء المزارع والراعى وأعمال رجال الغرب الأشرار .

* * *

إن ماضى هوليوود يقدم دليلاً كبيراً على الطريقة التي استسلم بها المخرجون إلى هذه المادة والبحث عن الموضوعات وتشكيلها والعمل الدرامى الذى يشغلهم .
إن اسماً واحداً بالطبع - وهو جون فورد - يسيطر على هذا النوع . ويعتبر فورد أعظم مخرج فى أمريكا ، ومن الشخصيات المحترمة فى عالم السينما . بدأ عمله السينمائى فى عام ١٩١٤ وامتدت حياته العملية فى هذا الحقل نصف قرن من الزمان ويغطى الـ الواقع تاريخ الفيلم نفسه فى عصر السينما الصامتة وعصر السينما الناطقة وادخال اللون والشاشة الواسعة . ولقد مر فورد فى خلال هذه التطورات بخطوات واسعة ترك خلالها بصمته بأسلوبه التصويرى على حوالى ١٣٠ فيلماً ، ومن بينها أفلام رائعة حصص بواسطتها على أعلى جوائز التكريم من هوليوود منها أفلام « المخبر » و « كرمات الغضب » وفيلم « مارى أوف أسكتلنده » وفيلم « الوادى الأخضر » وفيلم « الرحلة الطويلة إلى الوطن » وفيلم « سفر لينكولن الشاب » وفيلم « طريق التبغ » ، ومع ذلك ، فإنه وإن كان فورد قد أخرج كل أنواع الأفلام ، فإننا دائماً نربط اسمه بأفلام الغرب ، وجدير بالذكر أن نصف الأفلام التي أخرجها كانت عن الغرب ، ومن روائع أفلامه هذه « الحصان الحديدى » و « مركبة السفر » و « عزيزتى كليمتين » و « قلعة الأباش » و « ذات الشريط الأصفر » و « ربوجراند » و « الباحثون » و « الرجل الذى قتل لىبرى فى فيلانس » و « خريف شابان » ، وقد وجد فورد فى هذه الأفلام الإطار المثالى للتعبير عن رؤيته الشاعرية لأمريكا .. الأمة الجديدة التى ظهرت من أرض متوحشة وبشمن باهظ .



يعتبر فيلم « مركبة السفر » من إخراج جون فورد « علامة بارزة في إنتاج أفلام هوليوود . وقد أنتج هذا الفيلم في عام ١٩٣٩ ، ورفع أفلام الغرب إلى مستوى فني أعلى وأصاب نجاحاً واسع النطاق . وفي هذا الفيلم حقق جون واين الشاب الذي يرى هنا في مشهد مع كلير تريפור ، نجاحه الكبير في دور رينجو ، الخارج على القانون الذي أسىء فهمه .

إن مساهمة فورد في إطار هذا النوع رائعة ، على أن كثيراً من المخرجين الآخرين وجدوا هذا الشكل ذا قيمة لأعمالهم . ففي أفلام جذابة للغاية مثل « النهر الأحمر » و « ريو برافو » مثلاً استكشف هوارد هوكس ، المخرج المخضرم . عالمه الذى قوامه صداقة الذكور والنزعة التخصصية والمهنية . أما بود بويتشر من ناحية أخرى فقد استخدم هذا النوع من الأفلام للتعبير عن افتتانه بفكر الإنسان في مواجهة الموت « وهو موضع مناسب لمصارع ثيران سابق ، ومن بين أفلام بويتشر « سبعة رجال من الآن » و « الطويل » و « الراكب الوحيد » وثمة ثلاثة من أفلام رائعة أخرجها أنتوني مان « رهي » و « بنشستر ٧٣ » و « رجل الغرب » و « رجل من لارامى » وهذا المخرج يركز اهتمامه على موضوع غريب مؤثر هو موضوع قتل الأخ لأخيه أو أخته .

إن قائمة أسماء المخرجين الذين عملوا في حقل هذا النوع من الأفلام لا تنتهى وسنهم راؤول والش وروبرت الدريتش ، وآرثر بن ، وسام بكنباه - وقد وجد هؤلاء المخرجون وكثيرون غيرهم من المخرجين في الغرب أرضاً خصبة لأفكارهم وتصوراتهم . أما نحن ، معشر المشاهدين فإنه لا يسعنا إلا أن نأمل في أن يستمر هؤلاء الرجال ، ومن يأتون بعدهم ، في السير على هذا النحو حتى يبقى هذا التقليد الفنى الرائع الذى بدأ منذ وقت طويل بظهور فيلم « سرقة القطار الكبرى » مصدراً يعول عليه للأنشطة الترويجية وإثرائها .

obeikandi.com

السينما الأمريكية



دكتور و. واجتر أستاذ ورئيس قسم التصوير
والسينما بجامعة ولاية أوهايو. وللمؤسس واجتر خبرة
واسعة في الولايات المتحدة والخارج ككاتب سينمائي
ومنتج ومحاضر. أما اهتمامه الخاص فيتركز على الكتابة
للأفلام التسجيلية والتعليمية وإخراجها وتدريس
مناهج عن السينما. والمؤسس واجتر الآن رئيس
رابطة المنتجين السينمائيين الجامعية.

بقلم : روبرت واجنر

لقد كان دائماً يبدو لي غريباً أن طوماس أ. أديسون ، وهو رائد في تطوير الصور المتحركة ، كان متشائماً حول مستقبل السينما في التعليم . ولقد قال في هذا الصدد : « لقد كانت تراودني أحلام براءة حول الدور الذي يمكن أن تلعبه الكاميرا بل يجب أن تلعب في تعليم العالم الأشياء التي هو بحاجة إلى أن يعرفها - تعلمه بطريقة مباشرة وأكثر حيوية ... على أنني أصبت بخيبة أمل لأنها تحولت إلى لعبة للتسلية والترويح . لقد أدلى أديسون بهذا التعليق منذ خمسين عاماً . ويعجب المرء ويتساءل ، ما الذي كان أديسون سيقوله لو أنه نظمت له رحلة يطوف بها أنحاء البلاد ويزور خلالها المدارس والكلليات والجامعات في الولايات المتحدة ليرى كيف أن ما وصفها « بلعبة التسلية » قد نمت وترعرعت .

وفي جولة من هذا القبيل سيجد أديسون أن الصغار في كل مكان مهتمون اهتماماً جاداً بتاريخ الصور المتحركة والنواحي الجمالية والإنتاج . وإلى جانب ذلك سيجد جهاز عرض (بروجكتور) واحد أو أكثر في كل مدرسة في البلاد لعرض متنوعات كثيرة من الأفلام من إنتاج عدد متزايد من المنتجين بين محترفين مستقلين وشركات تجارية كبيرة

التي تتولى تصميم وتسويق أفلام تتضمن مواد تعليمية لا تقتصر على أفلام فحسب وإنما تتضمن كتباً مدرسية وأشرطة مسجلة وأشرطة فيديو مع الأجهزة التي يتم عرض هذه المواد التعليمية بها .

إن اهتمام المخترع العظيم المهني وعمله سيتحداه جهاز لعرض أفلام مقاس ١٦ ملليمترًا الناطق والمزود بأجهزة التركيز الأوتوماتيكية وغير ذلك من أجهزة العرض المتقدمة الموجودة في مدارس كثيرة .. وإلى جانب ذلك سيعجب بالبساطة الشديدة في تصميم المهات مثل كاميرات وبروجكتورات مقاس ثمانية ملليمترات وبروجكتور الشرائح الذاتي التركيز والأوتوماتيكي مقاس ٢ × ٢ المزود بعدسات زوم وأجهزة التسجيل ونظم تشغيلها ومسجل الصوت والصور الملونة اليدوي . وسيذهب الرجل الذي أسهم في صنع أجهزة تصوير الأفلام مقاس ٣٥ ملليمترًا وهي أكثر الأجهزة الموحدة دوليًا في العالم من عدد الأجهزة المستعملة والأخذ في الازدياد ، والتي تستعمل أحياناً في نظام التعليم ذاته أو حتى في المعهد ، هذا إلى جانب أجهزة التلفزيون ووسائل العروض التلفزيونية الدولية بواسطة الأقمار الصناعية .

إن اهتمامه بالتعليم وانشغاله « بمسألة تعليم العالم الأشياء التي هو بحاجة إلى أن يتعلمها » ، قد تجعله يندم على الافتقار إلى المستويات التي تقيد الوصول إلى اتباع أفلام وغيرها من الوسائل المرئية بأنماط محددة من المهات . ولكن نظراً لأنه مخترع ، فإنه ستكون عنده بدون أى شك أفكار عن كيفية تحسين هذه النظم ، ولعله قد يوافق على المثل الأمريكي القديم القائل « إن من يبني فتحاً أفضل للفئران سيجد العالم طريقاً إلى بابه » .

وليس ثمة شك في أن كثيراً مما سيشاهد أديسون اليوم يشبه كثيراً الصور المتحركة كما عرفها منذ ٤٠ عاماً . إن الرجل الذي طور الصورة وأجرى تجارب مع « الصورة الناطقة » قد عاش لكي يرى الفيلم الناطق حقيقة تاريخية . وعندما توفي في عم

١٩٣١ ، كان أكثر من ٨٠ في المائة من المسارح في الولايات المتحدة مزودة بأجهزة الصوت .

ونظراً لأنه كان على ما يبدو يعتقد بأن الفيلم « الترويجي » لم يكن له شأن يذكر أو علاقة « بالتعليم » فإن أديسون قد يجدد من الصعوبة بمكان أن يفهم لماذا تعرض كثير من الأفلام الروائية التي عرفها على نطاق واسع في الفصول المدرسية حتى الآن ، إن أفلاماً مثل « الملاك الأزرق » و « تحت سقف باريس » و « أنا كريستى » و « كل شيء هادئ على الجبهة الغربية » وهى من أقدم الأفلام الناطقة التي عرضت في الوقت الذي توفي فيه أديسون مازالت معروفة لكل طالب في فصول المدارس الثانوية اليوم . وقد يزداد خبرة عندما يعرف أن الطلاب الذين يدرسون الأفلام لديهم أفلام من المنتجات الأولى التي أخرجتها شركة أديسون منها فيلم « حياة رجل مظافئ أمريكى » (١٩٠٢) وفيلم « سرقة القطار الكبرى » (١٩٠٣) وسيعجب من احترام هؤلاء الطلاب لأعمال أدوين س . بورتر ، مخرج هذه الأفلام . وسيجد أن هذه الأفلام وأفلاماً من جميع الأنماط والأصول يجرى تدريسها في مناهج الأدب في مدارس ثانوية وعلم الاجتماع والفنون والآداب والدراما مع مناهج فيلمية في الكليات والجامعات التي تسهل على الطلبة متابعة دراسة رئيسية لفن الأفلام ونظرياتها وتاريخها ونقدها .

وهناك حقيقة ستكون جديدة تماماً بالنسبة لأديسون وهى أن كثيراً من الطلبة والمدرسين يخرجون أفلاماً في المدارس والكليات ، إن كثيراً من هذه المنتجات ، ومعظمها من الأفلام الملونة ، وأخرى ناطقة ، على درجة من الإتقان ما كان في استطاعة أحسن الفنانين في عصره أن يضاهوها بأنماط الأفلام والمهات التي كانت متاحة منذ ٥٠ عاماً . إنه يستطيع أن يشاهد مثلاً ، فيلماً من إخراج منشأة في السادسة عشرة من العمر من مدينة فاييت ، بولاية أوهايو أعد لمشروع علمي لفصل بمدرسة ثانوية ويعرض الفيلم جنين بيضة فرخة أو فيلم يستغرق عرضه أربع دقائق من إخراج فتاة

صغيرة من واشنطن لشرح معنى «الانهاية» لشقيقها الصغير ولو أن أديسون ذهب في رحلة للحقول مع فصل البروفسور لويس ساكس المكون من ٥٠ مدرساً يدرسون في جامعة كاليفورنيا الجنوبية في صيف عام ١٩٧١ لراهم يخرجون أفلاماً ويعدون صوراً وتسجيلات واسكتشات فيديو عن السفينة «كوين ماري» من ضمن برنامج عن هذه السفينة الضخمة العابرة للمحيطات وتاريخها لاستعمال ذلك كله في المنهج الدراسي.

إن عقل أديسون المنظم والمبدع سيعجب بالطريقة المنظمة التي يتم التعليم بها بواسطة وسائل الإعلام المتعددة وعروض الصور المضاعفة حيث يتحدد فيها الأهداف السلوكية، بوضوح، والأفلام وغيرها من المواد المعدة للجماهير النظارة وحيث يجري اختبار وسائل الإنتاج والطالب في إطار أهداف محددة. وسيجد أديسون أن الصورة المتحركة جزء هام من مبدأ «التكنولوجيا التعليمية» وهو فرع من النظرية التعليمية والتطبيق التعليمي المختص بالتخطيط واستخدام وسائل المواصلات والإعلامية المختلفة على أساس البحث في مجال التعليم والتعلم.

إن فكرة وجود طالب واحد يشهد فيلماً تتراوح مدة عرضه بين ثلاث وخمس دقائق في غرفة دراسية صغيرة جداً ليست جديدة بالنسبة للرجل الذي اخترع الكنتوسكوب (الذي يشبه صندوق الدنيا) في عام ١٨٨٩. إن هذا الجهاز الذي يعتبر مقدمة للصور المتحركة هو في الحقيقة جد ما يبدو أنه طريقة حديثة لفكرة الاستخدام الفردي للفيلم، لأن هذا الفيلم يتكون من صور متحركة يستغرق عرضها دقيقة واحدة عن فكرة واحدة، وهذا الفيلم لا يمكن أن يشاهده أكثر من شخص واحد في وقت واحد.

إن اهتمام المخترع الحقيقي بالنواحي التقنية للمنظم التعليمية مثله في ذلك كمثل كثير من الأشخاص وبعض المدرسين الذين يستخدمون الوسائل السمعية والبصرية في

التدريس اليوم ، بحاجة إلى توازن بالتذكير بأن الأهمية المنشودة للتكنولوجية التعليمية أهمية إنسانية وأن كلمة « تكنولوجيا » مشتقة من الكلمة اليونانية « تكنولوجى - Technologie » - وهى تعنى « المعالجة المنظمة لفن من الفنون ، إن تصميماً جيداً لأية وسيلة تعليمية أو أى وسيلة أخرى من وسائل التعليم والتعلم يجب أن تشمل أداء مضموناً على أساس أهداف سلوكية محددة تحديداً واضحاً وتعبيرات وخبرات خلاقة قيمة من جانب المعلم والمتعلم . إن كلمة « تصميم » نفسها تعطى معنى مزدوجاً ، فهى تشير إلى « غرض » وإلى « ترتيب » أو أسلوب للتشكيل أو التأليف . ويبدو أن جون ديوى ، الفيلسوف الأمريكى العظيم ، وجان بينويت لىفى ، المنتج الفرنسى الكبير ، انتهيا إلى نفس النتيجة حينما أشار ديوى فى معرض بحثه كيف نتعلم ، إلى ما وصفه « الذكاء العاطفى » وحينما قال بينويت لىفى ، فى معرض بحثه عن الفيلم التعليمى « إنك إذا أردت أن تصل إلى العقل فلا بد من لمس القلب » .

لقد تعلمنا منذ أيام أديسون الشيء الكثير كيف ننتج ونستخدم أفلاماً فى التعليم ، لقد تعلمنا بواسطة التطبيق والبحث ، أن الناس فعلاً يتعلمون من الأفلام وأن المعلومات يمكن نقلها بواسطة فيلم جيد ، بنفس الفاعلية التى يتم إيصالها للطلبة بواسطة مدرس جيد ، وأن الأفلام يمكن أن تثير العواطف الإنسانية بطريقة ما زالت بحاجة إلى بحث واستكشاف .

إننا نعرف أن فيلماً قصيراً من الأفلام ذات الفكرة الواحدة والذى يستخدم فى بروجكتور وسيلة فعالة فى تعليم وتعلم المهارات الحركية النفسية . إن مثل هذه الأفلام عادة هى فى العادة أفلام إعلامية تحتوى على نقط محددة قليلة يجرى تعلمها واختبارها فى الحال بخطوات أو مراحل صغيرة . وهى تستخدم فن التصوير السينمائى البسيط وأساليب الصوت الفنية (وإن كان كثير منها أفلاماً صامتة) ويجرى تكرارها بصفة مستمرة وهى متاحة للطلاب . ويعتبر عموماً جزءاً من نظام تعليمى أكبر يحتوى على

أفلام أخرى وأنواع أخرى من الوسائل البصرية والسمعية والكتب أيضاً . وقد تكون في بعض الحالات جزءاً من نظام تعليمي بمساعدة الكمبيوتر (العقل الأليكتروني) مع برمجية الكمبيوتر للاستدلال منه على متى يحتاج الدارس فيلماً بعينه ثم يجري عرضه أوتوماتيكياً على شاشة أليكترونية على أن هذه البرامج والنظم باهظة التكاليف واستخدامها الآن محدود في الولايات المتحدة وفي العالم .

إننا نعرف أن الأفلام الأطول هامة في المجال التعليمي الفعال . ويجوز عرض مثل هذه الأفلام على شاشات موحدة أو شاشات عريضة ، وهي مصممة للاستخدام مع جماعات كبيرة من المشاهدين . وهي عامة لا محددة من حيث المضمون وتنسم بالسمة الدرامية بالنسبة للقصة وفن التصوير السينمائي والتحرير والإخراج . وهذه الأفلام التي تعالج أفكاراً اجتماعية تجريدية أو أفكاراً سلوكية مع مواقف وعواطف ، ومع أوضاع إنسانية من الصعب إبرازها بوسائل أخرى . وهي تميل إلى إشغال المشاهد بموضوع الفيلم حتى يكتسب شعوراً بوجهات نظر وطرق حياة أخرى وإحساساً « بالواقع » لمواقع بعيدة جداً بحيث لا يستطيع زيارتها وثقافات ليست مألوفة وبأفكار تكون مجردة جداً بحيث يصعب فهمها بدون مشاهدة .

وهنا يكون للفيلم المسرحي دور حيوي يبدو أن أديسون لم يفهمه إلا قليلاً ، فثلاً حينما كان يجري عرض فيلم « الرجل الكبير الصغير » في دور السينما في ديترويت اصطحب مدرس في مدرسة كريستال الابتدائية في شرق ديترويت ٢٨ طالباً من فصله لمشاهدة فيلم روائي عن الجنرال جورج كاستر ، مقاتل الهنود . وفيما يلي بعض تعليقات من هؤلاء التلاميذ الذين تتراوح أعمارهم بين الحادية عشرة والثانية عشرة .

حينما قننا بهذا المشروع تعلمت كيف أستخرج المعلومات من كتب كثيرة مختلفة . وإلى جانب ذلك تعلمت التمييز بين الصالح والطالح وألا أعتد على مصدر واحد للمعلومات (آن لمبكي)

لقد تعلمت أشياء كثيرة عن طريقة إجراء بحث ودراسة من هذا النوع . أولاً ينبغي عليك أن تحصل على معلوماتك من أكثر من مصدر واحد لأن لكل موضوع جانبيين . وهذا ينطبق على أى نوع من المواد التعليمية مثل الفيلم الذى شاهدناه عن حياة كاستر (شيرى موليتير) .

إننى تعلمت شيئاً عن الهنود وكيف كان يعيش الناس فى القرن التاسع عشر ، وأصبحت أعرف الكثير عن أساليب المناقشة وكيف أُلْمَس المعلومات من الكتب المحفوظة فى المكتبة . ولقد تعلمت أنك يجب أن تستمع إلى النقط الطيبة والسيئة عن الموضوع قبل أن تقرر ما إذا كان جيداً أو شيئاً (ستاسى هاى) .

إن كثيراً من منتجى الأفلام المسرحية ينشرون دليلاً لاستخدام أفلامهم فى التعليم أو فى مناهج فيلمية فى النقد والتقييم ، وبدأت تظهر أفلام قصيرة عن خلفيات بعض الإنتاج من الأفلام .. وهناك أفلام ممتازة تنتج فى أمريكا وفى الخارج مع برامج تليفزيونية أفضل منها حوالى ٦٠ إلى ٧٠ فى المائة على أفلام .. هذه الأفلام الممتازة تضع مستويات عالية لمنتج الأفلام التعليمية فى الولايات المتحدة لأن هذه الأفلام يشاهدها الملايين من الصغار الذين سيقارنون هذه التجارب المرئية بالأفلام التعليمية التى تشاهد عادة فى المدارس .

يأتى الطالب العادى اليوم إلى المدرسة بعد أن يكون قد شاهد حوالى ٨٠٠٠ ساعة من البرامج التليفزيونية (الجيدة والسيئة) . وفى الوقت الذى يتخرج فيه من المدرسة الثانوية ، يكون قد شاهد حوالى ١٥ ألف ساعة من البرامج التليفزيونية ناهيك عن العدد الكبير من الأفلام التى يشاهدها فى المسارح المحلية . وبالمقارنة يكون هو أو هى قد

شاهد فقط حوالى ١١ ألف ساعة من البرامج الفصلية العادية . إنه فى هذا العصر من الانفجار الإعلامى ، يـحتمل أن يساعد المدرسون الذين يراعون الصور التى يشاهدها الأطفال خارج الفصل على توسيع « هوة الجيل » بينهم وبين طلبتهم . ولقد قالت مرجريت ميد عالمة فى الأجناس البشرية ذات مرة : « إن المدرسين اليوم مدعوون أكثر من أى وقت مضى لكى يمارسوا التعليم فى الحقول حيث يفتقرون إلى الخبرة الطفولية والمعرفة المعاصرة وحيث يكون كثير من الطلاب فى الفصل المدرسى ، الذين كانوا يهتمون بوسائل الإعلام الجبائية ، أكثر معرفة منهم .

إن كثيراً من المدرسين اليوم يدركون أهمية الدراسة الفيلمية الجادة والحاجة إلى مربين يصبحون عالمين بوسيلة ما زال كثير من المدرسين التقليديين ، ربما مثل أديسون يعتبرون الفيلم الدراسى « لعبة » للتسلية والترويح . وقد قال لى أخيراً زميل يستخدم الفيلم فى تدريسه الجامعى إنه كان ذات مرة فى طريقه إلى الفصل حاملاً فيلماً تحت إبطه فقابل أحد المتحدثين من هيئة التدريس الذى قال بلهجة ساخرة بعد أن رأى الفيلم معى « حسناً ، إنه أسهل من التعليم !! » وليس ثمة شك فى أن الأمر عكس ذلك . فطريقة التدريس بالأفلام أصعب ، لأن التعليم بالفيلم يتطلب تركيزاً واستهلاكاً لوقت طويل لكى يكون التعليم الفيلمي أفضل فى أى شكل من أشكاله الكثيرة من دخول الفصل الدراسى بحفنة من المذكرات وكتاب مدرسى . إن المدرسين المحربين يعرفون أن التكنولوجيا التعليمية بما فيها الفيلم ، أبعد من أن تجعل مهمة المدرس أسهل أو إحلال آلة محله ، وأنها - أى التكنولوجيا - تتطلب أعلى مستوى من القدرات الفكرية والخلاقة عند المدرسين والطلبة على جميع المستويات .

إن الفيلم المبرمج ، كما هو مطلوب ، فعال فى تقسيم المعلومات إلى قطع فيلمية وإلى خطوات يمكن أن يتناولها المتعلم منفرداً . إن مثل هذه الأفلام ذات الفكرة الواحدة قد أدمجت فى منهج دراسى كامل فى علوم الطبيعيات والبيولوجيا واللغات الأجنبية

والكيمياء وغيرها من الحقول وتستخدم بواسطة بروجكتورات مقاس ٨ ملليمترات في معامل للتعليم الذاتي وقد أثبتت هذه الأفلام أن هناك بعض الأشياء التي يمكن تعلمها بدون اشتراك مباشر من جانب مدرس . وإلى جانب ذلك فإن أفلاماً من هذا القبيل قد علمت المدرسين الكثير عن أهمية الأهداف السلوكية المحددة بوضوح ، والحاجة إلى تخطيط واعٍ والضرورة إلى فهم الطبيعة المتغيرة للمتعلمين أنفسهم .

وثمة بُعدٌ يمكن أن تخدمه الصورة المتحركة في التعليم وخاصة في هذه الأوقات المضطربة وهو مساعدة الصغار على استرداد حاسة الإثارة والإيمان بالأشياء والأفكار الإيجابية . إن الفيلم يستطيع أن يلم شعث عالمنا ممّا ، ويستطيع أن يوجه الأسئلة ويثير الفكر وهو بمثابة وسيلة ممتازة للتعبير عن المعتقدات الشخصية عند العالم والإنسان والمدرس والطالب .

في صيف عام ١٩٧١ ، قمت بتدريس منهج في الفيلم التعليمي بجامعة ولاية أريزونا لمجموعة من الطلبة الذين كانوا يقومون بالتدريس في المدارس العامة أو في الكليات أو الجامعات . لقد شاهد كل طاب منهم عينات كثيرة من الأفلام وأخرج فيما أو أكثر من الأفلام القصيرة في أثناء المنهج وعند اقتراب الفترة الدراسية من نهايتها وجهت سؤالين بسيطين هما : « ما هو الفيلم التعليمي الجيد ؟ » و « ما هي المعايير التي ستطبقونها في اختيار مثل هذه الأفلام لاستخدامها في فصلكم ؟ » وفيما يلي بعض إجابات المدرسين المحربين الذين يقدرّون دور الفيلم في التعليم :

هل مسألة الموضوع تنطبق أفضل ما تكون على الفيلم لا على أية وسيلة أخرى ؟ إن الموضوع يجب أن يكون مقبولاً للجماهير النظارة . وينبغي دراسة مادة الموضوع دراسة كاملة ويجب أن تقال بحرارة وإيمان . وينبغي أن يكون موضوعاً قائماً بذاته وليس مجرد محاضرة بصورة . وينبغي أن تكون خيالية وأن تكون عرضة

للبحث + (هـ. ل . دافيز مدرس الدراما فى مدرسة ثانوية بمدينة جلوب ، فى ولاية أريزونا) .

« إن بعض الفضائل التى ينبغى اعتبارها بالنسبة لفيلم جيد هى الإنسانية وقابليته للتصديق وانطباع عن الحقيقة حتى لو كانت ظلالاً من الجمال تتسم بالبساطة والتنوع (مرجيرى جرينافى ، مدرس التربية الخاصة بمدارس فوينكس العامة) .

* * *

إنه يجب أن يكون موضوعاً لهؤلاء الذين سيذهبون لمشاهدته وينبغى أن يجرى كتابة النص مع استخدام أسلوب المحادثة للمشاهد العادى ، ويجب تصويره باستخدام ذخيرة من رموز شفهية شائعة بين رواد السينما ويجب أن تكون وسيلة جديدة خلاقة بالنسبة للموضوع .. إن الفيلم غير العادى سيجعلك تشعر بالأسف لانهائه وتعاود رغبة فى مشاهدته مرة أخرى (جيمس كلايست ، المدرس فى المدارس العامة بجزر الماريانا) .

* * *

إن الشئ الوحيد الذى أعتقد أنه على جانب كبير من الأهمية فى إعداد فيلم تعليمى هو أنه يجب أن يكون ممتعاً . وإننى أدرك أن هناك دراسات تقول إنه حتى الفيلم الممل يستطيع أن يتيح تعليمًا مفيدًا ، على أننى أرى أن الإجراءات الفعالة هى الشئ الهام وأن هذا خليف بأن يتيح تعلمًا طويل المدى بالإبقاء على المشاهد مهتمًا بما يكون عليه الموضوع . إن الناس مستعدون لمشاهدة فيلم تعليمى جيد ولكنهم ربما يكونون مستعدين للنأى بجانبهم عن فيلم تعليمى

بليد . ولكى يتسنى إعداد فيلم ممتع ، ينبغي أن يتوفر فيه شيثان
هامان هو أن الفيلم يجب أن يكون واقعياً وأن ينقل رسالة هامة
(روبرت ماثير ، مدير التصوير السمعى البصرى بمدرسة ساجوير
الثانوية فى مدينة فورينيكس ، بولاية أريزونا) .

* * *

يجب أن يكون الفيلم التعليمى الجيد معداً ومنظماً بعناية حتى
يكون متمشياً مع أهداف المنهج الدراسى على مستوى تعليمى
معين . وهناك تطور منطقى للأفكار . فالمعلومات يجب أن تكون
صحيحة ودقيقة وتقدم حتى يمكن تصديقها . وينبغي أن يكون
الفيلم قاسماً مشتركاً للتجربة الإنسانية (جين فيلدنج ، أمينة مكتبة
وإحصائية التصوير البصرى السمعى فى فونيكس) .

إن مستقبل الفيلم فى التعليم مرهون بمدرسين مثل هؤلاء . إنهم هم الذين سيحددون
الأفلام الجيدة ويطلبون تطبيق المشاهدة مع القراءة لطلابهم . إنهم هم الذين سيجلدون
استخدامات جديدة للأفلام ويطالبون بالمتجنى المتمازين الذين سيقومون بإنتاج الصور
المتحركة وغيرها من المواد التعليمية الأخرى من جميع الأنماط .

لقد شهدت أخيراً مهرجان الفيلم الأمريكى السنوى الثالث عشر فى مدينة نيويورك
حيث عرض فيه عدد كبير من الأفلام الجديدة من جميع أنحاء العالم وقامت رابطة
مكتبة الأفلام التعليمية بتقديم الجوائز للأفلام الفائزة وبعد أن شهدت كثيراً من هذه
الأفلام اقتنعت بأننا نحصل على أفلام أفضل للتعليم بأنواع مختلفة أكثر مما كان يمكن أن
يتصوره أديسون . لقد شاهدت هنا فيلماً عن « الحياة العائلية فى ماليزيا » دون شرح ،
وهذا الفيلم يعتبر عملاً دولياً حقيقياً كما شاهدت فيلماً تسجيلياً عن « الحواجز الصخرية

العظيمة « الذى أنتجته شبكة تليفزيونية وفيلمًا قويًا عن علاقة الإنسان بالحياة الحيوانية الأخرى وعنوانه « قل مع السلامة » ثم شاهدت فيلمًا علميًا مصورًا تصويرًا ممتازًا بعنوان « القواقع » وفيلمًا آخر عن « دورة حياة الدودة المفلطحة الطفيلية » وهناك أفلام عن كل نوع من أنواع الفنون من رقصة البالية إلى عملية بناء قارب نهري طويل . إن هذه أفلام تعليمية « جيدة » وتجارب « متقلة » تشمل القلب والفكر . ولكن إذا أريد استغلال هذه الوسيلة استغلالاً تاماً ، فإنه يجب على المدرسين أن يكون لديهم تفهم أعمق لطبيعة التجربة الفلمية ذاتها وأن يكونوا عارفين بالأفلام التى يراها طلابهم داخل المدرسة وخارجها . إن دور الفيلم فى التعليم يعتمد أولاً على برامج أفضل لتعليم المدرسين لإعداد أجيال المستقبل من المدرسين والطلبة وتبثهم لفهم الصور من جميع الأنماط ويتعلمون منها ويمارسون نقدها .

ويجب حل المشاكل الاقتصادية والفنية الخطيرة إذا أريد أن تستخدم الأفلام إلى أقصى حد فى التعليم . إن هذه هى فى الواقع المشاكل التى أثارت على ما يبدو قلق أديسون حينما أعرب منذ نصف قرن عن الأمان وعن تشاؤمه بصدد مستقبل الفيلم فى التعليم .

إن الأفلام والمهمات الجيدة وبرامج تدريب المدرسين ونظم تعليمية جيدة .. كل ذلك يحتاج إلى مصروفات باهظة للتصميم والإنتاج والتوزيع والاستعمال ويعتبر التعليم استثماراً طويل المدى فى حين يجب على الشركات التجارية ، الكبيرة والصغيرة ، التى تمارس الأعمال التعليمية فى الولايات المتحدة أن تهتم بالضرورة برىح قصير المدى فى سوق اقتصادية صغيرة (حوالى ١,٥ مليارات دولار سنوياً) مقابل صناعات أخرى فى الولايات المتحدة (مثل شركة جنرال موتورز) التى تبلغ مبيعاتها زهاء ١,٥ مليار دولار شهرياً) . إن بعض شركات الأليكترونيات والكومبيوتر والشركات التى تصدر الكتب المدرسية التى دخلت أخيراً حقل التكنولوجيا التعليمية ، بما فى ذلك الفيلم ، أصبحت

الآن أكثر حذرًا من السوق التعليمية ، وتعتبر رجال التربية في جميع أنحاء العالم من بين أكثر العناصر المحافظة في المجتمع وأن النظم التعليمية من بين المؤسسات التي تتعرض لأبطأ قدر من التغيير .

على أن هناك علامات تبعث على التفاؤل ، ذلك لأن ثمة اهتماماً بالنوع أكبر من الاهتمام بالكم بالنسبة للمهات والمواد وكذلك بعملية التعليم والأهداف السلوكية . وهناك في الولايات المتحدة الآن اهتمام متزايد لا بتحسين نوع التعليم فحسب وإنما بنوع الحياة الأمريكية ككل ، إن الصور المتحركة بفضل قوتها على تعليم مجتمعا وتشكيله ستلعب دورًا هامًا في المستقبل ، كما كان في الماضي ، ليس في التعليم الرسمي فحسب ، وإنما في تعليم شعبنا كله . ولقد ساعد الفيلم على رفع مستويات في مناطق تفتقر إلى مدرسين مدربين وهكذا فإنه ساعد أيضاً على تحقيق المساواة في الفرص بين طلاب العلم .

إن الاحتياجات والإمكانات الخاصة بتحسين التعليم في هذه البلاد قد أصبحت موضع اهتمام الشعب الأمريكي في هذه السنوات الأخيرة الحرجة من تاريخنا ويعرف معظم المربين معرفة تامة أننا نعيش في عالم بصرى يعتبر أطفاله من جيل الصور الذين فطموا على أعمال بيرجمان وفيلليني وجودارد وكوروساوا وكذلك على أفلامنا الأمريكية والمخرجين الأمريكيين وعلى صورنا التليفزيونية . إننا جميعاً وأخص المدرسين والطلبة ومنتجى الأفلام نشاطر طوماس أ . أديسون تفاؤله الذى أعرب عنه حينما قال « إن هذا في الواقع هو الوقت الذى تراودنا فيه أحلام براءة عما يمكن أن تفعله الكاميرا بل يجب أن تفعله في تعليم العالم الأشياء التى يحتاج إلى معرفتها ... تعليمه بطريقة مباشرة وأكثر حيوية .



دكتور روبرت م . هاموند : أستاذ الأدب
الفرنسي والمسيما ورئيس قسم اللغات الأجنبية بكلية
جامعة ولاية نيويورك في كورتلاند وبعد أن قضى سنة
في فرنسا كزميل لمؤسسة فولبرايت ، عاد إلى أمريكا
لمواصلة دراساته العليا ثم التدريس في جامعة أريزونا
ثم جامعة هارفارد فكلية ويلز . وفي عام ١٩٥٧ بدأ
مجموعة من نصوص أفلام فرنسية يبلغ عددها الآن
حوالي ٢٠٠ عنوان واستخدم هذه المجموعة في المناهج
الجامعية عن السينما الفرنسية كأدب .

بقلم : روبرت م . هاموند

إن الحركة التي قامت في فرنسا تسمى بالموجة الجديدة وهي قائمة منذ عشرة أعوام ويشاهد الأمريكيون على مدى عشرة أعوام أفلاماً من إخراج جودارد وشابول وتروفو وغيرهم . وقد كان لدى الأمريكيين وقت كاف لكي يردوا على هذه الأفلام ولدى المخرجين الأمريكيين نفس الوقت لكي يحسوا بأثرها - لو أنه كان هناك أثر لها - وإنني بجديتي هذا أريد أن ألقى نظرة على مدى هذا التأثير . إلى أي مدى أثر الفرنسيون على المخرجين الأمريكيين ؟ وبأي نواح من الإنتاج الفيلمي قد أحدثوا تغييراً عندهم . لقد كان للموجة الجديدة الفرنسية ما أحب أن أصفه بالتأثير « الممكن » على صنع الفيلم الأمريكي . وبمعنى آخر أنه ليس هناك تأثير فعال بمعنى أن أي مخرج أمريكي مستعد لقبول بعض مجالات التأثير . وإلى جانب ذلك ، فإننا يجب أن نفرق بين ما عرف بالسينما التحتية الأمريكية والسينما التجارية . وفي حين أن الفيلم التحتي الأمريكي لم يتأثر إلا قليلاً بالموجة الفرنسية ، إلا أن الفيلم التجاري قد تأثر بها . ولقد جرت العادة على أن الفنانين لا يعترفون بالتأثير . أما النقاد فإنهم عادة يتسرعون في الاستناد إليها في نقدهم ولكن المؤرخين لا يقيمونه إلا في المنظور الطويل للتاريخ . ولهذا الأسباب

وكأننى أتحدث كمؤرخ ، أفضل أن أصف أى تأثير بأنه شىء ممكن وأنى أود مع مراعاة هذه الفوارق ، أن أذكر المستمعين والقراء بأصول الموجة الجديدة فى فرنسا وجذورها التى هم بلا شك محيطون وملمون بها ، ولكنهم يمكن أن يكونوا قد نسوها . ثم أود أن أحدد الميزات الرئيسية للموجة الجديدة كما ظهرت فى السنوات العشر المنصرمة . إننا نستطيع ، مع الأخذ بعين الاعتبار هاتين المسألتين ، أن نرى بوضوح أكبر إلى أى مدى كان تأثير الموجة الجديدة فى الولايات المتحدة .

وإذا أردنا أن نبدأ ببداية الأشياء فإننا نحسن صنعاً لو اتجهنا مباشرة إلى مولد الفيلم الناطق . ومع أن هذا كان الوقت الذى تحدد فيه كثير من التقاليد والأعراف السينائية ، فإن اسماً واحداً يستحق اهتماماً خاصاً وهو جان كوكتو . فى فيلمه « دماء شاعر » الذى عرض فى عام ١٩٣٠ الذى استخدم فيه كثيراً من أساليب المذهب السيريالى الفنية . وقد تميز عن غيره باستخدام خدع الكاميرا وعزل الصوت . وكان من ناحية مهمتها بالكاميرا الفعلية بقدر عزوفه عن العمل . ومن ناحية أخرى كان مهمتها باستقلال ما للفيلم عن مجرى صوته .. وكان فى هذا ضد الخط الرئيسى للمخرجين السينائيين الذين كانوا مشبعين بالرغبة فى جعل الصوت والعمل متزامنين . ولقد كتب كوكتو مقالاً وأجرى أحاديث ومقابلات دعا فيها إلى التصوير بأفلام مقاس ١٦ ملليمتر مع حرية الحركة للكاميرا .

وفى حين أن كوكتو يمكن أن يكون الداعية الأساسى للموجة الجديدة ، فإنه كان إلى حد ما نظرياً . ولقد تولى إخراج أفلام ولكنه لم يكن محترفاً ولم يكن يريد أن يكون كذلك ولم يدع لنفسه هذه الصفة . وهناك مخرجان محترفان عمل كوكتو معها وتعلم منهما واحترمهما وهما كليمنت وسادول . لأن رينيه كوكتو قد عرض الفيلم التسجيلى كفيلم روائى فى فيلم « معركة السكة الحديد » فى عام ١٩٤٥ . وكان فيلمه التسجيلى بمثابة واحد من التيارات الرئيسية فى الموجة الجديدة . فإذا كان كليمنت أول من أخرج فيلماً

من هذا القبيل ، فإن معهد الدراسات العليا للتصوير السينمائي في باريس قام بتدريس الأساليب الفنية الخاصة بالفيلم التسجيلي لأن جورج سادول ، وهو واحد من أكثر الأساتذة نفوذاً هناك - شعر مع الماركسيين أن الفيلم هو أساساً وسيلة من وسائل الاتصال السياسى الجماعية من جهة ولأن السوق كانت متاحة لهذه الأفلام أكثر من الأفلام الروائية من ناحية أخرى . لم يكن هناك نجوم في فيلم « معركة السكة الحديد ، ولم تكن فيه خدع مصطنعة ، ولكنه كان يحكى قصة حقيقية .

يعترف الكل اليوم بجان بيير ميلفيل بأنه مخرج أفلام محترف ولكنه تقليدى . ولكننى شخصياً لا أهتم كثيراً بمعظم أفلامه ، وإن كان كثير من الناس يعتبرونها أفلاماً ممتازة . على أن أحسن أفلامه في رأيى هو فيلم « الأطفال الأشقياء » الذى نستطيع أن نرى فيه ما الذى يمثل تأثيره على الموجة الجديدة . وكان ميلفيل ، قبل ظهور الأفلام مقاس ١٦ ملليمترًا بوقت طويل ، ينقل كاميرته في أماكن صغيرة ويحدد زوايا غير عادية للكاميرا . وفوق ذلك استخدم فريقاً صغيراً ثم كان يعتمد عموماً إلى الارتجال ، وكان مثل كليمنت يتجنب استخدام النجوم .

إننا نلمس في جميع هؤلاء الرواد الميزات الرئيسية للموجة الجديدة التى كان لابد أن تظهر في الفيلم الأمريكى إلى حد ما . وهذه الميزات تتعلق بالكاميرا والمونتاج وخط القصة .

إن الكاميرا على جانب كبير من الأهمية للموجة الجديدة وكما قال هنرى أليكان الذى يعتبر واحداً من أفضل المصورين المعروفين المستمين للمدرسة القديمة ، إنه ليس ثمة اهتمام الآن بالصورة . لقد كان المبدأ الجمالى قبل الموجة الجديدة يشمل استخدام الحركة للانتقال من صورة جميلة إلى أخرى . وكانت الموجة الجديدة تتبع المبدأ القائل بأن الحركة هى جوهر السينما وأن وقف الحركة يستخدم فقط لتجميع القوة لسياق الحركة التالى . ويجب أن يكون توقف الحركة أقصى ما يمكن وألا يتحول إلى صورة .

إن كوكتو الذى كان يجب الصور الهادئة وكان ينشدها دائماً بعناية خاصة كما هو الحال بالنسبة لفيلمه « ملكة الجمال والوحش » الذى عرض فى عام ١٩٤٥ ، كان فى الوقت نفسه يحث المتتبعين من الشباب على الخروج على المدارس التى تعلم قواعد العنف والصرامة وواحدة هذه القواعد هى : أن قادراً محددًا من السكون أو حركة قليلة أمر ضرورى لكى يلتقط النظارة خلالها أنفاسهم وينالون قسطاً من الراحة . إن فترات الراحة هذه أصبحت بمثابة صور هادئة أحيا كوكتو . وكان ضد القواعد والمبادئ الجامعة الواردة فى الكتب عن الزوايا والمسافات المحرمة والمسموح بها بالنسبة للكاميرا . وهكذا كان أيضاً حبه للكاميرا التى يمكن أن أصفها بالكاميرا « الفجة » . إن الموجة الجديدة لم تنجذب إلى خدع كاميرا كوكتو التى تبدو خدعا سخيفة . أما جودار بوجه خاص فكان يفضل التصوير بالتدوير الفوتوغرافى عمودياً وأفقيًا بغية إضفاء بنورامية على الصورة ، وبذلك حطم القانون الخاص بعدد من الدرجات الدائرية المسموح بها ، ففى فيلم « عطلة الأسبوع » مثلاً صور لقطة واحدة بالتدوير الفوتوغرافى ، التى لا تقف عند ٣٦٠ درجة . وهناك لقطة طويلة فى نفس الفيلم عن اختناق حركة المرور فى طريق عام وتعتبر هذه اللقطة خرقاً صارخاً لقواعد الكاميرا ، وجدير بالذكر أن التقدم الفنى قد جعل مثل هذا الخرق أمراً ممكناً ولكننا لن نتناول بحث هذه المسألة هنا .

إن الشعور العام هو أنه يجب تحرير الكاميرا . ومعنى هذا ليس واضحاً بعد أن خرقت قواعد التصوير . صحيح أن التحرير حسن للغاية ولكن من المشكوك فيه أن تكون الفوضى أمراً يمكن الدفاع عنه من الناحية الجمالية .

ومما يبعث على الغرابة بالنسبة لهؤلاء الناس الذين هم أقل ارتباطاً بالسينما ، أن تعرف أن ثورة فى المونتاج قد حاولت أن تحرر الكاميرا . إن أى فنى محترف سيدرك أن حرية المونتاج الجديدة نتيجة منطقية لحرية الكاميرا . إن ما حدث ، على ما يبدو أن

طول الوقت المخصص للقطعة واحدة ، فقد تولت الموجة الجديدة بحثه واختياره . وقد استخدم ديسنيه التصوير السريع في فيلم « السنة الماضية في مارينباد » وكان الهدف من ذلك تحويل انتباه النظارة عن خط القصة الرئيسى . وإلى جانب ذلك أضاف ديسنيه إلى المونتاج إضافات جديدة أو المونتاج الصوتى على حين فصل كوكتو في فيلم « دماء شاعر » الذى عرض في عام ١٩٣٠ الصوت عن القصة ومثال ذلك أن سقوط الكرة الثلجية كان مقروناً بموسيقى بطيئة .

إن تجارب ديسنيه تقودنا إلى خط القصة ولعله هنا كان التأثير الأكبر على الفيلم الأمريكى . ويبدو أن أهم تغيير هو الافتقار إلى شعورنا بتوقع النهاية . إن الموجة الجديدة تقدم لنا قصصاً قليلة جيدة « الحبكة » . وثمة أمر ثانوى أو عرضى بالنسبة لهذا التغيير وحجم استخدام المواد التسجيلية للجزء الأكبر من الفيلم وقبول المبدأ الجالى للغموض .

وقد تعتبر المواد التسجيلية بالنسبة لكلود شابرول شيئاً لا يزيد عن كونه شرحاً كما هى الحال في فيلم « لاندرو » الذى فيه توزع الجرائم التى يرتكبها لاندرو إلى رغبة القادة السياسيين في ذلك الوقت لإخفاء أنشطتهم وراء الأخبار المثيرة . على أن أبرز أفلامه في إطار الموجة الجديدة هو « أبناء العم » الذى يبدو أن موضوعه قد غاب عن ذهن غالبية الأمريكيين . ذلك أن الفيلم يعتبر بالنسبة للأمريكيين ميلودراما عن الصبيان الفاسدين من أبناء العائلات الغنية في فرنسا وهو تعبير عن المرض الجديد الذى اجتاحت العالم ويعرف بالرخاء . ويقرأ الفرنسيون في هذا الفيلم دراسة وإدانة للفاشية الجديدة في أوروبا .

ولقد انتهج شابرول نفس الخط في فيلمه « البشرة الناعمة » الذى انتهجه لويس مال في فيلم « العشاق » وفيلم « النار الخامدة » . إن الخط الذى أتكلم عنه هو دراسة الحالة .. أو سرد بسيط للحقائق أو حتى قصة إخبارية . وليست ثمة قصة ، عندما لا

يكون عند المؤلف شيء يقول ، فإنه يتوقف ولكن طبيعة التكنيك الظاهرة طبيعة ظاهرة وواضحة ليس إلا . وليس ضرباً من الحظ أن ينتهى المؤلف مما ينبغى له أن يقوله فى خلال ٧٥ دقيقة أو ٩٠ دقيقة .

وهذا ينطبق أيضاً على المقدمة .. إن المقدمة ليست سوى قصة حقيقية ولكن بدون نهاية ، وهى شكل عام من أشكال الأدب فى المجلات الأمريكية ، وهى أيضاً شكل يستخدمها بطريقة بارعة دانييل بولانجيه . المؤلف الفرنسى الذى يمثل ليس بالمصادفة فى أفلام كل من تروفو وجودارد .

إننا لا نعرف كيف يقيم المؤلف شخصياته ، ولا نجد درساً أدبياً ضمناً فى الموضوع ونحن نجد أن تروفو يؤيد الصبى أنطوان فى فيلم « ٤٠٠ ضربة » ولكنه مع ذلك ينحى باللائمة على الأبوين ، هل لديه حل . إن فيلم كريس باركر « رصيف الميناء » أو فيلم « لغز كوميكو » ليس فيها شيء يقدمانه لنا اللهم سوى ما حدث وحتى وإن كان هذا الشيء ، فى فيلم « رصيف الميناء » ليس سوى رواية علمية وفى فيلم « لغز كوميكو » كان قصة حب .

إننا يجب أن ندخل هنا آثار المونتاج التى ذكرتها ، وهى ومضات رئيسية وفصل الصوت عن الصورة ، أضف إلى هذه انعدام « الوصلات » فى ربط المشاهد . إن الوصلات كانت ضرورية فى كتب القواعد السينمائية القديمة وكانت تستخدم لتسهيل السلاسة فى سياق القصة ، وبمعنى آخر فإن هذه الأساليب الثلاثة قد استخدمت من قبل وإن كان استخدامها متمشياً مع أشد القواعد صرامة . وكان يمكن حذف وصلة فقط فى حالة ما إذا كان هناك انتقال محدد من فصل لآخر ، إن فصل الصوت والصورة من ناحية ولقطات العودة إلى الماضى من ناحية أخرى يمكن استخدامها فى حالة ما إذا كان هناك حلم . وهذه الوسائل الفنية الثلاث مرتبطة ارتباطاً وثيقاً برواية القصة ، وإذا كان هناك تغير فى رواية القصة فإن أشياء كثيرة يمكن تغييرها . إن الأنواع

الجديدة للقصص التي استخدمها تروفو وجودارد وديسينيه وماركر كانت تمثل تغييرات أساسية أحدثتها الموجة الجديدة .

وقد نميل إلى الاعتقاد بأن هناك طرقاً جديدة لرواية « قصة لولا » إن كتاب الأدب الشعبي يشيرون إلى القصة القديمة مستخدمين الإنسان الأول . وأن قصص الهنود الحمر الأمريكية أقل من حيث التركيب من قصص الموجة الجديدة . أما جودارد فإنه يمثل قضية أكثر وضوحاً وقد يكون له أكبر الأثر على السينما الأمريكية . ويعتبر جودارد ناقلًا لاذعاً ويستخدم أسلوب القصة الذي كان ينتهجه فولتير الذي يعتبر أعظم ناقد فرنسي . على أن جودارد كان يلجأ إلى كل شخص في نقده ، ومن خدعه المفضلة استخدم « النكات » الضمنية ، وهي اصطلاح يستحق الشرح والتعريف . إن « النكتة الضمنية باللغة الإنجليزية الأمريكية تشير إلى نكتة يمكن فهمها فقط بواسطة مجموعة . في وضع مقيد وهي حيلة طالما استخدمها الكتاب الفرنسيون .

وقد امتازت أفلام جودارد إلى جانب ذلك بالنقد ، وخاصة النقد الاجتماعي ويتسم نقده عادة بالعنف ، وليس ثمة شك في أن الصعوبة بالنسبة للنقد هو أنه من الصعوبة بمكان معرفة مدى النقد الذي يعنيه المؤلف بالتفصيل .. ففي فيلم « المرأة الصينية » ، هل ينتقد جودارد الشيوعية أو الرأسمالية أو كليهما ؟ والنقد نفسه يمكن أن يوجه إلى أى ناقد سواء كان فولتير أو سوفيت أو توين .

وأى هذه الاتجاهات التي أثرت على الفيلم الأمريكي ؟ أولاً ، دعوني أذكركم بما قلته في بداية حديثي وهو أن أى تأثير إيجابي لا يمكن التذليل عليه في هذه المرحلة . وإلى جانب ذلك فإن هناك دائماً خطر الإسناد إلى التأثير ، الأفكار أو الأساليب التي هي ملك شائع للعصر التي تتواجد فيه ، إن كثيراً من أفلام الموجة الجديدة مثلاً تدعو ، على ما يبدو ، إلى معالجة المشاكل المعاصرة الخطيرة مثل الفاشية في فيلم « أبناء العم » من إخراج شابرول . وهناك كثير من الأفلام الأمريكية الأخيرة تعالج موضوعات من هذا

القبيل . وهناك أفلام من هذا النمط ظهرت في الماضي ، ولدنيا أمثلة من أفلام ما قبل الموجة الجديدة : منها جميع الأفلام التي ظهرت في أثناء الحرب العالمية الثانية (عن عودة المحاربين القدماء) و « رجال التحدى » (عن الرجل الأسود والرجل الأبيض اللذين هربا معاً من سجن في الجنوب) . وفيلم « رجل طوله عشرة أقدام » (عن مشكلة الزواج في نيويورك) ، وما إلى ذلك .

إذن ، ما هو الجديد عن أفلام ما بعد الموجة الجديدة في الولايات المتحدة ؟ إن أحدث شيء ربما يكون الفيلم الأمريكي التحق ، ولكن عددًا قليلاً من هذه الأفلام وجد طريقه إلى الأسواق الخارجية ، ومن السخريّة أن هذه الأفلام ليست لها علاقة بالموجة الجديدة وإن كان معظمها أفلاماً تتسم بالنقد المرير اللاذع . ويبدو أن التكنيك في هذه الأفلام تكنيك فج ومن ثم فهي تشبه إلى حد ما أفلام جودارد . وبدت هذه الفجاجة أيضاً في الأفلام التسجيلية للموجة الجديدة ، وهو أسلوب سمي « بالسنيما الواقعية » حيث كانت تستخدم فيه كاميرا يدوية وإضاءة طبيعية في مقابلات تم على قارعة الطريق .

إن الاهتمام الرئيسي لنا بالنسبة للأفلام التحتية هي دورها في المساهمة في حمل هوليوود على التخلي عن سلطتها المتهاوية ، الأمر الذي أصبح ممكناً فيه إنتاج الأفلام التجارية في نيويورك وأن الأفلام التجارية في أي مكان يمكن إنتاجها بمجموعة صغيرة من الناس . ومن هنا فإن المخرج يمكن أن يختار كاتباً حسب رغبته ، بدلاً من التماسه من مؤسسة كبيرة . ومع أن الفيلم التحق ليس له علاقة بالموجة الجديدة إلا أنه مهد الطريق أمام النفوذ الفرنسي في أمريكا .

إن الأثر المحتمل للموجة الجديدة على الأفلام التي عرضت خارج الولايات المتحدة مرتبط بأساليب الارتجاع الفني وانفصال الصوت عن الصورة والتشظير السريع . والتشظير السريع هو نوع من المونتاج يستخدم فيه التضاؤل التدريجي . وفي فيلمي

« السمسار » من إخراج سيدنى لوميه فى عام ١٩٦٣ و « الخريج » من إخراج مايك نيفولز فى عام ١٩٦٩ ، استخدمت فيها أساليب التشطير السريع بصورة واضحة . وقد استخدم هذا الأسلوب فى فيلم « الخريج » طوال الفيلم لإبراز اللقطات الهزلية لزيادة الإثارة ، وعمد لوميه فى فيلم « السمسار » إلى تقليد صريح لأسلوب ديسنيه الذى استخدم نوعًا خاصا من التشطير السريع فى فيلم « السنة الأخيرة فى مارينباد » .

والحقيقة أن أعمق الأثر الذى أحدثته الموجة الجديدة ربما يكون استخدام أسلوب الفيلم التسجيلى . على غرار أسلوب « السينما الواقعية » وبمعنى آخر انتهاج خط قصة تسجيلية أو صحفية ، ومن الأفلام التسجيلية المشهورة فيلم « جيم شيلتر » وفيلم « وود ستوك » وهذان الفيلمان طويلان كالأفلام الروائية .

وقد نضيف هنا أن ثمة فيلمًا آخر . « قطع خمس سهلة » يعتبر فيلمًا تسجيليًا فى معالجته لعالم الموسيقيين وفيلم « راعى بقر منتصف الليل » وهذا الفيلم بمثابة معالجة تسجيلية لنيويورك بنفس الطريقة التى عالجت بها أفلام الموجة الجديدة ، باريس .

وثمة مشكلة لم أناقشها وهى ، ما هو الفيلم الأمريكى فى هذه الأيام من أيام التعاون بين الأمم . إن فيلمًا أمريكيًا يمكن إعداده بممثلين أجانب عن الولايات المتحدة ومخرج بريطانى ، كما هو الحال فى فيلم « راعى بقر منتصف الليل » فإذا كان المخرج هو مؤلف قصة الفيلم ، كما يعتقد الكثيرون اليوم ، أليس هذا فى هذه الحال فيلمًا بريطانيًا ؟ هل فيلم « هدف زابريسكى » الذى أخرجه أنتونيونى فيلمًا أمريكيًا أو إيطاليًا ؟ أو هل يعتبر فيلمًا أمريكيًا من إخراج جوزيف لوس المخرج الأمريكى ، يُعد فى بريطانيا فيلمًا أمريكيًا ؟ إذا كان تعريف الفيلم لا يتحدد بجنسية المنتج ، فإننا نكون بذلك وراء الإطار الجمالى . ومع ذلك فإن هناك فيلمًا أمريكيًا وفيلمًا فرنسيًا وفيلمًا سويديًا وفيلمًا إيطاليًا .

إن الحدود غامضة ولقد استخدمت أقل الحالات غموضاً لتبيان آثار الموجة الفرنسية على الأفلام الأمريكية .
يكفى أن نقول إن هناك اليوم تيارات متداخلة في السينما أكثر مما في الأدب وهذه التيارات المتداخلة تيارات خصبة .

السينما الأمريكية



يعمل أفليرو . ساريس منذ عام ١٩٦٠ ناقدًا سينائيًا في صحيفة « صوت القرية » . وقد بدأ عمله كناقد سينائي حينما كان محررًا منتسبًا لإحدى المجلات السينائية الدورية ثم رئيسًا لتحرير مجلة أخرى . ثم عمل معلقًا في الراديو وناقدًا سينائيًا ، وقام بتدريس بعض نواحي الفن السينائي في مدارس نيويورك للفنون البصرية ، بجامعة نيويورك وكولومبيا وويل . وقد وضع كتبًا عديدة في المدة من عام ١٩٦٠ إلى عام ١٩٧٣ ، عن عالم السينما .. وأحدث هذه الكتب كتاب بعنوان « الشاشة المطبوعة » مقالات عن السينما والموضوعات المتعلقة بها .

بقلم : أندرو ساريس

إن حالة النقد السينمائي في الولايات المتحدة اليوم أكثر صحة من حالة السينما في الولايات المتحدة، ففي حين أن الملايين من رواد السينما أخذوا يتأون بجانبهم عنها، فإن ألوف المتحمسين من الطلبة الجامعيين في الكليات والجامعات في طول البلاد وعرضها بادروا إلى أخذ محل هؤلاء الذين هجروها.. ومن هنا، انتقل دور السينما الاجتماعي إلى التلفزيون بقدر انتقال هذا الدور الاجتماعي من المسرح إلى السينما منذ نصف قرن من الزمان. ومن ناحية أخرى، تجري الآن دراسة الأفلام السينمائية - الجديد منها والقديم - بطريقة أكثر جدية وعمقاً من ذي قبل.. وجدير بالذكر في هذا الصدد أن الدراسات العلمية عن الأفلام التي تصدر الآن في سنة واحدة أكثر من مجموع ما نشر من مثل هذه الدراسات في أي عقد ابتداءً من أوائل العشرينيات حتى نهاية الخمسينيات. ولا يقتصر التعبير على الكم فحسب، وإنما يشمل النوع أيضاً. وهناك منظور تاريخي وحب استطلاع فلسفي حتى في أبسط العروض الروتينية للأفلام أكثر منه الآن في أي وقت مضى. وإلى جانب ذلك هناك جدل أكثر سخونة. ولما كنت أحد الذين يخوضون في خضم هذا الجدل، فإنني لا أستطيع الادعاء بأن أكون موضوعياً

بالنسبة للموقف ، وإنما سأحاول أن أكون شارحاً لموضوع لا واصفاً له وهو موضوع ارتبطت وشاركت به ارتباطاً وثيقاً .

أولاً ، أود أن أضع الأساس لهذا البحث وذلك بإثارة ما بقى من التقليد الكلاسيكى فى النقد السينمائى فى الولايات المتحدة ولقد صدر كتاب فاشل لنيدساي « فن الصور المتحركة » فى عام ١٩١٥ ثم عُدل وأضيفت له أبواب أخرى فى طبعة جديدة صدرت فى عام ١٩٢٢ . ويعتبر لنيدساي ، وهو شاعر معروف ، بأنه واحد من المفكرين الأمريكيين الذين أضفوا على السينما الهبة الجمالية التى أحيطت بها الفنون القديمة . ولما كان أبعد ما يكون عن الدعاية لمبدأ عن سينما خالصة ، فإنه رحب بالتأثير الذى لا مفر منه للرسم والدراما والأدب على هذه الوسيلة الإعلامية الجديدة . وفى عام ١٩١٦ أصدر هوجو مونستر باج ، وهو عالم نفسانى ألماني مهاجر ، كتاب « التمثيلية المصورة .. دراسة سيكولوجية » وهو بمثابة تأمل مهممل ظلماً للعلاقات التكافلية بين السينما الصامتة وجاهيرها . ولكن أشهر النقاد المتظمين فى عهد السينما الصامتة كان روبرت شيروود الذى ألف фильماً بعد عدد من التمثيليات الرائعة مثل « الطريق إلى روما » و « الغابة الميتة » و « إيبى لينكولن فى إيلينويس » . وبينما كان لنيدساي متحازاً إلى فن د . و . جريفيث ، كان شيروود متحيزاً لشابلين وكي-ton ولويد ودوجلاس فيربانكس الكبير .

ومع ذلك فإن لنيدساي ومونستر باج وشيروود لم يستلفتوا انتباهنا إلا أخيراً ، وهكذا ، فإنه لا يمكن القول بأنهم قد أثروا على مجموعة النقاد السينمائيين الحاليين فى الولايات المتحدة .. ولعل أكثر النقاد السينمائيين الأمريكيين تأثيراً حتى الآن هما جيمس آجى ، الناقد السينمائى الراحل لمجلتى « تايم » و « ذى نيشن » طوال الأربعينيات ، وروبرت وارشو الراحل المعلق والناقد فى صحيفة « كومنتارى » فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات . لقد مارس وارشو وآجى أقوى تأثيرهما بواسطة مجموعات أحسن

كتاباتها الوليدة ، وكان آجى يكتب تحت عنوانين « الفيلم » و « التجربة الفورية » . وكان أونيس فيرجوسون الراحل الناقد الذى تأثر به كل من آجى ووارشو ، بمقالاته فى صحيفة « نيوريابليك » فى المدة بين عامى ١٩٣٤ و ١٩٤١ ، قد طوى اسمه فى طى النسيان إلى أن صدرت كتاباته فى شكل عام ١٩٧١ تحت عنوان « النقد الفيلمي لأونيس فيرجوسون » .

ومن النقاد الذين مازالوا يؤثرون على النقد السينمائى ما فى فاربر مؤلف كتاب « الفضاء السلبي » وممارس لشكل من أشكال التحليل الفيلمي الموجه نحو الفنون التصويرية ، وهناك أيضاً باركر شابلر ، مؤلف كتاب « سحر وخرافة الأفلام » وكتاب « هلوسة هوليوود » . ومن النقاد البارزين ولیم ك . إيفرسون ، واضع أحسن مؤلفات عن لوريل وهاردى و . و . س . فيلوز وأفلام الغرب وهناك أيضاً جوناس ميكاس الذى يعتبر رائداً من رواد النقد ولويس جاكوبس ، مؤلف كتاب « نهضة الفيلم الأمريكى » الذى يعتبر من أحسن الكتب التى يضعها أى أمريكى عن تاريخ الفيلم .

إن هذه المقدمة تنقلنا إلى النقاد السينائيين فى الولايات المتحدة اليوم ولكن من أين يبدأ المرء . وهذا لا يعنى مع من ولكن من أين ؟ أمن نيويورك ؟ أمن شيكاغو ؟ سان فرنسيسكو ؟ لوس أنجيلوس ؟ وشنطن أو من أى مكان من مئات الأماكن فى الولايات المتحدة . فإذا بدأنا فى نيويورك كما ينبغى أن يبدأ أى عرض أو تاريخ معقول للنقد السينائى ، فإننا يمكن أن نفعل أسوأ من البدء بنقاد « النيويورك تايمز » التى تعتبر أقوى صحيفة فى الولايات المتحدة وأكثرها نفوذاً . إن مجموعة الناقدین السينائيين الذين يعملون فى الصحيفة اليوم تضم فنسنت كانى وروجر جرينسبون وهوارد طوميسون وآبى وايلر ، وهذه المجموعة من أقوى مجموعات النقاد الذين عملوا فى الصحيفة منذ مولد السينما . وهناك ناقدان سينائيان بارزان يعملان فى صحيفة « دى ستارداى

ريفيو» وهما هوليس ألبرت وأرثر نايت ، وتضم القائمة أيضاً ناقدات أبرزهن مسر جيليات والآنسة كاثيل .

ومن التطورات اللافتة للنظر أن كثيراً من النقاد السينمائيين تحولوا في السنوات الأخيرة إلى تأليف الروايات ، وأن كثيراً من الروائيين تحولوا إلى نقاد سينمائيين ، ومن النقاد الروائيين ويلفريد شيد وبرندان جيل وهوليس ألبرت وجوزيف مورجنسترن وبنيلوب جيليات وستانلي كوفمان وغيرهم ، وقد جمع أرثر شليسنجر إلى جانب عمله كمستشار سينمائي فني ، النقد السينمائي والتدريس وعمد كثير من النقاد على سبيل التغيير إلى تسهيل جمع كتاباتهم وهم على قيد الحياة . ومن هؤلاء بولين كاثيل ورييناتا أدلر وهوليس ألبرت وأرثر نايت وستانلي كوفمان وريتشارد شيكل وماني فاربر وجون سيمون وأندروساريس . وثمة كاتبان من كتاب المقالات السينمائية دخلا حقل الإنتاج وهما بيتر بوجدانوفيتش وسوزان سونتاج ، وجدير بالذكر أن عدد النساء اللاتي يمارسن لوناً من ألوان النقد السينمائي ، كبير بشكل غير عادي بالنسبة لعدد النساء اللاتي يعملن في أي حقل من حقول الأنشطة الفنية ، فإلى جانب الناقدات اللاتي سبق ذكرهن مثل بنيلوب جيليات وبولين كاثيل وجوديت كريست ورييناتا أدلر وسوزان سونتاج هناك أيضاً مولي هاسكل الناقدة السينمائية في مجلة « صوت القرية » وواندا هيل وكاثلين كارول وآن جوارينو الناقدات في جريدة « ديلي نيوز » وأرلين جروس الناقدة في صحيفة « ذي ناشونال ريفيو » وليز سميث في صحيفة « كوزموبوليتان » وغيرهن . ولا يتسع المجال لإيراد أسماء أخرى ، لأن هناك أسماء كثيرة جداً وكلها تستحق الذكر . ومن ثم فإننا نرى أن ندع تسجيل مزيد من الأسماء ونتجول إلى الحديث عن بعض المجموعات الأيديولوجية في النقد السينمائي الأمريكي . أولاً ، هناك النقاش الدائم حول الميزات النسبية للأفلام الأمريكية والأجنبية . ولابد لنا هنا من الإشارة إلى أن عبادة الفيلم الأجنبي نشأت أول ما نشأت في العشرينيات بالنسبة للسينما الألمانية

والروسية اللتين كانتا تمتازان بحركة الكاميرا التعبيرية ونظريات المنتج الثورية . وقد اجتذبت سينما النوع الفرنسية بعض المعجبين في الثلاثينيات لمعالجة « الكبار » للجنس . ولقد سيطرت مذاهب الواقعية الجديدة الإيطالية التي انتهجها كل من روسيليني وفيسكونتي ودي سيكا وزافاتيني على الفترة من أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات . ثم جاء عصر المخرجين « المعبودين » من أنحاء متفرقة من العالم مثل أنجار بيرجمان من السويد وفيليني وأنطونيو من إيطاليا وميزوجوش وكوروساوا واوزو من اليابان وبونويل من أسبانيا وشابول وجودارد وتروفو ودويسنييه من فرنسا وسكولموفسكى وبولانسكى وهانز ووادجا من بولنده وساتياجيت راى من الهند وكارل دريبر من الدانمرك . وكان الجو النقدى فى نيويورك على مر السنين مؤيداً للأفلام الأجنبية من وجهة نظر أستوديوهات هوليوود . وكان هذا النقاش الكبير فى نيويورك يدور حول الافتقار إلى الحرية فى هوليوود حتى وإن كانت الأفلام الأمريكية أكثر وضوحاً من الناحية السياسية من الأفلام الأجنبية . وأكثر صراحة فى نقد مؤسسات محددة مثل الرئاسة والكونجرس والحاكم والشرطة والسجون والقوات المسلحة والعمليات الانتخابية ، ولم تكن هوليوود أكثر تحفظاً إلا فى إطار السلوك الجنسى ، على أنه فى غضون العشرة الأعوام المنصرمة مال « البندول » نحو الجهة المضادة إلى حد بعيد حتى أن النقاد الأمريكيين لم يعودوا يتقدنون السينما الأمريكية لافتقارها إلى الصراحة . ونتيجة لذلك أعرب كثير من النقاد السينائيين الأمريكيين عن اغتباطهم لظهور سينما أمريكية « محررة » فى حين آثر نقاد آخرون أن يذهبوا إلى حد الإعراب عن استنكارهم لغياب جميع القيود والتقاليد ، الأمر الذى أدى إلى تدهور السينما لا إلى إعطائها حرية حقيقية . وليس ثمة شك فى أن النقاش ينقل من فيلم لآخر ومن ناقد إلى غيره . ولكن هناك فجوة ملحوظة تزداد اتساعاً بين نقاد السينما الوقورة وحماهير النظارة . فثلاً إن التصاعد الهائل فى التحقيق الجنسى فى الأفلام الأمريكية يعالجه معظم النقاد فى

نيويورك على أنه حالة طبيعية .. ولكن في خارج نيويورك مازالت القوى المحافظة أو البوريتانية في المجتمع الأمريكي قوية جداً حتى أن غالبية الزعماء السياسيين يستمعون إلى آرائهم البوريتانية باهتمام بالغ . وجدير بالذكر أن الليبرتارية (المذهب الليبرالي) والبورتانية تسيران معاً في تيار الحضارة الأمريكية ، وقد عمد معظم النقاد إلى تأييد دعاوى الليبرتارية ومطالبها .

على أنه مازالت ثمة حقيقة وهي أن غالبية الأفلام الأجنبية قد فقدت صلاحيتها التجارية بسبب المضمون المتطور في الأفلام الأمريكية ولقد خسرت الأفلام الأجنبية ، بنسبتها لصلاحيتها التجارية ، كثيراً من حصانتها للنقد . ولم تعد هناك علامات تعجب وصيحات استكبار وتعظيم لأعمال المخرجين السينائيين الأجانب .

وثمة اتجاه آخر في النقد السينائي الأمريكي هو الإلزام المتزايد بأساليب الإخراج والتصوير السينائي . لقد كان المؤرخون السينائيون ذوو الاتجاه الاجتماعي في الماضي ينظرون إلى الأفلام كوسيلة جاهزية أقل من نظرهم إليها كفن . ومن هؤلاء المؤرخين جاكوبس وجريسون وكراكوير وروثا وجريفيث ولييدا وسادول وغيرهم . وكان معظم النقاد الأمريكيين يميلون إلى تحليل الأفلام بالنسبة لمضمونها الاجتماعي والأدبي . وما زالت هذه النزعة تسيطر على اتجاه النقد السينائي في أمريكا .

من أهم الظواهر التي اتسم بها العقد الماضي هو اعتبار المخرج السينائي فناً واعياً ، وقد يعود سبب هذا الإدراك إلى انهيار نظام الاستوديو من ناحية وإلى صخب المخرجين المتزايد أنفسهم من ناحية أخرى . إن المخرج لم يسم أعلى من الشمس . ولما كانت هذه الأخيرة بمثابة شكل للتدليل على دوران الأرض من وجهة نظر العين البشرية غير المعصومة عن الخطأ ، فإن سمو المخرج يعتبر مسألة خيال انتقادي .

إن المخرج كالشمس موجود في المجموعة الفيلمية ، وقد وجد النقد السينائي منذ ظهور السينما وإن كان النقد قد عانى من فقدان الذاكرة الأسلوبية نظراً لاختفاء نسخ

الأفلام من التوزيع بعد عرضها التجارى . إن الناس الذين نشئوا فى الثلاثينيات لم يعرفوا شيئاً على الإطلاق عن سينما العشرينيات اللهم سوى بعض الأفلام القصيرة ذات البكرتين .. وعند حلول عام ١٩٣٤ ، كانت الرقابة قد منعت عرض كثير من الأفلام حتى الأربعينيات والخمسينيات حينما أرغم المذهب التليفزيونى الاستوديوهات أن تفتح خزائنها . إننا مازلنا بعيدين عن ذلك اليوم الذى يستطيع المثقفون فيه أن يحصلوا على الأفلام التى هم بحاجة إليها من المكتبات الفيلمية ، ولكن توزيع الأفلام قد ترك أثره على النقد المعاصر.. إن هناك بعض المنافع التى حققها النقد من التوزيع المحسن للأفلام القديمة فى الستينيات ، ومن هذه القوائد ، معرفة أكبر بالماضى وإحساس بالاستمرارية الأسلوبية فى أعمال المخرجين وأساليب كل عصر.

ومن سوء الحظ أن وظائف المخرج تختلف اختلافاً كبيراً فى فيلم عنها فى فيلم آخر وبين مخرج وآخر . وقد يعتبر بعض النقاد مخرجاً من المخرجين كمبدع وآخرون يعتبرونه مراقباً والبعض يعتبرونه راوياً لقصة بصور وكاميرات بدلاً من الكلام ، وهناك بعض النقاد يعتبرونه « ديكوريست » لسيناريوهات الآخرين ، ولكن نتيجة لهذا الاضطراب والخلط بين النقد والمخرجين ، انقسم النقد السينمائى إلى معسكرين متصارعين تاركاً المخرج الضعيف بينهما .

إن حالة النقد السينمائى فى الولايات المتحدة يجب اعتبارها كعملية أقرب إلى أصولها منها إلى أهدافها النهائية فالتحليل المتعلق بالتركيب والأسطورة والنوع والتعريف الوجودى والموضوعى هى مثل الوسيلة - أى السينما - التى تستهدف تفسيرها وشرحها . إن هذه فترة تسودها موجة عارمة من الإثارة لأن السينما نفسها مازالت فى حالة انتقال مرئى .. إن للنقاد والأساتذة السينمائيين الأمريكيين ميزة وهى رسم طريق المستقبل كفن جديد فى عالم قديم . ومما لا شك فيه ، أن الجدل سيشتد بضراوة أكثر من ذى قبل .



دون سيجل (إلى اليمين بالنظارة) في أثناء إخراج فيلم «المخدوع»

(١٩٧١) بطولة كلينت إيستوود (إلى اليسار) .

المصدر : مجموعة ريتشارد كوزارسكى

حديث أجراه : ستيفن كاريف

كاريف : هذا هو ستيفن كاريف ، الأستاذ بجامعة كاليفورنيا الجنوبية . أننا ستحدث اليوم إلى المخرج دون سيجل ، وأعتقد أن دون سيجل اكتسب شهرته عن أفلام مثل « هارى القدر » و « خدعة كوجان » و « ماديجان » و « المسابقة » .. وتعتبر هذه الأفلام أفلام الحركة ، ومازال الطلب حتى اليوم يشتد على هذه الأفلام ، وقد يعود الفضل في ذلك إلى رواد السينما ، الذين ينتشرون حول العالم .

ويعتبر دون سيجل ، سيد هذه الأفلام . ومن ثم فإن حديثنا معه اليوم سيتناول بالضبط كيف أخرجها وأشياء أخرى من هذا القبيل .

إننى أعتقد أولاً أن نبدأ في الحديث عن العنف . ولقد جاء في تقرير « الجراح العام » في الولايات المتحدة أن العنف على شاشة التليفزيون ضار بالصحة العقلية عند المشاهدين . والآآن إن مشاهد العنف وبخاصة في أفلام مثل « هارى القدر » و « المسابقة » أو « خدعة كوجان » كثيرة العدد وواضحة . والآآن ، ما هى فكرة دون سيجل عن العنف في الصور المتحركة ؟ .

سيجل : حسناً ، إننى لا أرى أن العنف في الأفلام المختلفة التى توليت إخراجها لا

مسوغ له . والواضح أنه في فيلم مثل « هارى القذر » الذى نرى فيه رجل شرطة فضوليا يطارد قاتلاً محبواً ، فلا بد أن تكون النتيجة حدوث عمل من أعمال العنف .
إننا نعيش في عالم يسوده العنف ، وإننى أعتقد أن كثيراً من أصدقائى اليساريين الذين يعترضون على فيلم « هارى القذر » إنما يرتكبون سخفاً بتجاهلهم هذه الحقيقة ، فالعنف يحيط بنا جميعاً ، وأرى أن عليك أن تعيش وراء نظارات ملونة - نظارات وردية اللون - حتى لا ترى العنف فى الأحياء الفقيرة من مدينتنا وفى كل ناحية من نواحي الحياة .

وما حيلتى إذا كان الفيلم يدعو إلى العنف ؟ إننى صورته بكل أمانة وواقعية ولكننى لم أكن أنا الذى صنعته .

كاريف : دعى أختار مشهداً أرى أنه مشهد جيد للغاية ويعكس ما تقول . لقد أخرجت فيلم « خدعة كوجان » ونرى فيه كلينت إيستوود يتشاجر مع مجموعة من الأشرار الأشداء فى قاعة ، ويلقى بأحدهم من النافذة وهكذا .. كيف أعددت ذلك المشهد ؟

سيجل : حسناً ، إنه حينما يكون المواطن العادى مثلاً فى قاعة رقص عامة ثم يرى ثمانية أشخاص من « البلطجية » يعتدون عليه . فإنهم من الطبيعى يتطلعون إلى رجل قادر بدنيا على مقاومة ثمانية أشخاص . وقد صور المشهد بطريقة تجعل شخصاً مثل كلينت إيستوود قادراً على التغلب على ثمانية من البلطجية .

كاريف : نعم ..

سيجل : إن أحسن لقطة أزيلت من الفيلم ..

كاريف : ما هى هذه اللقطة ؟

سيجل : المشهد الذى يظهر فيه كلينت وهو يضرب أحد البلطجية بمهاز قدمه فى

نقطة حساسة .. وهى ..

كاريف : يجب إضافة أن كلينت إيستود كان يلبس حذاء رعاة البقر طوال الفيلم .

سيجل : لقد كانت لقطة رائعة ، وكان الرجل المضروب الذى أصبح عاجزاً عن الحركة بعد أن تلقى الضربة ، سيكون الممثل الذى يقوم بدور الرجل العاجز فى فيلمي الثانى « اللصوص » وحينما كنت فى نيفادا ، كنت أتحدث مع هذا الرجل وقد أسف كثيراً حينما عرف أن اللقطة التى تلقى فيها الضربة وتعرض لألم مبرح من جرائها بالرغم من لباسه حزاماً واقياً ، وقد ألغى من الفيلم . وأظن أن إزالة اللقطة من الفيلم كان عملاً سخيفاً .

كاريف : من الذى قطع المشهد من الفيلم ؟

سيجل : أظن أنها هيئة تدعى مكتب واسمها الحقيقى ...

كاريف : أوه ... أوه ...

سيجل : فى تلك الأيام قررت « رابطة اللياقة » قررت ..

كاريف : اتعنى رابطة الصور المتحركة الأمريكية ؟

سيجل : نعم .. إنها هى .. فقد قرر المسئولون فيها أنه إذا أزيلت هذه اللقطة فإنهم سيجيزون لقطات العنف الأخرى . وهكذا لم يكن أمامنا خيار اللهم سوى قطع هذه اللقطة .

كاريف : هل تعنى أنك أجريت مساومة مع هؤلاء الناس لكى تحصل على ..

سيجل : نعم .. إنك لا تنقطع عن المساومة مع الحياة حتى فى سنك . حينما أقوم بإخراج فيلم فى أستوديو ، فإننى دائماً ألعب لعبة معهم .. أى أننى أضيف شيئاً إلى النص أعرف مقدماً أنهم سيعترضون عليه ، ثم لا ألثب أن أوافق على إزالته بعد معارضتهم ، ومن ثم أكسب جولة بعد أن أكون قد نجحت بذلك فى الحصول على موافقتهم على مشاهد أخرى كثيرة .

كاريف : لنعود الآن إلى الحديث عن نقطة معينة وهى أن ماضيك فى العمل السينمائى هو المونتاج - أى بناء مشاهد من لقطات ومن ثم فإننا نعود إلى مسألة الخيار والعنف . لقد لاحظت شيئاً غريباً جداً عن الأفلام الأمريكية طوال تاريخها وهو أنك تشاهد رجلاً يقتل بالرصاص ولكنك لا تصور حصاناً يموت .

وبمعنى آخر ، إنك حينما تشاهد فيلماً عن الغرب ترى الرجل يقتل بالرصاص ، ولكن الحصان يقع على الأرض ، ثم نرى الرجل مطروحاً على الأرض بعد أن لفظ أنفاسه ولكن الحصان ينهض ويطلق سيقانه للريح ..

سيجل : حسناً ، إن ذلك يتعلق « بالمجتمع الإنسانى » ...

كاريف : إننى أقصد أن الرجل يمكن تصويره على أنه ميت ، ولكن لا يمكن ذلك فى حالة الحصان .. والآن ، أريد ..

سيجل : إننى لا أعرف أن هذا صحيح .

كاريف : إننا مازلنا ننأى بجانبنا خجلاً عن أن نرى الحيوانات تقتل ولكن هنا بالتأكيد استثناءات . فمثلاً ، قام باتون بقتل بعض البغال وإلقائها من فوق جسر لكى يفسح الطريق أمام قافلة ولكن ..

سيجل : إننى لا أعرف لماذا أنا أكثر اهتماماً بمسألة قتل الخيول .. إننى فى الواقع أكثر اهتماماً بأن أرى إنساناً يقتل . وإننى حقيقة شديد الاهتمام بمذبحة فيتنام .. بل أكثر اهتماماً بقتل عدد قليل من الخيول .

كاريف : حسناً ، ما هو شعورك حينما ترى مثلاً بعض المشاهد فى فيلم « خدعة كوجان » ؟ .. التى أعترف لك بأننى شديد الإعجاب بهذا الفيلم ، وهذا هو السبب فى أننى أعود إلى الحديث عنه . إننا نرى مشهداً فى هذا الفيلم يظهر فيه كلمينت إيستوود وهو يلتقط كرة بلياردو ويقذف بها شخصاً .

سيجل : إنه ضرب صديقاً قديماً لى هو جاى ويد .

كاريف : كيف صورت هذا المشهد ؟ وما هو مدى الضرر الذى أحدثته هذه الفكرة ؟

سيجل : حسناً ، إن هذا الرجل الذى ضرب بالكرة كان لاعب كرة قدم سابقاً ، ومع أن منظر كلمينت إستوود وهو يضرب الرجل الآخر بالكرة يبدو وحشياً ، إلا أنه لم يصبه بأى أذى .

كاريف : ولكن ما أقصده هو ما الأثر الذى أحدثته هذا المشهد فى الفيلم ؟ ومعنى آخر ، هل اكتفى كلمينت إستوود بضرب الرجل .. وهل قتله . أو أحدث فيه إصابة أعجزته .

سيجل : حسناً ، إنك حينما تضرب أحداً بكرة بلياردو فإنك ستحدث عنده إصابة جسيمة ولا بد أن الرجل المضروب قد استفز إستوود استفزازاً شديداً حتى دفعه إلى ضربه بكل ما أوتى من قوة لأنه كان هو الرجل المسئول عن هجوم الرجال الثانية عليه . ولكنه فى الحقيقة لم يسبب أى أذى للرجل مع أنك تراه على الشاشة وهو يضربه حتى يفقده الوعى .

كاريف : هل اكتفيت بفقدان الوعى فقط ؟

سيجل : نعم .. إننى لم أذهب أكثر من هذا الحد . ولكن إذا أردت أن تفترض أن إلقاء الرجل من النافذة أو ضربه الرجل على وجهه بكرة بلياردو ، فإنه لا بد أن يموت . هذا هو تصورك ومن صنع خيالك .. ولا أعترض على ذلك .

كاريف : حسناً ، إن ما أقصد إليه هو أننى أردت أن أؤكد ما هو مستوى واقع الشاشة الذى يهمل أن تقربه إلى الموضوع .

سيجل : إننى أحاول أن أصدر الواقع المطلق .. وعندى خدعة وهى أننى حين أعرض مشهداً من مشاهد العنف فإننى أعتمد إلى اختصاره ما استطعت إلى ذلك سبيلاً ، بعكس سام بكتباه الذى يعرضه فى تصوير بطيء مع شىء من الإطالة ، وإلى

جانب ذلك ، فإننى أقلل من تكرار مشهد العنف ، وهكذا فإنك حينما تشاهد فيلماً من إخراج سيجل فإنك تتخيل أنك ترى عنفاً أكثر بكثير مما تشاهده في الأفلام الأخرى . إن العنف في أفلامى مستتر في الغالب ، وحينما يقع العنف فإنه يكون عنفاً وحشياً وسريعاً للغاية . فمثلاً هناك فيلم أخرجه وهو فيلم « القتلة » . يبدأ الفيلم بأن يضرب لى مارفن امرأة عمياء لكمة فيفقدوها رشدها ثم يتبع ذلك فوراً بإطلاق الرصاص على جون كاسافيتس . ولكن بعد ذلك لا يحدث شيء . ولكن أبطال العنف في أفلامى لا يكررون نفس المشاهد في الأفلام الجديدة .

إننى دائماً أظهر الأشرار أو الأبطال في أفلامى وهم يفعلون شيئاً عنيفاً جداً وبعد هذه المشاعر تعرف أنهم قادرون على ممارسة العنف الشديد ، ومن ثم فإننى لا أجد نفسى مضطراً لأبذل أى جهد لإظهارهم ..

كاريف : صحيح ...

سيجل : وهم يقومون بأى عمل من أعمال العنف ، لأنك تسبقهم في خيالك . كاريف : أتعرف أننا في غمار دراستنا لحياتك العملية ، وجدنا شيئاً ممتعاً للغاية .. ذلك أنك في تاريخ الصور المتحركة كله ، تعتبر أقدم المخرجين الذين يحققون شهرة كبيرة . إن ما أقصده الآن هو أن العاملين في صناعة الصور المتحركة بما في ذلك المخرجون - قد اكتسبوا لقب « الولد العجيب » إننى أتحدث الآن عن أورسن ويلز و . د . و

سيجل : لقد كان ويلز بحق « ولداً عجيباً »

كاريف : .. بيتربوجد أتوفيتش إلى آخر القائمة .. ولكنك تبوأ مكانة بارزة في مرحلة متقدمة من حياتك وإن كنت عملت مخرجاً سنين كثيرة . فما تعليل ذلك ؟ . وما هو تعليلك لهذا الشيء الـ ...

سيجل : حسناً ، إننى أعلل سبب ذلك - بطريقة تتسم بالمزاح - أى أننى أظهر

جواهر النظارة بأنهم يدون ذوقاً طيباً . وهذا شيء ممتع للغاية ! إننى أعتقد بأن شباب اليوم يستطيعون تذوق أفلامى ، إننى لم أفعل ذلك عن عمد .. لأننى لا أخرج أفلاماً من أجل غيرى اللهم إلا لنفسى ، وأننى لا أقوم بإخراجها من أجل صبيان اليوم . إننى أعتقد أنك حينما تخرج فيلماً عندما تكون فى عمرى لشباب اليوم ، فإنك تبدو وكأنك تنظر إليهم من أعلى وهم يحسون بذلك . ومن ثم فإننى أخرجها لنفسى ويبدو لى أنهم يحبونها وهذا هو الاختيار الوحيد الذى له قيمة .

كاريف : هل تعنى أن عند الشباب اليوم صفة ثورية كامنة إلى حد أنهم .. سيجل : إننى أعتقد أنهم يشعرون بأن هناك روحاً مشتتة فى أفلامى ، وأظن أن غالبية الشباب اليوم فى حالة ثورية .. فشعورهم كما تعرف طويلة لأن أولياء أمورهم يريدون أن تكون شعورهم قصيرة ، وهم يتعاطون المخدرات لأنها محرمة .. إلخ ومن ثم فإننى أعرض أفلامى عن شخص فى ثورة ضد السلطة ويدرك الشباب هذه الحقيقة ، ويحبونها .. شكراً لله .

كاريف : ولنعد الآن إلى موضوع آخر .. إنك تدعو نفسك مخرجاً متصرفاً ، ما الذى تعنيه بذلك بالضبط ؟

سيجل : إنه موضوع صعب وطويل ، ومع ذلك ، فإننى سأشرحه لك . إن الفرق بين المتصرف والمؤلف هو أن المؤلف هو الذى يتولى مهمة الكتابة ، وحينما يكون المخرج متصرفاً ، نظراً للصناعة الغريبة التى نعمل بها ، فإن أفضل ما يفعله المؤلف هو أن يعطى مسودة لكتابته إلى مخرج مثلى . وقد تكون مسودة ممتازة تعليمية ، ولكننى أجرى تعديلات فيها لتحويلها إلى فيلم .

ليس المهم أن تكون الكلمات التى كتبها ، حتى لو كانت كلمات ذهبية ، قد قيلت فعلاً ، لأنه لم يسبق لأحد أن فاه بها . وهكذا ، فإنى أجرى تعديلات على النص ، لأننى لا أحب أن أصور صفحات فقط ، لا لشيء لأن هناك صفحات مكتوبة ..

إنك لا تصور صفحات .

حينما تشتري تذكرة قطار فإن التذكرة في حد ذاتها لا تساوى تكلفتها سوى بنس ونصف البنس ، ومع ذلك فإنك تدفع ٢٠٠ دولار للحصول على هذه التذكرة .. هل تدرك ما أعنى ؟

كاريف : نعم ...

سيجل : إنها ليست المائتي دولار التى تدفعها مقابل التذكرة الحقيقية .. إننى أحاول أن أحصل على تمثيلية ثم أحوّلها إلى فيلم مثير وممتع ما استطعت إلى ذلك سبيلاً .
كاريف : لنعود إلى مسألة النص والمقارنة التى أجريتها بتذكرة السكة الحديد التى تساوى تكلفتها بنساً ونصف البنس .. الآن يا جورج ...

سيجل : إن الصفحات التى تكتبها - الصفحات الفعلية - لا تستحق كثيراً ، وإنما الذى له قيمة هو المادة التى تضمّنتها الصفحات ..

كاريف : لقد سئل جورج سيتون ، لماذا حقق فيلم « المطار » نجاحاً باهراً ، وكما تعرف فإن هذا الفيلم يعتبر من أنجح الأفلام فى تاريخ الصور المتحركة كله ، وقد أخرج لحساب شركة يونيفرسال .. صحيح إنه من أنجح الأفلام التى ظهرت فى غضون العشرة الأعوام المنصرمة .. لقد كان جورج سيتون « كاتب الشاشة » و « مخرج الشاشة » وكان جواب سيتون على ذلك بسيطاً جداً ، فقد قال : حسناً ، لقد أغفل الناس أهمية الكتاب . ولكننى صورت الكتاب ، وهذا هو ما قاله بالحرف .

سيجل : إنك تجدفى كثيراً ما ألجأ إلى الكتاب - كما حدث فى فيلم « المخدوع » - وهكذا فإنه ليس ثمة خلاف بين ما يقوله جورج سيتون وما أقوله أنا . وإننى واثق من أنه لو لم يكن جورج سيتون يعتقد بأن الكتاب من أكثر الكتب رواجاً لما رجع إليه ، ولبادر إلى إجراء بعض التعديلات .

كاريف : هل أرغمك على الكلام لو قلت لك إن من أجدى صفات وصفك

لنفسك أنك مخرج متصرف هو أنك ترجع إلى أصل المادة وتحاول العثور على جوهرها ثم تفسرها ؟

سيجل : إننى أقول إن هذا تفسير جزئى لذلك . إننى دائماً وبطريقة تلقائية تقريباً ، أرجع إلى أصل المادة لأننى أشعر أن من الغرابة إيجاد أصل المادة بالرجوع إليها وما ينطوى ذلك على تنمية الثقافة : « لم لا يفعل الكاتب ذلك ؟ » .

فى فيلم « المخلوع » مثلاً ، أعتقد أن الكاتب البرت مالتزشوه كثيراً من قيم الكتاب عند كتابة السيناريو ، ولذلك رجعت إلى أصل المادة أى الكتاب .

أما بالنسبة لفيلم « اللصوص » الذى أقوم بإعداده الآن ، فقد اكتشفت أنه يختلف فى كل حالة ، وليس ثمة شك فى أن المسألة هى مسألة ذوق .. لقد اكتشفت أنه مع أننى المسئول عن شراء الأستوديو لقصة « اللصوص » .. إن الشركة قد اشترته لى .. ولكننى شعرت أنه لابد من إدخال تعديلات عليه وهذا هو ما أحاول أن أفعله الآن . كارييف : إن فيلمك الأخير الذى عرض أخيراً وهو فيلم « هارى القدر » قد نال شهرة عالمية لا تصدق .. كيف تعلق ذلك ؟ وهل تضيف إلى ذلك أن هذا الفيلم يلخص حياتك العملية كمخرج ؟

سيجل : حسناً ، إنه أنجح فيلم أخرجته من الناحية التجارية ، ولكنه ليس فيلمى المفضل ، إن فيلمى المفضل هو أقل أفلامى نجاحاً تجارياً أى فيلم « المخلوع » . إننى أظن أن السبب فى هذا النجاح التجارى الهائل الذى أصابه فيلم - هارى القدر - هو أنه يتقد الغالبية الصامته فى بلادنا ، وهو أكثر اهتماماً بالضحايا منه بمرتكبي الجرائم .

ومعنى آخر ، إننى أكثر اهتماماً بما يحدث لهؤلاء الناس الذين يقتلهم ذلك القاتل الخبول . أو يعذبهم ، من اهتمامى بالقاتل . ومع أننى لا أنحيز إلى أى جانب ، ومع أن الميجور والكابتن والفتنات كلهم ضد كلينت إيستوود الذى يقوم بدور مفتش فى قوة

بوليس سان فرنسيسكو - (رتبة المفتش في سان فرنسيسكو أقل من رتبة اللفتنانت) .
ومع ذلك فإن جماهير النظارة كانت مشاعرهما وتعاطفهما مع المفتش - التعس -
وهو كلينت إيستوود ، وكانوا يتمنون أن يتصر على هذا القاتل المحبول ، والسبب في
تعاطف رواد السينما وتجاوبهم مع الفيلم هو أنهم يشعرون بأنهم أمام حقائق على الشاشة .
كاريف : هل تعنى أن الفيلم « هارى القدر » شخصية يمثل الغالبية الصامتة
ويدافع عن حقوقها في ذلك ؟

سيجل : حيث إننى لست من بين الغالبية الصامتة أقول إن الغالبية لا تحصل على
التقدير الذى يجب أن تحصل عليه . وهناك عدد كبير من أفراد هذه - الغالبية
الصامتة - الذين لا يختلفون إلى دور السينما .
كاريف : إن أفلامك توصف الآن بأنها « سيجلية » (نسبة إلى دون سيجل -
الناشر) .

سيجل : هذا صحيح ، ولكن هذا على أى حال يمكن أن يتغير بين عشية
وضحاها . إن المعلقين الآن يشيدون بأفلامى ، وأن تعليقاتهم كانت أخيراً نافعة جداً
وأنا أجد متعة في قراءة هذه التعليقات .
حيثما أقرأ تعليقاً أو عرضاً لفيلم من أفلامى لا أحبه ، فإننى لا أعير هذا العرض أى
اهتمام . إننى لا أظن أن من شأن المعلقين التدخل في الطريقة التى أصور بها فيلماً من
أفلامى .

كاريف : دعنى أسألك شيئاً عن تاريخ الأفلام . إنك تحتل مركزاً فريداً لأنك
تساهم في صناعة الصور المتحركة لمدة ٤٠ عاماً . لقد بدأت مع شركة إخوان وارنر التى
كانت أستوديوهاتها تعتبر أكثر الأستوديوهات انتظاماً ودقة في العمل في تاريخ الصور
المتحركة .

سيجل : إنه أسوأ أستوديو رأيته من حيث الإدارة ..

كاريف : لقد اكتسبت خبرة فريدة حيث بدأت مع شركة إخوان وارنر كمساعد محرر أفلام ، ثم انتقلت إلى قسم الإنتاج .

سيجل : لقد عملت قبل ذلك في نقل علب الأفلام إلى مكتبة الأفلام .
كاريف : حسنًا ، ألا تعتقد أن هذه الخبرة الفريدة التي لا يمكن أن تكون عند أي إنسان اليوم لأن الاستوديوهات لم تعد تعمل بطريقة المصنع - ألا تعتقد أن لهذه الخبرة أثرًا على أسلوب التصوير عندك اليوم ؟

سيجل : أولاً أقول إنه حينما تصبح ذا أسلوب - أنت ككاتب وأنا كمخرج - فإنني أعتقد أنك في هذه الحالة ميت . عندما أضرب كرة جولف أقيد نفسي بعقدة ثم أفعل كل شيء لكي أضرب الكرة . إنني أتقيد بأى أسلوب عند التصويب .. ومن ثم فإنني أريد أن يكون ذلك واضحًا لمخرجي المستقبل .

كاريف : هل ترى أفلامك بعد عرضها ؟

سيجل : إنني لا أشاهد هنا على الإطلاق لأنك يجب أن تعرف أنني حينما أنتهى من فيلم منها أكون قد شاهدته حوالى مليون مرة بأشكال مختلفة - وهكذا فإنني لا أشاهد أفلامى . وأعود الآن إلى سؤالك الأصلي عن الأسلوب - حسنًا ، لقد عملت في الإنتاج وكانت بداية عملى مع شركة إخوان وارنر في قسم الإنتاج . وقد أصبح عندى أسلوب محكم في كيفية رواية قصة لأن الإنتاج هو عمومًا تغطية فترة من الوقت ، وليس لديك سوى فيلم صغير يستغرق عرضه وقتًا قصيرًا لتروى فيه قصة .
كاريف : كيف تقوم بعمليات الإنتاج ؟ لقد شاهدت على سبيل المثال مونتاغًا هائلًا على شاشة التليفزيون أجريته لفيلم « قدم في السماء » الذى مثل دور البطولة فيه فريدريك مارش .

سيجل : لقد كان هذا أول عمل لى على ما أظن .

كاريف : إنه عمل رائع .

سجل : إننى أتذكر المونتاج بالضبط ولكن ما الذى يحدث هو أنك تحتاج إلى إظهار فترة من الزمن قدرها عشرة أعوام على سبيل المثال ، وتكون هناك « أجندة » فى الأستوديو ثم تأخذ أوراقها تنطوى الواحدة تلو الأخرى لتبين مرور عشرة أعوام . وقد تطرأ لى فكرة بأن أصور وجه النجم فوق « الأجندة » أو أننى أعمد إلى طريقة معقدة وهى تسجيل أحداث القصة على طول الفترة الزمنية المطلوبة ثم تصوير أحداث القصة بحيث تغطى هذه الفترة . وقد اتبعت هذا الأسلوب المعقد فى فيلم « اعترافات جاسوس نازى » وفى مئات أخرى من الأفلام .

كاريف : لقد اتجهت إلى الإنتاج ، ما هو السبب ؟

سجل : صحيح .. إننى أصبحت متجاً .. لقد أنتجت معظم أفلامى الأخيرة ، لأننى أصبت بالكسل .. وهذا هو السبب الرئيسى لاتجاهى إلى الإنتاج .. إن للمنتج قدراً كافياً من الذكاء ليقول للمخرج « هيا .. ابدأ العمل » وهذا هو السبب فى أن أصبح متجاً .

كاريف : حسناً ، إن هذا وضع رائع تحسد عليه . وهذا هو السبب فى أن بعض النقاد الفرنسيين قالوا إننا نقول بكل صدق عن أفلام دون سجل .. أى الأفلام التى يقوم دون سجل بإخراجها بأنها « سجلات » تماماً كما تقول عن لوحة « شاجول » أو تسميها باسم صاحبها من الرسامين المشهورين اليوم ، إن هذا مركز فريد يحتله دون سجل مع عدد صغير جداً من المخرجين السينمائيين فى العالم .. وهو مركز يحسد عليه . ما مدى العمل الذى يساهم به المخرج فيما يظهر على الشاشة ؟ لقد قال لنا النقاد وبخاصة النقاد الفرنسيون إن المخرجين يساهمون فى كل شئ يظهر على الشاشة - ولكن ما لم يكن المخرج هو كاتب النص - ولنفرض أن يكون هو الكاتب والمخرج - هل يحق له أن يحمل لقب « المتصرف » ؟ .

سجل : حسناً : لقد أثرت سؤالاً ممتعاً جداً لأنك فى الواقع لم توجه السؤال

فحسب ، وإنما أجيبت عليه في الوقت نفسه . ولكن الأمر يختلف من كاتب أو مؤلف
لآخر ومن مخرج لآخر .

على أنني لا أستطيع التحدث إلا عن نفسي لأن هناك فرقاً كبيراً بين المؤلف
والمتصرف . لأن المؤلف هو الشخص الذي يتولى الكتابة الفعلية . أما المتصرف ، إذا
كان مخرجاً ، فهو الرجل المسئول عن نقل عمل المؤلف إلى الشاشة .
وهناك التباس يقع حينما يشعر الشخص العادي بأن المخرج يأخذ عمل المؤلف ثم
يعرضه على الشاشة كما هو مكتوب وهنا ممكن الخطر ، وهو المتصرف . إنه في بعض
الحالات يحطم النص ويشوه العمل الجميل الذي قمت به ، وفي حالات أخرى يكون
عاملاً مساعداً لهذا العمل .

إنه في هذه الحالة يقف إلى جانب المؤلف . ومع ذلك فهو يترجمه بالطريقة التي
تطلبها صناعة السينما وإخراج الأفلام حتى تكون مقبولة على الشاشة . وأعود فأكرر ،
كما سبق أن قلت ، إننا لا نصور الصفحات الحقيقية التي كتبها . إن ما يجري تصويره
هو تفسير المخرج والمتصرف لما ينبغي عرضه على الشاشة .

وليس ثمة شك في أنك حينما تكون جالساً وراء مكتبك حينما تجد في نفسك
استعداداً للكتابة ، فإنه يصعب عليك ، إن لم يكن يستحيل عليك ، أن تتصور
المواضع الفعلية التي سيتم فيها تصوير الفيلم . وهكذا ، فإنه حينما تصف سهلاً مخضوضراً
جَمِلاً فإنني أصوره في كهف . ومن ثم فإنه لابد لي من إجراء هذه التعديلات .
كاريف : إن هذا فرق واحد .. إننا حينما نكتب ، فإننا نكتب لمواضع وعن
مواضع وأماكن محددة نعرفها ..

سيجل : حسناً ، إنني لا أقول إن

كاريف : ... والشخصيات التي نعرفها ..

سيجل : .. كم أكون سعيداً لو أنني توليت إخراج إحدى تمثيلياتك على الشاشة

مع إدخال تعديلات عليها . إننى أتطلع إلى ذلك اليوم الذى أستطيع فيه أن أضع نص، لا يحتاج منى أن أتحول إلى متصرف .

ولكن الذى أريد أن أقوله للكاتب هو أنهم يؤدون عملاً خاطئاً .. إنهم فى الواقع سخفاء .. ذلك لأنك إذا كنت كاتباً ممتازاً فبالله عليك دع الكتابة للسينما ، لأنك حيناً تكتب للسينما فإنك حتماً تضع نفسك فى مركز ثانوى . إن المخرج أهم بكثير ، وليس لك ما تقول بالنسبة لما يظهر على الشاشة ، فى حين أنك حيناً تؤلف تمثيلية فإنك تكون سيد نفسك - أى أنك تكون المؤلف وأنا المخرج وعلى فى هذه الحالة أن أفعل بالضبط ما تقوله لى .

وأنت ككاتب تكتب رواية بالطريقة التى تريدها ، ولن يكون لى شأن معها كمنخرج . وحيناً تذهب إلى بيتك وتكتب شعراً جميلاً ، فإنك تنظم هذا الشعر . ولكن بالله عليك ابتعد عن السينما لأنه فى اللحظة التى تدخل فيها حقل العمل السينمائى ، تجد نفسك بيد تلك الشخصيات الخيفة - أى هؤلاء المخرجون المتصرفون الذين يشوهون عملك وقد تكون أحياناً سعيد الحظ حيناً تكون نتيجة عملهم على الشاشة شيئاً جميلاً .

إننى أقول لك بكل إخلاص إننى لو كنت كاتباً لما فكرت على الإطلاق فى الكتابة للسينما ما لم أكن أنا الذى سأتولى إخراج ما أكتب . لأننى بالتأكيد لن أسلم عملى الثمين إلى غريب لكى يعبث به ويفعل به ما يشاء . وكما تعرف فإن العاملين فى الحقل السينمائى لا يتكلمون مع الكاتب على الإطلاق .

إن الكاتب العادى ليست لديه سلطة إذا كان الأمر يتعلق بالسينما ، وسأقدم لك مثلاً بذلك . فقد كتب لى جيرش تمثيلية « الفراشات حرة » وقد أصابت هذه التمثيلية نجاحاً هائلاً ، وأنى لجد فخور بأن أقول إننى أملك وحدة فى تلك التمثيلية . ولقد تولى المخرج اليونانى - وهو يونانى - إخراج التمثيلية وهو لسوء الحظ مخرج موهوب . ولم يكن

ما يقوله سوى القليل في إخراج التمثيلية ، وإذا أراد أن يغير سطرًا واحدًا منها فإنه كان لابد أن يرجع إلى ليني للحصول على موافقته .

وقد أخرجت التمثيلية نفسها للسينما ، وتولى مؤلف التمثيلية نفسه كتابة النص للشاشة . وتولى نفس المخرج إخراج الفيلم . ولكن المواقف الآن انعكست ولم يكن ليني يجزؤ على أن يقول شيئاً ، ولكنها مع ذلك احتفظا بصداقتهما .. وأعنى بذلك أنها لم يتشاجرا . ولكن الشخص الذى أصبحت السلطة فى يده هو المخرج .

والمعروف أن المخرج فى السينما هو السلطة النهائية ، ولا بد أن يكون كذلك . إنه لا يهمنى كم هى رائعة النصوص التى تكتبها للشاشة . فإذا عاجلها المخرج معالجة سخيقة ، كما يفعل معظم المخرجين كما تعرف ، فإنها ستخرج فقيرة جدا ، وقد لا يكون ذلك خطأك أنت .

كاريف : أمن الممكن أن تكون مخرجاً متصرفاً تتولى إخراج فيلم لممثل مثل جون واين ؟

سيجل : بالتأكيد نعم .. لم لا ؟

كاريف : حسناً ، هل أفلام جون واين تختلف عن بعضها البعض ؟

سيجل : إننى أستطيع أن أقول إنه بعد فيلم « هارى القنذر » يحتمل أن يقال عنى إننى أحسن مخرج لأفلام جون واين .

كاريف : ولكن الذى أعنيه هو ألا يمكن أن يُقال إن جون واين كان المتصور فى أفلامه وإن كان هو الممثل لا المخرج ؟ .

سيجل : حسناً ، يمكن أن يقال ذلك ، ولكن ما كان يمكن أن يكون هو المتصرف لو توليت إخراج أفلام له . إننى لا أقر بأن يكون الممثلون متصرفين فى الأفلام . ولكننى أؤمن بأن هناك شخصاً واحداً هو المتصرف ، وهذا الشخص هو المخرج .

إن هناك منتجين أقوياء كثيرين هم الذين يقومون بالتصرف مثل والاس .. فهـ
منتج متصرف .

كاريف : هل تتحدث عن حال ب . والاس ؟ !

سيجل : نعم إنه حال ت . والاس » ، الذى أخرج أكثر من ٤٠٠ فيلم . والآن
إننى لو كنت أعمل مع والاس - وهو الذى على فكرة أعطانى أول وظيفة فى صناعة
السينما ، فى عام ١٩٣٤ وأنا مدين بالفضل له لذلك ، وقد طلب منى فى مناسبات
عديدة أن أخرج له فيلمًا - ولو قبلت فإن ذلك كان يعنى أن أكون فى المركز الثانى
بعده . إن ذلك يعنى أن أوافق على كل شىء وأبدى إعجابى بكل عمل .

إننى أعتقد أن هذا خطأ بالنسبة للمنتج العادى - ولا أقصد بذلك والاس . فهـ
أشد اهتمامًا بحماية اختصاصاته كمنتج من اهتمامه بتشجيع القوة الخلاقة عند هؤلاء الذين
يعملون لحسابه كمخرجين مثلى . إننى أظن أن المنتج العادى ليس سوى نكتة . إننى لا
أدرى ماذا يفعل المنتجون العاديون .. إنهم يعملون مقابل مرتب مثلك ومثلى .. إننى
أعنى أننى لا أحتاج إليهم للعمل مع الكاتب . إذا كان لديك نص ثم تأتى إلى وتقول :
« هلم نخرجه فيلمًا » فلماذا أذهب إلى طرف ثالث وهو المنتج . إننا بذلك لا نفعل شىء
للهم سوى إحداث مزيد من الارتباك !!

كاريف : إن هناك اعتقادًا خاطئًا شائعًا وهو أن منتجى الأفلام هم مثل المنتجين
فى المسرح .. أى أنهم منتجون مسرحيون .

سيجل : إنهم يقدمون المال ..

كاريف : هل يقتصر دورهم على توفير المال .. ولكن المنتج السينمائى شخص يكون
عادة مسئولاً عن مشروع ويذهب إلى أحد الاستوديوهات الذى يتولى تمويل الفيلم .
وأعتقد أن هذا فرق هام جدا .

سيجل : إن هناك تغييرًا كبيرًا يجرى الآن .. ليس ثمة منتجون كثيرون ، إنهم

يموتوا فحسب ، وهذا أمر طيب ، ولكنهم ليسوا متوفرين . إنهم يخدعون أناسًا كثيرين .. ولذلك أقوم أنا بدور المخرج والمنتج .

إننى عادة لا أعمل مع منتجين ، ولا أعنى بذلك أننى لن أعمل مع منتج ، لأن هذا سيكون من السخف بمكان أن أقول ذلك ، وهناك بعض المنتجين الذين يعتبرون من بين أحسن أصدقائى . ولكننى لا أكن احترامًا للغالبية العظمى منهم .

كاريف : كيف تعلل طول عمر بعض أفلامك على الشاشة الصغيرة أى التلفزيون ؟ - طبعى إن أى فيلم يعرض فى دور السينما لابد أن يجد طريقه بالتالى إلى شاشة التلفزيون ، ولكننى أقصد بالذات فيلم « شغب فى ززانة البلوك رقم ١١ » وخاصة فيلم « غزو لصوص الجثث » ، وهذا الفيلم الأخير يعرض فى لوس أنجليلس مرة كل شهر .

سجل : إننى أستطيع أن أعلل ذلك لأننى لا أملك أبًا من هذين الفيلمين وهذا هو السبب فى استمرار عرضهما - إننى لا أدرى ما أقول اللهم سوى أننا حينما أخرجنا ذلك الفيلم - أننى قت بإخراج هذين الفيلمين لحساب منتج اعتقد أنه منتج من الطراز الممتاز وهو والتر وانجر ، الذى توفى لسوء الحظ . إن هذين الفيلمين لم يعودا على بأى فائدة بالنسبة لعملى . وكان أصحاب أستوديو . « يونيتد آرتست » يعتقدون بأن هذين الفيلمين فاشلان ، ولم تكن لديهم فكرة أن الفيلمين ناجحان .

إننى أوافقك على أن فيلم « غز لصوص الجثث » يعتبر أحسن فيلم روائى علمى ظهر - حتى الآن وأن فيلم « شغب فى ززانة البلوك رقم ١١ » هو أحسن فيلم ظهر عن السجون .

ومع ذلك فإنه حينما انتهى العمل فى هذين الفيلمين كان المفروض أن يعززا عملى وفنى ، ولكن لم يحدث شئ من هذا القبيل . ولم يكن هناك شخص واحد فى صناعة السينما - وأعنى بذلك هوليوود - لديه فكرة بأن هذين الفيلمين ناجحان . وأننى مازلت

أذكر أن هذين الفيلمين قد تم إخراجهما بأقل التكاليف .

كاريف : هل تعنى من قولك الأخير عن التكاليف أن هوليوود فى تلك الأيام كانت تعمل حسب نظام طبق ؟ أعنى أنك إذا كنت محرّجاً لأفلام باهظة التكاليف .

سيجل : ليس فى ذلك ريب ولا جدل !! لقد كانت الأفلام تحظى بالاهتمام حسب نقطتين هما : كم كلفت ومن يشترك فيها من الممثلين . ومن ثم فإنك إذا أخذت فيلم « غزو لصوص الجثث » وفيلم « شغب فى زنزانة البلوك رقم ١١ » فإنهما كلفا قليلاً من المال ، وليس فيهما ممثلون بارزون وعلى ذلك فإنهما ليسا فيلمين مهمين .

كاريف : كم استغرق إخراجهما من الوقت ؟

سيجل : لقد استغرق إخراج فيلم « شغب فى زنزانة البلوك رقم ١١ » ١٦ يوماً وفيلم « غزو لصوص الجثث » أظن أن إخراجهما استغرق ١٩ يوماً .

كاريف : قد أضيف أن دون سيجل قد أخرج فيلماً فى أثناء عمله فى هذين الفيلمين ، أعتقد أنه يعتبر أحسن فيلم فى تاريخ السينما وهو فيلم « القتلة » الذى أخرجه لحساب أستوديوهات يونيفيرسال ، وأعتقد أن هذا الفيلم قد استغرق إخراجها ١٩ يوماً . سيجل : نعم .. لقد استغرق إخراجها ١٩ يوماً وكان تصويره أصعب من الأصل نظراً لتسابق السيارات . والفيلم قد تم إعداده حسب قصة إيرنست همنجواى القصيرة ، وإن كنا لم نقبس منها سوى القليل .

كاريف : إن هذا الفيلم غريب جداً لأنه قد أعد أصلاً للتلفزيون من ضمن سلسلة شبكة التلفزيون « ان بى سى » وعنوانها « الأفلام العالمية الأولى » ولكن اتضح أن الفيلم جيد فجدا وعنيف جدا حتى أنه لم يعرض على شاشة التلفزيون وإنما وزع على دور السينما ، وقد أصاب عرضه نجاحاً كبيراً فى العالم .

سيجل : لقد كان ناجحاً للغاية بالرغم من شركة يونيفرسال . إنه لم يصب نجاحاً

فى هذه البلاد ، ولكنه نجح نجاحاً هائلاً فى أوروبا . وهذا هو السبب فى أنه استلقت الأنظار .

كاريف : ما هو الفرق بين إخراج فيلم تليفزيونى وفيلم سينمائى ؟
سيجل : بالنسبة لى فإن الفرق ، كـمخرج ناجح لأفلام للتليفزيون هو الغش . إننى لا أصور أفلاماً للتليفزيون ، ولكنى أخرج أفلاماً رواجها مكفول ، إننى ليست لدى فكرة كيف يحولون الفيلم إلى مسلسل . وهناك مثلاً فيلم « القافلة » الذى كانت فكرة إعدادة فى شكل مسلسل تليفزيونى فكرة سيئة ..

كاريف : هل تقول لنا شيئاً عن موضوع فيلم « القافلة » ؟

سيجل : حسناً إن الله وحده يعلم موضوع الفيلم ... لقد كان الموضوع عن سفيتين فى أثناء الحرب العالمية الثانية وكانت السفيتان على اتصال مستمر فيما بينهما .. ولكن لا تسألنى كيف كان ذلك .. على أية حال ركبت المحيط وصورت الفيلم .

وحيثما أرادوا تحويله إلى مسلسل لم يستطيعوا ذلك ، إننا نجحنا أخيراً فى هذه المحاولة بعد أن الخمست كل مشهد صور للسفيتين من مصادره ولجأت إلى الرجاء أو الاستعارة أو السرقة ثم ربطنا وحدات الفيلم .

كاريف : ألا تقول إن خبرتك فى المونتاج قد ساعدتك على ربط أجزاء هذا الفيلم ؟

سيجل : نعم .. ولكنه كان عملاً غير أمين وطريقة كلها غش لأنك تقدم للمشتري شيئاً لا يستطيع نسخه .

كاريف : إنك تعترف بأنك مدين بالكثير لجاك ل . وارنر وأستوديو إخوان وارنر . فهم الذين قاموا بتدريبك فى فن تحرير الأفلام والمونتاج .

سيجل : إننى لا أستطيع أن أعترف بدينى الكبير . لأننى أعتقد أنهم هم المدينون

لى . وأظن أننى تعلمت الكثير ، ولكننى أرى أنهم حصلوا على أضعاف مضاعفة ، إننى إن كنت مدينا لجالك وارنر بشىء فإننى مدين له بكثير من البؤس والشقاء .
كاريف : ما هو تأثير رجل مثل وارنر على الأفلام التى كان إخراجها يتم فى أستوديو
إخوان وارنر؟

سيجل : حسناً ، إنه شاهد فيلم « كتر سيرا مادرى » وكاد يطرد المخرج جون هوستون . وفى الوقت نفسه أراد جان نيجوليسكو وجونى بيليندا ووارنر أن يطردوه ، إنه لم تكن لديه أية فكرة عن أنه كان يخرج أحسن فيلمين لذلك الموسم .. إننى لا أدرى ما هو تأثيره على الأفلام . إنه كان يقود سفينة تسودها الصرامة وكان معظم الناس يخشونه . ولكننى لم أكن من بين هؤلاء الناس ، ولم أكن ناجحاً جداً معه . إنك تعرف إننى كنت دائماً مصدر إزعاج له . وقد أصبح إخوان وارنر من النوابغ لأن أفلامهم عادت عليهم بالريح الوافر .

كاريف : هل تعنى أن هؤلاء الناس - أصحاب ذلك الأستوديو - العظام - كانوا يستجيبون لرغبة جامحة عند الجمهور للترفيه الجماعى عن طريق دور السينما بغض النظر عن ماهية هذه الأفلام ؟

سيجل : نعم ، بالضبط ، وبنفس الطريقة التى أقول عنها إنك لو مررت فى مدينة « فيرجينيا سیتی » كما فعلت أنا أخيراً فإنك ستعرف أن مليارات من الدولارات استخرجت بالقرب منها من بطن الأرض ، وأن هناك عدداً من المليونيرات فى « فيرجينيا سیتی » .

إنه لا يهم كيف يفعلون ذلك ومدى سوء الطريقة التى يتبعونها فى عملهم .. إنهم يستخرجون الذهب والفضة من تلك التلال إلى أن تسببوا فى تعريتها تماماً . وهذه هى الطريقة التى ينتج بها هؤلاء الناس - أى شركة إخوان وارنر - الأفلام . إنهم أنتجوا

فيلمًا رديئًا بعد فيلم ردىء وبعد فيلم ردىء وهكذا ، وأنفقوا أموالاً طائلة على هذه الأفلام . حتى دفعوا بصناعة الصور المتحركة إلى وضع مترنج .
إننى أعتقد أن هناك أوجه شبه قوية بين هؤلاء الناس الذين استغلوا الأرض وبين ما فعله هؤلاء الناس فى صناعة السينما .



آرثر نايت الأستاذ بقسم السينما في جامعة كاليفورنيا الجنوبية يكتب «عمودًا» عن السينما في صحيفة «ساترداي ريفيو» منذ عام ١٩٤٩. وتشمل مؤلفاته «الفن الحى» ويتناول فيه تاريخ الأفلام وكتاب «أسلوب هوليوود» وهو بمثابة دراسة اجتماعية عن المجتمع السينمائي و «تاريخ الجنس في السينما» الذى كُتب بالاشتراك مع هوليس البرت وصدر فى عام ١٩٧٣.

بقلم : آرثر نايت

حديث : أجراه دون بيرجيس ، مراسل صوت أمريكا

بيرجيس : طالما أشير إلى الصور المتحركة على أنها فن من الوهم ولكن هناك بعض الأوهام عن صناعة السينما نفسها . إنها صناعة .. وعمل كبير . وهى تعتبر من نواح عديدة مصنعاً ، له مكتب أمامى ، وخط تجميع . ومن حسن الطالع أن تلك الأفلام التى تشد عن خط تجميع الصور المتحركة ليست موحدة فى الشكل والحجم . ومع ذلك فإن صناعة السينما عرضة لكثير من الاعتبارات المالية التى تتعرض لها أى صناعة أخرى .

لقد كانت هناك تقلبات فى السنوات القليلة المنصرمة فى الأوضاع الاقتصادية لصناعة السينما . ولما كنت أنت يا أستاذ آرثر نايت قد أتيت الفرصة لكى تكون قريب الصلة باقتصاديات صناعة السينما ، كيف تشخص العمل السينمائى ؟

نايت : إنها ضعيفة بصفة خاصة فى هذه اللحظة . على أنى أود أن أعترض على ما قلته فى البداية ، لأن هناك دائماً توتراً بين هؤلاء الذين يصنعون الأفلام وهؤلاء الذين يمثلون جانب العمل .

إن الفيلم يعتبر صناعة فن - على الأقل الفيلم كما نتحدث عنه اليوم . إننا لا نتكلم

عن الأفلام التي تصدر عما بقي من الاستوديوهات الكبيرة . وهناك على ما أظن ستجد دوماً أن الفنان إما أن تكون المجمعات الصناعية السينمائية قد طوته طياً أو أن يكون قد تعلم كيف يقف إلى جانب الصناعة .

إنني لا أظن أن تلك الحدود سيئة ، وأعتقد أن أى فنان يتحسن حينما يواجه عقبات . لقد كنت طوال السنوات الأخيرة يبهرنى ما أسمع من الناس العاملين في الصناعة أو في عمل الصور المتحركة وهم يتحدثون بكل احترام عن هؤلاء العالقة القدماء مثل لويس ب . ماير وهارى كوهن وجاك وارنر ما لم نعد نسمعه عن الناس الذين يسيطرون على الاستوديوهات اليوم ، وهم يدركون أن هؤلاء الذين كانت لهم شخصيات قوية صارمة ويرأسون الاستوديوهات في الماضي ، قد أتاحوا لهم نوعاً من المعارضة التي جعلتهم أكثر إبداعاً وقوة .

على أنني أرى أن الفنان يوجد في ظل نوع الظروف الذي يعمل للتغلب عليها . بيرجيس : حسناً لقد أثرت بعض التوترات التي وقعت في الاستوديوهات في الماضي ، وتعتمد إلى التركيز على حالة الاستوديوهات . إنني أعترف بأنني كنت عضواً في المجتمع الذي يحب الصور المتحركة .. لقد جعلوني أستغرق في الضحك تارةً وفي البكاء تارة أخرى . وكانوا مصدر إلهام لى . وكنت أشعر أحياناً بالاشمئزاز مما أشاهده على الشاشة .

لقد كنت بائعاً قبل أن أجيء إلى كاليفورنيا ثم قت بما كان بالنسبة لى حجاً إلى هوليوود حيث كانت أسماء الشخصيات السينمائية منقوشة على نجوم معلقة على قوائم على جانب الشوارع وذلك لـ ..

نأيت : لكى يشاهدها الناس يومياً .

بيرجيس : نعم .. تماماً - لكى يشاهدها السياح . وعندما أتيت إلى هوليوود أصبحت أكثر إلاماً وثقة بصناعة الصور المتحركة ذلك أننى عكفت على قراءة الصحف

السينائية وزيارة الاستوديوهات وأتيحت لى الفرصة لأقابل بعض الناس الذين أتاحوا لى متعة كبيرة على مر السنين .

ولقد أبديت اهتماماً أكبر بما كان يحدث داخل الاستوديوهات وما إلى ذلك . وأقول إنه تجرى الآن بعض التطورات الاقتصادية الهامة . ففي نهاية عام ١٩٧١ . ذهبت إلى استوديوهات شركة فوكس للقرن العشرين التى أنتجت فيلم « هالو دوللى » وكانت هناك عينات من مشاهد ذلك الفيلم الموسيقى الكبير معلقة فى الشوارع . وكان الغرض من وجودى هناك هو مشاهدة عملية بيع بالمرزاد العلنى . فقد كان الاستوديو يبيع كثيراً من أمتعته بما فى ذلك حذاء جودى جارلاند الأحمر الذى لبسته فى فيلم « ساحر أوز » .

لقد حصل اندماج بعض الاستوديوهات مثل اندماج استوديوهات كولومبيا واستوديوهات إخوان وارنر ، التى أصبحت تعرف « باستوديوهات بيربانك » ، وكانت استوديوهات شركة يونيفرسال ، التى تعتبر أكبر مجمع استوديوهات فى العالم حافلة بالتنوع .

هل هناك فى المجمع الحالى لصناعة الصور المتحركة نفس التوتر بين إدارات الاستوديوهات وبين حجرة العاملين فى صناعة السينما ؟

نايت : لقد اتخذ ذلك شكلاً آخر .. إن الاستوديوهات منذ أوائل عام ١٩٥٠ أخذ عملها يتناقص كاستوديوهات ، وإنما أصبحت مراكز تدعو المنتجين المستقلين الذين لهم التزامهم الخاص بالنصوص ومنظمة صغيرة التى يحبون أن يكثروا التعامل معها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً ، ويحدث أحياناً أن يتوجه ممثلو الاستوديوهات الكبيرة إلى روبرت وايز ويقولون : « إذا أتيت إلى استوديوهاتنا فإننا سنتيح لك كل التسهيلات بما فى ذلك التسهيلات المالية وإذا أحضرت معك مجموعة من النصوص فإننا سنتعاون معك » .

وإذا اكتشف وايز ، فى أثناء عمله مع شركة يونيفرسال فى فيلم أو فيلمين أن المسئولين فى الشركة لم ينفذوا تعهداتهم والتزاماتهم أو أن تكتشف الشركة أن أفلام وايز لا تحقق الإيرادات المنتظرة أو أن إنتاجها يكلف أكثر مما تم الاتفاق عليه فإنهم فى هذه الحالة ينفصلون عنه ، ولا يكون ذلك بالضرورة بالطرق الودية . ويعمد وايز فى هذه الحالة إلى الانتقال إلى أستوديو آخر .

ومازال التوتر موجودا فى الأستوديوهات لأن وايز - وإننى أخذه فقط مثلاً للمخرجين المستقلين - له أفكاره الخاصة فى الطريقة التى يجب إخراج الفيلم بها . وأحياناً يتفق مع رؤساء الشركات التى يحصل منها على التمويل ، وأحياناً لا يتفق .

على أننى أود أن أقول إننى أرى أن الأستوديوهات الرئيسية تباع مخلفاتها والمواد التى تمتلئ بها مخازنها حتى جميعها على مر السنين ، وهذا ليس شيئاً غير صحى . والحقيقة أن طبيعة الفيلم قد تغيرت إلى حد كبير . ولو عدنا إلى عهد مجوعات الأستوديوهات الضخمة - أى خط التجميع المزعوم أو نظام المصانع الذى أشرت إليه آنفاً - لما وجدنا أنه كانت هناك سينما متنقلة . لم يكن لدينا ضوء ومهات قابلة للحمل للصوت والكاميرا والأضواء . إن الناس الآن يستطيعون الذهاب إلى أى مكان فى العالم ويعدون أفلاماً دون أن يكونوا مقيدين بتلك المهات والأستوديوهات القديمة . إننى أعتقد أن هذا مرده من ناحية إلى جمهور السينما نفسه الذى لا يريد مثلاً أن يرى « ديكورا » لشارع باريس إذا كان فى الإمكان مشاهدة شارع حقيقى هناك - أو أنهم لا يريدون مشاهدة تقليد « لنافورة تريفى » إذا كان فى استطاعتهم أن يروا النافورة الحقيقية .

بيرجيس : حسناً ، ما مدى الضغط الذى ستعرض له الأستوديوهات مستقبلاً بسبب الحركة والمرونة فى صناعة الأفلام حيث يكون هناك منتجون مستقلون ، إننى أعتقد أنه أخرج فى السنوات الأخيرة فيلم كندى « النزول إلى الطريق » لا من أجل المال

على الإطلاق ، ومع ذلك فقد كان الإقبال عليه شديداً في أمريكا وبلاد أخرى وقد استمتع الناس بهذا الفيلم .

فايت : ربما تولى موزع أمريكي مهمة توزيع الفيلم .

بيرجيس : حسناً ، هل هذا هو الدور الذى سيكون للأستوديوهات ؟ أى أن يزداد عمل الأستوديوهات فى مجال التوزيع بدلاً من توفير المال والإنتاج ؟

فايت : إنها هذه هى حقيقة الأستوديوهات الآن . إن الطلاق الذى عجل بهذا التحول - أى طلاق السينما من الإنتاج والتوزيع قد وقع فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات . ونتيجة لذلك لم تعد الشركات السينمائية والأستوديوهات ملتزمة بتقديم فيلم جديد أسبوعياً لسلسلة دور السينما التابعة لها . وراحت دور العرض تحصل على هذه الأفلام لعرضها لحسابها ، لقد كانت دور العرض المستقلة تريد أسعاراً أفضل ، وبادرت إلى مقاضاة الشركات السينمائية بتهمة الاحتكار . وما أن أفلتت دور العرض من بين أذرع التوزيع للشركات ، حتى وجد العارضون أنفسهم يدفعون أسعاراً أعلى مقابل إنتاج أقل ، فبدلاً من أن تنتج شركات السينما فيلماً فى الأسبوع وضعت برامج لإنتاج ٢٠ فيلماً فى السنة أو ٢٥ فيلماً ثم خفض هذا الإنتاج أخيراً إلى ١٠ أو ١٥ فيلماً . وهكذا ، فإن الإنتاج قد تناقص وعليه أصبحت هناك حاجة أقل لبقاء الأستوديوهات الكبيرة .

وراحت الشركات تعقد صفقاتها مع المخرجين المنتجين من المستقلين ، أما الشركات فإنها تقوم بالتحويل وتحصل على حقوق التوزيع .

ومن ثم أصبح التوزيع فى الواقع ، العامل الهام هنا ، وأصبحت شركات التوزيع الجهاز الذى يحقق الربح فى صناعة الصور المتحركة الآن .

بيرجيس : لقد كان هناك فى فترات مختلفة من تاريخ الفيلم مدارس فكرية مختلفة

واضحة ومعروفة . ونستطيع أن نقول إن ثمة أسلوباً معيناً يعبر عن شيء جار في الاتحاد السوفيتي أو في الولايات المتحدة أو فرنسا .

قد لا يكون التحديد في السنوات الأخيرة ملحوظاً بعد أن توافرت بازدياد الأفلام من بلد لآخر وأصبحنا نرى اتجاهات متضاربة من الأفكار .

ولكن هل هناك شيء من هذا القبيل كتنوع الفلسفة في الولايات المتحدة ؟ هل ثمة شيء مثل مدرسة نيويورك للفيلم أو مدرسة المنتجين الذين يعتقدون فلسفة تختلف عن تلك الفلسفة المنتشرة في هوليوود ؟

نايت : إنني لا أعرف أن ثمة خلافاً في الفلسفة كطريقة .. إنني أقول إن منتج الأفلام في نيويورك موجهون سياسياً أكثر من المنتجين في هوليوود ، وهم يميلون إلى العمل في حدود ميزانيات أقل .

ومعالجة موضوعات أكثر حساسية ، إن هذا على ما أعتقد هو الفرق الرئيسي ، ولكن أغفل أمره لأنه قد ظهر مخرجون ومنتجون كثيرون مثل بوب رافلسون الذي أخرج فيلم « خمس قطع سهلة » وجاك نيكلسون الذي أخرج فيلم « إلى الأمام » وكلهم من الشباب القادر على إدخال نوع من الواقعية الصارمة إلى أفلامهم وهي نوع الواقعية التي كانت تتميز بها أفلام نيويورك حيناً من الدهر .

وأظن الآن أن التنوع الذي بدأنا نراه في الأفلام عند هذه النقطة صحي جداً ، فحينما تكون هناك أفلام متنوعة تمثل أنواعاً مختلفة من أساليب الإخراج وهي كلها أفلام ناجحة ، فإنني أعتقد أن ما يحدث أمر ممتع للغاية .

بيرجيس : إنني واثق من أن كل شخص اختلف إلى دار للسينا قد راعه وأدهشه ما رآه على الشاشة .. ولعل أحد المشاهدين يعرب عن دهشته في أثناء خروجه من دار العرض قائلاً : « إنه لفيلم رائع .. ياليتني كنت أملك كاميرا أو كانت لدى المعرفة

الكافية تمكننى من تصوير فيلم صغير خاص بى » على أنه لا يلبث أن يعرب عن رأيه قائلاً : « حسناً ، إن هذا غير ممكن » .

ولكننا نجد فى السنوات الأخيرة أن هذا الأمر لم يعد مستحيلاً ، فهناك بعض الطرق والأساليب المعروفة التى يمكن المرء أن يصبح بواسطتها حجة فنية بالنسبة لبعض الأشياء التى تجرى فى صناعة الأفلام وبالتالى يصير منتجاً أو مخرجاً .

إن جامعة كاليفورنيا الجنوبية ، التى أنت عضو فى هيئة التدريس فى كليتها ، تعتبر أحسن المعاهد السينمائية المحترمة فى البلاد الذى يعلم السينما كشكل من أشكال الفن . كم من هذه المئات من الطلبة الذين يتخرجون من جامعة كاليفورنيا الجنوبية والذين وقفوا حياتهم على صناعة السينما والإخراج والذين سيؤثرون على صناعة السينما . نايت : إنه يستحيل التخمين بهذا التأثير ، ولكن يبدو خلال الست السنوات المنصرمة أن حوالى ٨٠ فى المائة من الطلبة الذين تخرجوا فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية يعملون فى الأفلام بطريقة أو أخرى .

الفيلم فى كاليفورنيا :

ما هى العلاقة بين جامعة كاليفورنيا الجنوبية وصناعة الفيلم والأستوديوهات ؟ نايت : قوية جداً وودية جداً ، وهو الشيء الذى أدهشنى - لقد جئت إلى هنا منذ اثنى عشر عاماً بعد أن قمت بالتدريس فى نيويورك .

ومن الأشياء التى تعلمتها بسرعة كبيرة هى أن الشخصيات العظيمة فى حقل السينما المتحركة (لا أريد استخدام كلمة صناعة) وفى فن الصور المتحركة - المخرجون والمصورون والكتاب العظام - كانت أكثر استعداداً للسعى إلى جامعة كاليفورنيا الجنوبية وتشاطر أفكارها مع الطلبة وتقديم عطاياها للجيل الجديد . ويبدو لى أنه كلما ازدادت عظمة هؤلاء الناس وازداد استعدادهم للعطاء ، كلما ازداد عطاؤهم ، فى

حين أن هؤلاء الذين يكونون أقل أماناً وأقل ثقة بأنفسهم هم أقل ثقة بما يفعلون ، فهم الذين يتوقفون عن السير قُدمًا وينأون بجانبهم عن الركب ثم يقولون لأنفسهم « لم نقصد هؤلاء الناس ونتخلى عن جميع أفكارنا التي كافحنا كفاحاً مريراً لإيقانها » .

ولكن الذى يحدث فى الواقع هو أن الطلبة يقابلون أسبوعاً بعد أسبوع فى الجامعة فنيين ومخرجين عظاماً وأناساً هم على استعدادٍ للعمل معهم . وكان لدينا برنامج ناجح للغاية بالنسبة للفنانين وهو برنامج « الفنانون المقيمون » . ولقد ظل فيدور كنج يعمل مع الطلبة لمدة عامين ، وكانت تجربة جيدة جداً بالنسبة له وللطلبة .

وكان جبرى لوى المعروف فى أوروبا كمنتج ومخرج أكثر مما هو معروف عنه فى هذه البلاد ، مخلصاً كل الإخلاص فى رغبته فى العمل مع الشباب والاستئناس بأفكارهم ونشر أفكاره . وفى أثناء العامين اللذين عمل فيها فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية . كان يفعل أشياء غريبة مثل اصطحاب طلابه بالطائرة إلى لاس فيجاس حيثما يكون لديه عملٌ فى الأندية الليلية هناك لأنه لم يكن يريد أن تفوتهم حصّة واحدة . ونتيجة لعمله وتنقلاته ، ومحاضراته وأشرطة التسجيل التى كان يعدها ، أصدر كتابه عن إخراج الأفلام ، وهو كتاب كما تعرف لا بأس به .

وكان عندنا لسنين كثيرة دافيد راكسين الذى يعتبر واحداً من مؤلفى الأفلام العظام ، وكان يدرس فصولاً صغيرة فى تأليف الأفلام ، وعندنا الآن أيضاً بيل تاتل ، الذى يعتبر من أعظم العاملين فى حقل الميكياج . وكان يتولى تدريس هذه المادة . وكما تعرف أن فرصة العمل مع هؤلاء المهنيين المتخصصين ، شىء لا يمكن أن يتوفر للطلبة فى أى مكان آخر ، أما بالنسبة لهؤلاء المهنيين فإنهم يجدون نوعاً من التجديد فى العمل مع الطلاب .

برجيس : لقد أقامت الصور المتحركة الدليل على أنها فن دولى لتحسين الاتصال والتفاهم بين الأمم . وهذا أمر مدهش للغاية ولقد ظهرت فى السنوات الأخيرة

شخصيات هامة جدا في مجال الإخراج الدولى منهم دوسان ماكافييف في يوغوسلافيا الذى أخرج فيلم « أسرار العضوانية » - (العضوانية : النظرية القائلة بأن العمليات الحيوية تنشأ من نشاط أعضاء الكائن الحى كلها بوصفها نظاماً متكاملًا) ولويس مال الذى أخرج أول فيلم عائلى عن سفاح الغرب وهو فيلم : « همس القلب » ودافيد نيفيس من البرازيل الذى أخرج فيلم « ذكريات هيلين » . وكان لأعماله تأثير في الولايات المتحدة .

ومع هذا التنوع في إخراج الأفلام وصناعتها حول العالم الآن ، وفي ضوء بعض التطورات الاقتصادية الجارية في هوليوود وفي ضوء مجالات الإنتاج في جميع أنحاء هذه البلاد وغيرها من المناطق في العالم ، هل من الإنصاف القول أن هوليوود مازالت عاصمة السينما في العالم ؟ هل ثمة مكان من هذا القبيل ؟ وهل هذا كليشه ينبغي عدم استخدامه أو إلى أين ننظر إلى بؤرة صناعة الأفلام أو مركز البصر لصناعة السينما ؟

فايت : إننى أعتقد أن هوليوود مازالت تسمى مركز البصر مع أن أوتو برينجر قد أعرب عن ذلك مرة فقال : « إذا كنت بحاجة إلى أستوديو فاقصد هوليوود » ولكن هناك أفلاماً كثيرة يجرى إعدادها بعيداً جداً عن الأستوديوهات . ما بعد ذلك ؟

برجيس : لقد كان هناك في العصور اليونانية كتاب تمثيلات مرموقين مثل سوفوكل ويوريبيدس ثم جاء أرسطوطاليس الذى بدأ يعد بعض قوانين النقد . إن كثيراً مما قاله أرسطوطاليس مازال يطبق على الإخراج . وليس ثمة شك في أن هناك عدداً كبيراً من النقاد السينمائيين في العالم اليوم . وحيث تجد أفلاماً ستجد نقاداً .

ما هو عمل الناقد ؟ وما هو الدور الذى يقوم به في العملية الإبداعية ؟ كيف يمارس النقد للمخرجين وما هو صدق نقده ؟ هل يهتم المخرجون بهذا النقد ؟ وما الذى تفعله في صناعة السينما ؟

فايت : حسناً ، مهما كانت ماهية النقد فإنها ليست بالضرورة على النمط

الأرسطوطالى . وجدير بالذكر أن الناقد السينمائى أصبح فى غضون السنوات القليلة المنصرمة أكثر أهمية فى هذه البلاد مما كان عليه فى أى وقت مضى ، وأظن أن نوع النقد السينمائى قد تحسن إلى حد كبير وأصبح الناقد فى بعض الأحوال يقوم بدور كدور النجم ومهما كجميع هؤلاء الذين ينتقد أعمالهم . إننى أفكر الآن فى أشخاص مثل جوديت كريست وبولين كاثيل وجون سيمون - الذى يظهر على الشاشة التليفزيونية فى ساعة متأخرة من الليل ليعرض نقده الليلي .

إننى أعتقد أنهم يفعلون ما أشعر بأنه عمل حيوى من أعمال النقد السينمائى ، وهو عمل بمثابة جسر بين المخرج ورواد السينما وتهيئة الطريق للفيلم للوصول إلى أكبر عدد من المشاهدين وإثارة توقعات فى نفس النظارة لأفلام قد لا يكونون يرونها لولا أن النقاد لفتوا أنظارهم إليها .

وهناك فى لوس أنجليس الناقد السينمائى تشارلز شامبلين ، وهو شديد الحساسية ذو عاطفة فياضة وإنسان بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، وهذه الصفات الإنسانية تنعكس فى كتاباته ، وهو شديد الحرص على أن يفصل ما بين تحيزه الشخصى وتقييمه للفيلم . وقد اتضح ذلك فى عرضه لفيلم « طفل روزمارى » وهو فيلم إثارة ولكنه شعر بأن للفيلم صفة إلزامية قوية فى رواية القصة .

وهناك فى لوس أنجليس الناقد كيفين طوماس الشديد الاهتمام بالأفلام ، وإننى لا أستطيع أن أتذكر أن هناك ناقدًا سينمائيًا آخر يقتحم غرف العرض المحظورة لمشاهدة أفلام غربية لا تعرض فى لوس أنجليس أكثر من ليلة واحدة - ونرى كيفين يتوجه إلى دار العرض فى الساعة العاشرة صباحًا ثم يشاهد فيلمين أو ثلاثة فى دور العرض الكبرى قبل أن يمضى النهار وهو حريص على متابعة الأفلام اليابانية ، ويشهد أكبر عدد من الأفلام الإيطالية .

ولقد شهدت أخيرًا مهرجانًا للأفلام فى شيكاغو . وكم أدهشنى أن أرى أن النقاد

هناك شبابٌ في العقد الثالث من العمر وعلى درجة كبيرة من الولاء لعملهم .
لم يكن مهرجان أفلام شيكاغو أحسن المهرجانات التي شهدتها وكانت الأفلام
تعرض في الصباح الباكر في أيام متتالية حتى يتسنى للنقاد كتابة عرض عنها ونقدها قبل
العرض العام . وحدث أيضاً في أيام عديدة أن الأفلام لم تكن قد وصلت ، وبدلاً من
أن يتميز النقاد من الغيظ ، وهو ما يحدث عادة في نيويورك أو لندن أو باريس ، فإن
هؤلاء الناس يرتشفون القهوة ويتبادلون الأحاديث قتلاً للوقت ، ريثما تصل الأفلام .
بيروجيس : لقد جرى تغيير كبير على مر السنين في هذه البلاد بالنسبة لرواد السينما ،
ففي الثلاثينيات والأربعينيات كان يبدو أن كل شخص ، أو نصف عدد سكان البلاد ،
كانوا يختلفون إلى دور السينما مرة واحدة في الأسبوع على الأقل .

أما الآن ، فقد تغير الوضع ، فالناس الذين يختلفون إلى دور السينما يتناقص
عددهم بصفة مستمرة . وهناك رواد يحرسون على مشاهدة الأفلام ، وآخرون لا
يذهبون إلى دور السينما إلا عرضاً .

والآن ، أيها ينبغي للنقاد السينمائي أن يتناول في معرض نقده الشخص الذي
يذهب إلى السينما عرضاً أو ذلك الذي يرى عشرة أفلام أو أكثر خلال العام .
فايت : إنني لا أظن أن في الإمكان بحث ذلك على هذا النحو . إن الناقد السينمائي
الذي يكتب لجريدة يومية - فإنه على ما أظن - ينظر إلى الفيلم أو أنه يقدم عرضاً للفيلم
بأسلوب يختلف اختلافاً تاماً عن الشخص الذي يكتب لمجلة متخصصة جداً مثل مجلة
« سفتين » أو مجلة « كزمنويل » أو المجلات النصف المتخصصة مثل « ذى ساترداي
ريفيو » أو « ذى نيويوركركر » .

وحيثما أكتب مثلاً في مجلة « ذى ساترداي ريفيو » فإنني أشعر بأنني أكتب لرواد
متعلمين مهتمين .. أناس يريدون أن يعرفوا شيئاً عن الأفلام الجديدة حتى يشاهدوها
من وقت لآخر .

أما الشخص الذى يكتب لمجلات طائفية مثل مجلة «كومونويل» فإنه يدرك أنه يشاهد فيلمًا من وجهة نظر أدبية خاصة وهكذا يكون رأيه فى الفيلم مختلفاً تمام الاختلاف .

والناقد الذى يكتب لمجلات سينائية دورية مثل مجلة «فيلم كوارترلى» أو مجلة شهرية مثل مجلة «فيلمزان ريفيو» فإنه ينظر إلى الأفلام بطريقة مختلفة تماماً عن الطريقة التى ينظر إليها الناقد الذى يكتب لمجلة واسعة الانتشار مثل مجلة «لايف» .

برجيس : لقد أفرد الجمهور والنقاد كثيراً من تعليقاتهم على الصور المتحركة للجنس والعنف فى السنوات الأخيرة . لقد رأينا إنتاج فيلم «العرب» أى «الأب الروحى» - وهو فيلم ذو خط قصصى قوى ، وفيه جانب كبير من العنف .

ولعله نتيجة لفيلم «العرب» ظهرت أفلام كثيرة تتسم بالعنف الشديد الذى يكون فيها الخط القصصى خاضعاً لبعض العنف والجنس الذى قد يجرى فى الفيلم .

والآن ، هل تعتقد أن هذا تعليق صحيح أم لا ؟

نايت : أظن أنه صحيح ، إننى لا أعتقد أن فيلم «العرب» هو الفيلم الذى تعلقه بسبب قلقنا من ازدياد العنف فى الأفلام قبل أن يعرض هذا الفيلم بثلاث سنوات ، وهذا أمر غريب لقد كانت ثمة نظرية فى وقت من الأوقات تفيد بأن الأفلام الأمريكية كانت تتعلق مباشرة بمقدار الجنس المكبوت فى الأفلام الأمريكية ، وجرى نقاش مؤداه أننا لو أصبحنا أكثر تحمراً فى معالجة الجنس فإن نصيب العنف سيقبل .

ولكننا رأينا أن ذلك لم يجر على النحو الذى أردناه ، ذلك أننا لم نلمس مقادير متزايدة من العنف فى الأفلام الأمريكية فحسب ، وإنما قلقاً متزايداً بشأن مقادير الجنس والعنف فى الأفلام الأمريكية . واتخذت ألوان القلق الأشكال العادية لمحاولات فرض الرقابة والقمع وما إلى ذلك .

إننى أساساً ضد الرقابة ، وأظن أن الجهود الحالية لصناعة السينما المتحركة لتصنيف

الأفلام ربما تكون حلاً جيداً وليس ثمة شك في أن الأمر إذا كان بمثابة خيار بين ذلك وما يبدو من خطر قيام رقابة فيدرالية أو رقابة ولاينية ، فإننى فى هذه الحالة سأحاول أن ألتزم بقانون الإنتاج .

ولكن الشيء الذى أدهشنى بصفة خاصة بعد الناحية الجنسية فى الأفلام فى غضون السنوات القليلة المنصرمة هو أن الاهتمام قد أثارته إحالة بعض هذه الأفلام إلى المحاكم وقامت السلطات الجمركية بحظر مرور عبر الحدود ، وهكذا فإنه حينما يصل فيلم مثل « إننى مستغرب » أو فيلم « أصغر » فإن هناك موجة عارمة من حب الاستطلاع تجتاح الجماهير ، وتقبل الملايين على مشاهدة مثل هذه الأفلام ، ولكن هذه الملايين لا تلبث بعد مشاهدتها أن تشعر بأنها لا تثير أى إعجاب أو دهشة . ومن ثم فإنه حينما عرض فيلم « إننى مستغرب » و « الأزرق » فى السنة التالية ، فإنها لم يحققا ربحاً على الإطلاق ، واضطر الموزعون إلى إعادتهما إلى الشركات التى أنتجتها فى أوروبا .

والشيء نفسه ينطبق على كثير من الأفلام التى تدعى بأفلام « استغلال الجنس » ، التى تنتج فى أمريكا . صحيح أن رواد السينما سيذهبون لمشاهدة فيلم لروسى ماير ، وخاصة إذا كان الفيلم قد وضع تحقيقاً من جانب رئيس البوليس المحلى أو قاض أو أى سلطة أخرى . ومع ذلك ، فإنه بعد أن يجرى عرض الفيلم بعض الوقت سرعان ما يتناقص عدد النظارة .

إن هناك سوء فهم شديداً بالنسبة لجميع هذه الأفلام . فهؤلاء الذين يتجون هذه الأفلام يعرفون أن حجم المشاهدين سيكون محدوداً جداً ، فهم يتبعون قاعدة وهى أنهم إذا أنتجوا فيلماً بتكاليف حوالى ٢٥ ألف دولار فإنهم يتوقعون ربحاً يقدر بحوالى ١٠٠,٠٠٠ دولار .

على أن الشركات السينمائية الكبرى لا يمكن أن تنتج فيلماً بمبلغ ١٠٠,٠٠٠ دولار والشيء الممتع حقاً هو أنه حينما أخرج روس ماير فيلمين ناجحين للغاية عن الجنس مثل

فيلم « فوكس وشيرى » و « هارى وراكيل » استعانت به شركة فوكس للقرن العشرين لإخراج فيلم « وراء وادى العرائس » واكتشف أن الأفلام التى أخرجها بتكاليف تبلغ ٧٥ ألف دولار فأقل للفيلم الواحد فى أستوديوهات شركة جولدوين ماير ، فإنها لا يمكن إخراجها فى أستوديوهات شركة فوكس للقرن العشرين بحد أدنى من التكاليف يبلغ ١,٢٠٠,٠٠٠ دولار .

والآن ، إن الطريقة التى تجرى عليها صناعة السينما هى أنه إذا أنتجت فيلمًا بتكاليف قدرها ١,٢٠٠,٠٠٠ دولار ، فإنه لابد لك أن تحصل على ضعفين ونصف هذا المبلغ كإيراد ، وإلا فإن فيلمك يعتبر ساقطًا ، لقد حقق فيلم روس ماير ذلك ، ولكن فى الوقت نفسه كان يجرى فى نفس الأستوديو إخراج فيلم « ميرا بريكنزيدج » وبلغت تكاليفه ٤,٥٠٠,٠٠٠ دولار ، ولكن أصحاب الفيلم لم يحققوا أى ربح ، بل على العكس من ذلك لأنه بعد العام الأول من عرضه ، ظهر أن الخسارة بلغت مليونًا من الدولارات .

وإننى أظن أن هذا تفكير خاطئ . أما وإن جماهير النظارة يسيل لعابهم انتظارًا للفيلم الجنسى الثانى الذى ينتظرونه بعد مشاهدة فيلم « مارى بوبينز » أو فيلم آخر مثل « صوت الموسيقى » فإنهم يفعلون ذلك توقعًا منهم بأن الفيلم الجديد سيكون فى مستوى الفيلم السابق . ومن الأفلام التى صادفت نجاحًا كبيرًا هى أفلام ديزنى ، وهى أفلام ليست بالضرورة أفلامًا رائعة ، ولكن مع ذلك تجذب رواد السينما يقبلون عليها بشدة ، وهو ما تتمناه الشركات السينمائية .

هذا وناهيك عن القول بأن النظارة يقبلون على فيلم جنسى مثل « قصة حب » أو أنهم لا يقبلون على فيلم مثل « العراب » إن جماهير النظارة لا يقولون إما أفلام على مستوى « صوت الموسيقى » وإلا فلا ، أو فيلم « مارى بوبليز » وإلا فلا ، فأفلام مثل فيلم

« العراب » وفيلم « قصة حب » هى أفلام جيدة التكوين والتمثيل وتوجد شخصيات مقنعة فيها . إن جماهير النظارة لديهم فكرة عما يبتغون مشاهدته من أفلام . وقد أسدى النقاد مساعدة فى ذلك ، ذلك لأن النقاد استطاعوا نقل نوع هذين الفيلمين إلى قرائهما .

برجيس : دعنا نتطلع إلى المستقبل قليلاً . لقد أقيم فى لوس أنجلوس معرض أفلام دولى فى عام ١٩٧١ ، وأتيحت لى الفرصة للتحدث مع مخرجين فى ذلك المعرض ، وكان جوابهم أنهم سعداء لاشتراكهم فى المعرض لاقتناعهم بأن الفيلم سيصبح مع مرور الزمن حدثاً خاصاً . ذلك لأن الناس سيعتبرون قضاء سهرة فى دار للسينما كسهرة فى الأوبرا أو مسرح من مسارح الباليه .

والآن ، إذا كان هذا هو الاتجاه فى الواقع ، فإن هناك شيئاً ما يجرى فى الولايات المتحدة ، وهو أنه إذا تأثرت صناعة الصور المتحركة من صناعة التلفزيون فإننى أرى تطورات متنوعة تبدو على الأفق ؟ ما هو الجديد فى صناعة السينما والإخراج ؟
نايت : إننى أحس بعدد من الاتجاهات ولكنى لا أظن أن الفيلم سيصبح الحدث الخاص الذى يمكن مقارنته بأوبريت أو باليه . وأعتقد أن الفيلم شكل من الفن الشعبى ومن ثم يجب أن يبقى كذلك .

على أننى أرى عددًا من الاتجاهات ، منها مثلاً فيلم لا يكون بالضرورة فيلماً روائياً وإنما أفلام تجريدية يقوم الفنانون مستقلين بإنتاجها باستخدام تكنولوجيا جديدة ، وهى أفلام أظن أنك ستكون قادراً على شرائها كما تشتري أسطوانة أو كتاباً وتحفظ بها فى منزلك وتشاهدها حيثما يحلو لك فى غرفة مكتبك تماماً مثلما تشاهد لوحة اقتنيها . وأرى أننا سنشاهد زيادة كبيرة فى هذا الحقل لأننا أقبلنا على استخدام الأشرطة وأجهزة التسجيل المختلفة التى يمكن استخدامها بعضها بطريقة أو أخرى بتوصيله بأجهزة التلفزيون .

على أنني أعتقد بأننا سنرى زيادة كبيرة في مشتريات الأفلام واقتنائها كفن في المنزل في المستقبل القريب .

وإلى جانب ذلك أرى أننا سنرى انتشاراً كبيراً لأنواع مختلفة من الأفلام التي سيتم إنتاجها . ذلك لأن الذي سيواجهنا في المستقبل القريب ليس زيادة في عدد القنوات التي يستطيع جهاز التلفزيون استيعابها بواسطة الكابلات المحورية ، ولكن المختصين واثقون من أنه بعد عامين أو ثلاثة أعوام سيكون هناك قرص صناعي يدور حول كوكبنا ويستطيع أن يثبت زهاء ٣٠٠ برنامج مختلف إلى الأرض . ومن ثم ستشتد الحاجة إلى مواد براجه إلى حد كبير ، وكنا إلى وقت غير بعيد نتحدث عن محاولات الشباب لصنع الأفلام . إنهم سيتجون الآن أفلاماً لهذا المصدر الإعلامي الموسع بعد أن أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من انفجار في عالم المواصلات .

وأخيراً ، فإنني أعتقد أننا في هذا البلد سنرى زيادة كبيرة فيما اعتبره صناعة الفيلم الإقليمية . إننا نميل إلى نسيان أن الولايات المتحدة ليست أرضاً شاسعة متجانسة - وأن مساحة أرضها تساوى مساحة أوروبا تقريباً . وهكذا ، فإنه حينما تكون هناك أفلام إيطالية مميزة وأفلام فرنسية مميزة وأفلام إيطالية مميزة وأفلام اسكندنافية مميزة فإنني أعتقد أننا سنرى في المستقبل غير البعيد أفلاماً مميزة لكاليفورنيا الجنوبية وأفلاماً مميزة للجنوب الشرقي وأفلاماً للشمال الغربي وأفلاماً للشمال الشرقي وأفلاماً لأواسط أمريكا وهكذا .

إن ما يحدث الآن هو أن المدارس السينائية تخرج شباباً مدربين لإخراج الأفلام ، ثم يعود كل واحد منهم إلى مسقط رأسه في بولدير أو كولورادو أو إلشيمبنج أو ميتشيجان ويبدأ في إخراج الأفلام هناك .. وقد تكون هذه الأفلام في أول الأمر أفلام رحلات ، وقد شاهدت في مناسبات عديدة طلبة سابقين يخرجون أفلاماً لمكتب السفريات الخاص بالولاية . ثم يحاولون بعد ذلك إخراج فيلم عن مجتمعهم - ويكون

عادة فيلماً روائياً - يعالج مشكلة مقصورة على ذلك الجزء من بلدهم . وأظن أننا سنشاهد توسعاً كبيراً في هذا النوع من الأفلام .

ولقد أحطت بذلك حينما كنت في هاواي حيث أقيم هناك أول مهرجان للأفلام في هذه الجزر وأوفد المسئولون حوالي ٢٠ من رجالهم إلى حديقة الحيوان في هاواي مزودين بموضوع واحد لتصوير شيء في الحديقة ، وعادوا بعشرين فيلماً متلفاً بعضها عن بعض ، ولكنها تختلف عن أي شيء يمكن أن يحدث لو أننا أوفدنا بعض طلابنا إلى حديقة لوس أنجيليس ، وما الذي سيحدث لو أوفدت جامعة نيويورك طلابها إلى تصوير فيلم في حداثق الحيوانات في برونكس ؟

إنني أرى أن هذا شيء آخر بالغ الأهمية وهو أننا نبتعد شيئاً فشيئاً عن الإنتاج المتجانس الذي يشبه الآلة والذي أشرت إليه في بداية هذا الحديث .

رقم الإيداع	١٩٨١/٣٠٩٥
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧-٧٣٤٦-٩١-٣

١/٨٠/٢٥٩

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)