٤ سنوات د . و . جريفيث

بقلم : وليم ك . ايفرسون

جولد بيرجر : لقد اقترحت يا بروفسور إيفرسون أن يقتصر حديثنا على سنوات جريفيث . ماذا تقول عن تلك السنين ؟ وكيف تصفها ؟ .

إيفرسون : إننى أفكر أساسا فى السنوات التى قام فيها بأكبر مساهمة فى الأفلام . وأقول إن المرء ، يعتبر سنوات جريفيث من الناحية التجارية هى التى بدأت من نجاحاته الكبيرة فصاعدًا ، أى من عرض فيلمه « مولد أمة » فى عام ١٩١٥ حتى نهاية العشرينيات . على أننى لا أغفل أيضاً النصيب الذى أسهم فيه بالفن من حيث التكنيك والأسلوب الفيلمى ، وذلك فى المدة من فيلمه الأول الذى عرض فى عام ١٩٠٨ حتى عام ١٩١٣ حينما أنهى عمله فى أفلامه القصيرة .

جولد بيرجر : لم هذه الأفلام هامة إلى هذا الحد ؟

إيفرسون : لأنه قبل ظهور جريفيث لم يكن هناك فى الواقع تحرير أو قواعد أو حتى إخراج . لقد صنعت الأفلام الأولى ، ونحن نعنى الأفلام التى ظهرت فى عامى ١٨٩٩ و ١٩٠٠ فصاعدًا ، أشياء مدهشة للغاية . لقد كانت من حيث المضمون تتسم بالمرح والدعاية وكانت فيها أفكار وأسلوب تصوير مثير الدهشة والإعجاب .

إنك تستطيع أن تشاهد فيلمًا من الأفلام التى عرضت ابتداءً من عام ١٩٠١ سترى 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 ويرتبها وكان المخرجون أو المصورون حينما يقع فى 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 فى الواقع شىء اسمه المخرج قبل جريفيث . لقد كان الرجل الذى يصنع الفيلم هو عادة المصور ، وكان يصور كل شىء . وكان بطبيعة الحال هو الذى يعطى التوجيهات . لم يكن المصور فى الحقيقة أكثر من رجل مسرور ، فقد كان يقف فى 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 شىء . وأصبحت هذه العملية عملية ميكانيكية مجردة من أى فكرة أو فن سينمائى .

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

كان الفيلم يصور رجلين من رجال البوليس الراكبى الدراجات يطاردان سائقًا على طريق بجذاء النهر عقب ارتكابه حادثا ، 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 أمريكى عظيم حينما كان فى الأربعين من العمر

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

وليس ثمة شك فى 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 فى استطاعتك أن تزيد من حدة التوتر والإثارة بإظهار تناقص المسافة بين المُطَارَد والمُطارِد . وهكذا ، فإنهم 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 » فى عام ١٩٠٢ ، ولم يكن النظارة يعرفون المكان جيدًا . لقد كان إعداد الفيلم جيدًا ، ولكن لم يكن أحد يدرك حقيقة الجهاز الذى تم به إعداد الفيلم .

وبعد بضع سنوات ، وعلى وجه التحديد فى عام ١٩٠٤ أعد مخرج بريطانى 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 ما شاهده كان ظهر الحصان . لم يكن يدرك ، على ما يبدو ، أن « واجهة » الحصان كانت أكثر إثارة . إن هذه أمثلة متطرفة ، ولكن جريفيث عرف بالغريزة ماذا يفعل بهذه الأجهزة كان يرى الكاميرا تتحرك ويقول : حسناً ، لم لا نضعها فى المقدمة وعلى الجوانب وفى الخلف حتى يتسنى إضفاء جو من الإثارة على هذه الأفلام ؟ .

لقد تصرف على هذا النحو بمستنبطات أخرى كثيرة . وهناك مثلاً « القفلة » 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 مشهدًا مثيرًا حقا ، 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 الامكانات قائمة ، ولكن مما لا شك فيه أن جريفيث عمد إلى تطوير كثير من أفكاره ، ثم استغلها جميعًا ثم شكل لغة الفيلم معها وهكذا ، فإنه منذ عام ١٩٠٨ حينما أخرج فيلمه الأول ، أخذ المرء يدرك أن هناك تطورًا فى صناعة الفيلم والتى انبثقت منها فى الحقيقة جميع أفلام اليوم .

جولد بيرجر : لقد كان يخرج منذ البداية فيلمين فى الأسبوع على الأقل ، أليس كذلك ؟

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

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

إيفرسون : حسنًا ، إنه انتهج أسلوبه الخاص ثم أحرز تقدمًا هائلاً فى عمله مع مرور الأيام ، ولكن كان هناك شعور غريزى منذ البداية . كان أول فيلم له يدعى « مخاطرات دولى » أخرجه فى عام ١٩٠٨ . لم يكن فى الواقع ينوى إنتاج هذا الفيلم لأنه كان فى الفيلم ممثلاً وكاتبًا للقصة ، وكان يرى إلى جانب ذلك أن موهبته كانت قوية كمؤلف مسرحى ، ولم يكن لديه أى اهتمام بإخراج الفيلم ، وقيل أنه شعر بالخجل لاشتراكه فى الفيلم فى ذلك الوقت .

والذى حدث أنه كلف فجأة بإخراج الفيلم لأن مخرج الفيلم كان مريضاً ، واستطاع فى أول فيلم يخرجه 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 فى 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 حيلاً من حيل الاستوديوهات التى 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 فى اتجاه واحد . ومهما يكن من شىء فقد كان الفيلم رائعًا ، وإن لم يكن ممتازاً ، ولكنه كأول فيلم يخرجه رجل لم يسبق له العمل فى 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 إمكانات هائلة ثم حاول أن يصنع شيئين :

أولا : 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 أفلامًا 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 لكى 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 شيئًا من اللغة بإقبالهم على قراءة عناوين الأفلام والمواد التى تعرض فى هذه الأفلام .

لقد كان مستوى المضمون الفكرى فى الأفلام منخفضًا 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 أفلامًا من قصص لكتاب مثل ديكينز 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 نجاحًا 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 فى وقت الضرورة لإبراز تفاصيل بعينها فى الفيلم ، وصفوة القول أن هذا الفيلم كان فيلماً جيد الإعداد إلى حد كبير .

ومن عام ١٩٠٩ إلى عام ١٩١٢ ، أعد أفلامًا كثيرة جيدة . وكانت كلها تعنى أساسًا بالمضمون ، مع تضمينه بيانًا اجتماعيًّا ينتقد فيه الظلم فى السياسة أو فى المحاكم ، أو لترجمة أدب ديكنيز وتولستوى على الشاشة . لم يكن هذا الإجراء هو موضوع اهتمامه الرئيسى ، وإنما كان هدفه الأساسى هو بناء لغة الفيلم .

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

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

إن فيلم « الفيلا الوحيدة » الذى أخرجه فى عام ١٩٠٩ كان فيلم مطاردة بسيطة ولم تكن نهايته تتسم بالإثارة . أما الفيلم الذى أخرجه فى عام ١٩١١ وهو فيلم (عامل تليفون لوندال) . فهو من نفس نوع أفلام المطاردة ولكنه فى 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 فى الوقت المناسب لإنقاذ عامل تليفون . لقد

كان فيلماً جيدًا ، ولكن لم تستغل الكاميرا المتحركة نفسها استغلالاً كبيراً . لم تكن الكاميرا فى الواقع تتحرك ، وإنما كانت مثبتة على القطار عند (كابينة) السائق لكى يتسنى تصوير لقطات مفصلة للقطار .

وفى عام ١٩١٢ أعاد إخراج القصة نفسها باسم (فتاة ووديعتها) وقد صور المطاردة التى تستغرق مدتها نصف الفيلم ، لم توضع الكاميرا فى هذا الفيلم على القطار ، ولكنها وضعت على سيارة تسير بحذاء خط السكة الحديد . إنك سرعان ما تحس بوجود حركة حقيقية وقد لجأ إلى وضع أجسام بين الكاميرا والقطار حتى يبدو القطار يمرق كالسهم إلى جانب الأشجار أو الشجيرات أو الأسوار ، وبذلك يضيف عنصراً من الحركة ، وبهذا الفيلم قضى على جميع أفلام الحركة التى أعدت قبل عام ١٩١٢ .

وقد لجأ إلى طرق أخرى كثيرة مثل استخدام أساليب مختلفة فى الإضاءة ، فكان مثلاً يسلط الكاميرا مباشرة على الشمس للحصول على لقطة لمشهد رومانسى أخذ فى التلاشى تدريجيًا ، وقد يعمد إلى جمع العشاق حول مواقد للنار حتى تنعكس ومضات رومانتيكية منها على وجوههم . كانت هذه الأساليب كلها نوعاً من الإضاءة التى لم تكن شائعة فى ذلك الحين .

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

إيفرسون : حسناً ، أظن أننى أستطيع أن أجرى مقارنة بين فيلمين من أفلام ذلك العهد ، أحدهما ذو موضوع والآخر بدونه ولكى أقدم هذا الفيلم أكتفى 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 يضف 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 فى عام ١٩١٥ وهو فيلم (ابنة الأومباشى) ، وهو فيلم غربى يتضمن جميع العناصر التى كان جريفيث مغرماً بها ، المطاردة والإنقاذ ولكن كان ينقصه 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 شىء يشعرون وما إذا كانوا أناساً طيبين أم شريرين . فمثلاً كان كل ممثل من كبار الممثلين فى فيلم « مولد أمة » ، الذى ظل يعرض حتى عام ١٩١٥ ، يظهر فى الفيلم مع حيوان . وكان البطل الجنتلمان يظهر فى الفيلم وهو يداعب كلباً أو قطة ، وكانت ليليان جيش تظهر فى الفيلم مع كلب لتأكيد لطفها ووداعتها . أما الممثل الشرير فإنه يصور وهو يضرب كلبا ، وقد لا يكون هذا المشهد يتسم بالحذق اليوم ، ولكنه مع ذلك كان أسلوباً ناجحًا لأنه كان يعرف النظارة على الفور بأنواع الناس .

إنك لتجد هذا الأسلوب ينسخ نسخًا حتى طوال العشرينيات . وقد فعل فكتور سيستروم ، المخرج السويدى الكبير نفس الشىء حينما أخرج فيلماً لجريتا جاربو وهو فيلم « حكمة جوستا بيرلنج » أى أنه قدم الممثلين مع الحيوانات وهكذا ، فإن ذلك النوع من الرمزية كان متقدمًا وناجحًا .

ولكننا إذا عدنا إلى فيلم « ابنة الأومباشى » لوجدنا أن الفيلم يبدأ بدون تقديم الممثلين على الإطلاق ، إنك لا تعرف من هؤلاء الناس ، ولم تجرلهم 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 الجانبى أو الكتابة الجانبية أو مواد عارضة لتشكيل أشخاص الفيلم « لقد كان جريفيث دائمًا إلى حد ما يضيع الوقت » ولكن لم يكن ما يصنعه جريفيث تضييعًا للوقت ، وإن كان يبدو كذلك ، لأنه كان يقدم لك فى أفلامه تفاصيل غير هامة حتى تستطيع أن تعرف شيئًا عن هؤلاء الناس . أى ما إذا كانوا عطوفين أو لعوبين ... إلخ

ولكنه باستخدام بعض أجزاء من الفيلم هنا وأجزاء أخرى هناك لشرح شخصيات الممثلين أصبح النظارة يعتقدون بهؤلاء الناس ويهمهم أمرهم وما يحدث لهم .

وفى فيلم « ابنة الأومباشى » فإنك لا يساورك أى شعور بالصدق أو الاعتقاد ، وهكـذا فإنك لا يهمك 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 مقدمًا 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 مصحوبًا بأى عنصر من عناصر الإثارة ، ثم ينتهى الفيلم حتى بدون أى مشهد فيه حيلة مثيرة أو مشوقة ، وهكذا ، فإنك تشعر بأنك خدعت وأنك 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 رأيى وهو أن استوديوهات أديسون كانت مجرد صانعة أفلام مثلما كانت صانعة للأنوار الكهربائية وغيرها من الأدوات . ولم تكن فى الواقع مهتمة 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 فيلماً من أفلام عام ١٩١٥ ولم يكن فى زمنه فيلمًا سيئا وإنما كان فيلماً 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 وقتا طويلاً فى البداية مع الأطفال مبيناً 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 طبيعيًا ، 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 تدريجيًا 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 جدا فى حين أنه لم يكن عددهم يزيد على ثلاثين فارسًا ، 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 للوادى 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 مشهدًا قصيرًا عن عودة التئام 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 الأومباشى » 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 شىء 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 شيئًا 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 بفضله ، وكانوا يعملون لحساب شركة بعينها ليس إلاَّ . على أننى أعتقد بأن النقاد ونقد الأفلام فى ذلك الوقت كان قويًّا يتسم بالحذق وهذا أمر مثير للدهشة ، فقد أدرك النقاد أن هناك شيئًا ما يحدث فى (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 النقاد كانوا يدركون أن شيئًا هاما 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 بشىء ما وأن أساليبه ناجحة ، إلا بعد عرض فيلم (مولد أمةٍ) الذى لم ينجح فنيًا فحسب ، وإنما أصاب نجاحًا تجاريًا كبيرًا أيضاً ، وعندئذ راحوا يقلدونه بالجملة .

جولد بيرجر : حسناً ، إنك أجبت على سؤال كنت على وشك أن أوجهه إليك وهـو « إذا كانت أفلام بيوجراف التى أخرجها جريفيث قد لاقت مثل هذا النجاح ، كيف لم يعمد 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 وتسستر وسيدنى فرانكليم والان دوان وتود براوننج . وكثيرون غيرهم قد عملوا معه كمساعدين أو مخرجين تحت التمرين . وقد تعلموا الكثير منه حتى جون فورد بدأ مع جريفيث كمساعد مخرج فى فيلم (مولد أمةٍ) .

وحالما كانوا يتركونه ، كانت أفلامهم الأولى نسخًا 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 تلقنوا الأساليب الميكانيكية الأصلية على يديه .

لو لم يكن جريفيث قد دخل حقل صناعة السينما ، لكان يمكن أن يصبح نفيم نوعًا بديلاً للمسرح ، مع أنواع مختلفة من المسارح الثابتة وتابلوهات طويلة ، لقد كانت الأفلام شيئًا من هذا القبيل فى وقت من الأوقات لأن جريفيث لم يكن قادرًا 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 بالاكتفاء 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 (كليوباطرة) 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 يَعْبَئُون بالموضوع ، وإنما كانوا يشعرون بأن مسألة طول الفيلم (تكفى) وفيلم الكونت دى مونت كريستو مثله عل المسرح قبل ذلك بأربعين عامًا ممثل مسرحى مشهور يدعى جيمس أونيل .

جولد بيرجر : هل هو والد يوجين أونيل .

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

أبدى أخيرًا 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 المسارح . وكان يمكن أن تنجح فى أسلوبها ، ولكن هذا النجاح ما كان يمكن أن يتحقق إلا بعد مدة طويلة .

جولد بيرجر : أذكر أننى قرأت أخيرًا إطراءً 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 .

جولد 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 مالم تقرب الكاميرات حتى تستطيع فى الواقع أن ترى أو على الأقل يتم إقناعك بأنك ترى ما يمر خلالها من أفكار . ومما يثير الدهشة والإعجاب مدى فطنته ودهائه بإقدامه على استخدام ممثلين مجيدين مثل هنرى والتهول وليليان جش الذين يستطيعون التعبير عن الأفكار بأقل قدر من تغيير فى التعبير .

جولد 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 والتمثيليات وما إلى ذلك ؛ ولكن ما هو الخط العام الذى وضعه ؟

إيفرسون : إننى أظن أنه كان معظم الوقت أكثر اهتماما 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 فى 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 (الطريق إلى الشرق) . ولكنه كان أكثر اهتمامًا بالطريقةالتى يعرض بها أفلامه .

لقد أخرج جريفيث فيلم (الطريق إلى الشرق) فى عام ١٩٢٠ ، وهو عبارة عن نوع بالٍ من القصص ، وقد ظن الناس أنه قد أصيب بالجنون لإنفاقه ما كان يعتبر فى ذلك الوقت مبلغًا ضخمًا 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 شيئًا 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 مؤثرًا للغاية ودقيقًا عن تلك الفترة . وكان الواضح أن الفيلم لن يكون فيلمًا تجاريًا . ولم يحقق أى مكسب ، ولكنه مع ذلك كان فيلمًا يتسم بالأمانة والدقة ، وسبق فى الواقع بعض الأفلام الألمانية المماثلة 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 والتحريم . ولكن أوائل الثلاثينيات كانت وقتاً خاطئًا لإخراج مثل هذا الفيلم ، لأنه ظهر فى الوقت الذى اشتدت فيه الحركة المضادة للخمور والمطالبة بتحريمها فى حين أن كل شخص كان يريد أن يلغى التحريم ويعاد تعاطى الخمور قانونا . ومن ثم لم تكن تلك الفترة هى 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 اهتمامًا بالطريقة التى يعبر عنها عن شىء من اهتمامه بما يقول .

جولد بيرجر : لقد تحدثت عن مقدرته أو قدرته على استخدام أى شخص فى 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 كثيرًا . إن المخرجين المشهورين اليوم مثل جون فورد ، يفعلون نفس الشىء . إنهم ينشئون علاقة مع ممثل ثم يعملون معاً باستمرار ولكن جريفيث كان يتعاون مع أشخاص لم يسبق له التعامل معهم ، ونجح فى تشكيلهم .

فملاً ، كانت مارى فيلبين فتاة ساذجة ، وكانت رائعة الجمال فى العشرينيات وقد عملت فى أفلام مثل فيلم (حياة المرح لسترونهايم) وفيلم (شبح الأوبرا) . كانت كما قلنا فى غاية الجمال . ولكن لم يكن أى إنسان يعتقد بأنها يمكن أن تكون أكثر من مجرد فتاة جميلة . ومع ذلك فإنه استخدمها فى فيلم (جنون الحب) الذى أخرجته فى أواخر العشرينيات وكان هذا الفيلم قد شكلها من جديد وحولها تحولاً تاما . لقد بزغ نجمها فى 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 ، التى استخدمها كثيراً جدا وكانت تبدو أحياناً مثل لعبة يحركها بخيوط يمسكها بيده . وفى أفلام مثل فيلم (أمريكا) تستطيع أن ترى مشهداً تمثله مثل ليليان جيش ومشهدًا آخر تمثله مثل ماى مارش .

وقد تسمع جريفيث يقول : حسناً ، لقد مثلت ماى مارش هذا المشهد بهذا الأسلوب فى فيلم (مولد أمة) ، ولماذا لا تكرره هنا . وكانت ممثلة مجيدة بحيث كانت تقلد ماى مارش تمامًا .

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

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

جولد بيرجر : لقد شاهدتها فقط فى فيلم (سالى ذات غبار المنشار) ولم تعجبنى كثيرًا فى ذلك الفيلم .

إيفرسون : حسنًا ، إنه فى الحقيقة فيلم سيئ الحظ لأنه أعيد إعداده لها ، لقد بنى الفيلم على أساس استعراض (بوبى) فى مسرح و . س . فليدز ، وكان ينبغى أن يضطلع بالدور الرئيسى ولكن جريفيث كان يحبها حبا جما فى ذلك الوقت وأعتقد أنه طلب يدها . والواضح أنه كان يحاول إغراءها بأن يجعل منها نجمًا ، وأن الفيلم دار كله حولها بخلاف ما كان يجب أن يكون .

ولكن فى الأفلام التى لعبت فيها الدور الرئيسى ، مثل فيلم (أحزان الشيطان) ثم فيلم (أليست الحياة رائعة ؟) ، كان يمكن أن تكون ممثلة متفوقة . على أننى 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 شاهدتها – وأنا لم أشاهد أفلام بيوجراف الأولى أو على الأقل لا أتذكر هذه الأفلام ، لأنها ظهرت قبل أن أولد – ولكن فى الأفلام التى شاهدتها ، فإن الشىء الذى ضايقنى جدا كان المضمون يبدو إلى حد ما سخيفًا .

وهكذا ، فإن المسألة هى أنه إذا وجدت نفسك منهمكاً بالتكنيك دون المضمون فإنك ترى نفسك مضطرا للتحرك من هناك . وحتى لو أنك كنت أعظم المخرجين فى وقتٍ 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 فيلماً 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 الخاطئة 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 شعرى . 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 دورًا كبيرًا 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 فيلمًا باليًا 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 النواحى . ونظراً لأن « معبوده » كان تشارلز ديكينز ، فإن جميع أفلامه قد بنيت على أساس أسلوب ديكينز 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(دافيدكوبرفيلد) ، فقد تضمن هذا الفيلم جميع العناصر الواردة فى القصتين .

وإلى جانب ذلك فإن جميع أحداث الفيلم التى صورت فى الخارج مقتبسة من ديكينز . وهكذا ، فإن الفيلم يعتبر قديماً مثلما أن ديكينز يعتبر كاتباً روائيًا قديمًا . وكما أن

ديكينز 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 تكتفى 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 .

جولد بيرجر : ولنعد إلى الحديث ، ولو بإيجاز عن الموضوع ، لقد كنت أقرأ فى كتاب (مليون ليلة وليلة) ، من تأليف تيرى رامزى ، وقرأت فيه تعليقاً ممتعًا عن فيلم (عدم الاحتمال أو التسامح) قال إن لقطات ليليان جيش وهى تهز المهد من شأنه أن يشيع البلبلة 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 وليدٌ .

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 البلبلة عند المشاهدين ، فإن الفيلم فى جملته مثير للبلبلة 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 تفلت ، إنه حقا فيلم متعب للغاية ، فإذا كان

كذلك اليوم فإنه مما لا شك فيه كان كذلك وقتئذ .

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

إن هذا الأسلوب بالطبع هو أسلوب المونتاج الذى ما لبث الروس أن استخدموه فيما بعد كثيرًا جدا . ولو أن الفيلم كله قد تم تصويره على هذا النحو ، لكانت جماهير المشاهدين على ما أظن قد فهمت الفيلم جدا 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 .

جولد 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 مفكرا ؛ وعدل فى لقطات لكل رصاصة تطلق .

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

جولد بيرجر : كيف يمكن أن توجز إذا كان ذلك ممكنا ، مكانة جريفيث وسنوات جريفيث فى 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 نضجه 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 جدا 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 فالنتينو أو كلارابو . ولنأخذ مع ذلك فيلما على غرار فيلم فالنتينو اليوم مثل فيلم (دماء ورمال) الذى كان يعتبر إذ ذاك فيلماً متقدمًا جدا ، لقد تخلصت الجماهير ، بعد أن عادت القوات من مسرح الحرب العالمية الأولى ، من الموضوعات والأفكار الفكرية والسندريلية القديمة ، وأحسوا بأنهم يريدون شيئًا أكثر واقعية وأمانة ونضجًا فى الفيلم . كان الجنس وفالنتينو الحديث على ما يبدو أشياء عصرية جدا ، ومع ذلك فإنك إذا شاهدت فيلم « دماء ورمال » اليوم تجد أن أفكاره عن الجنس المتقدمة قد عفا عليها الزمن ، وأصبح فيلماً لا يصلح إلاَّ للمتاحف .

ولكن فيلمًا مثل فيلم (يتامى العاصفة) مازال يبدو واقعيًّا . قد يبدو أنه من عالم

آخر ، ومع ذلك فإنه ليس فيلمًا غريبًا فهو فيلم سهل الفهم والاستيعاب والتمتع به على علاته . ونظراً لأن أفلام جريفيث تتسم بعاطفة ومشاعر صادقة فإن العاطفة صادقة فى أفلامه وليست اصطناعية .

ومن ثم فإننى أرى أن جميع أفلامه سليمة وحية . وكلما مرت بنا الأيام وأصبحنا أكثر استخدامًا للكومبيوتر وأكثر بعدًا 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 الشىء .

لقد أخرج أفلاماً لكى يكسب من ورائها وليغطى أجور الممثلين والممثلات وغير ذلك . ولكن الأفلام الجيدة فى رأيى ستظل حية بما فى ذلك أفلامه التى تدعى (بالبدائيات) التى ظهرت إلى حيز الوجود خلال الفترة الأولى من صناعة الفيلم فيما بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٣ . إن فيلماً مثل (القلب الرءوم) الذى أخرج فى عام ١٩١٣ يعتبر فيلمًا متقدمًا وإن كان فيلمًا (فرويديًا) يتناول المشاكل الزوجية عن زوجين شابين .

لم يضع جريفيث فى المدة من عام ١٩٠٨ إلى عام ١٩١٣ القاعدة الأساسية لصناعة الأفلام فحسب . وإنما وضع أسلوباً إرشاديًا . إننى بكل أمانة لا أعتقد أنك تجد أى فيلم قبل عام ١٩١٣ جيد الإخراج كأفلام جريفيث .

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

جولد بيرجر : إن هذا يعنى أن كل شىء قد بدأ من تلك النقطة .

إيفرسون : بالتأكيد .