١٢ الفيلم والواقع

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 . . والشىء 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 فى الخارج الذى تجرى دراسته إما بالعين أو العقل أو بالكاميرا ، وهو الذى نميل إلى وصفه بالواقع . . وهناك أيضا عنصر بالغ الأهمية وهو عنصر الحقيقة . هل هو حقا تكرار للإنتاج ؟ وهل تبدى تجاوبا ؟

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

جوردون : حسنا ، إننى قد أسألك حقيقة من تلك التى نحن بصدد بحثها ؟ أهى حقيقتك ؟ أم حقيقتى ؟ 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 التى تجرى لأى شيء فى الخارج والعمليات الكيماوية المختلفة التى تجرى على الفيلم وأخيرا العمليات المختلفة الأخرى التى تجرى لعرض الفيلم على الشاشة . . هناك شيء ينتج 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 كيماويًا . . 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 أو فى 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 بالسينما نفسها . أيمكننا البدء من البداية ؟ ولنأخذ مثلا الأخوين لوميير ، إن هذين الرائدين الفرنسيين اللذين كانا السابقين فى عرض الصورة على الشاشة . كان أول ما عرضناه 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 والتكييف .

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

فإن حديثنا لابد أن يتناول مسألة تقليد الفن للطبيعة . لقد توفى الأخوان لوميير فى الربع الأخير من القرن الماضى وهذا يبين لك كم هو قصير تاريخ أفلامنا وصناعة السينما – هل يمكن أن تضعهما بأنهما أول من أنتج الأفلام التسجيلية ؟

جراى : لقد كانت نيتى فى الآونة الأخيرة أن أقول ذلك . . وليس ثمة شك أنه جرى جدل كبير حول الأفلام التسجيلية ، ولكننى أقول إنهما كانا أول من أخرج هذا النوع من الأفلام ، إنهما يعتبران أيضا أول من أنتج الأفلام .

ومع ذلك ، فإنهما لم يكونا فى الواقع يصنعان أفلاما . . لم يكن هناك تحرير ، وإنما كانت الكاميرا توضع مثلا فى الحديقة حيث ترى فيها الأفلام البدائية الأولى التى صورت فى التسعينيات أو الثمانينيات من القرن الماضى والتى تعرض أناسا يلعبون الورق حول مائدة أو أطفالا صغارا أو « جناينا » يروى الحديقة ، أو قطارا وهو يدخل المحطة ، نعم . . كانت هذه هى نوعية الأفلام التسجيلية . . إنها عملية تسجيل . . أو نسخ . . فى نظرى على الأقل .

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

جراى : إن الوصف قد استخدمه رجل اسكتلندى يدعى جون جريرسون ، وهو رجل رائع . . إنه هو الذى كان أول من استخدم هذا الوصف ، وكان الشىء الذى أخرجه إلى حيز الوجود شيئا يتجاوز التصوير . .

لقد كان من علماء الاجتماع . وكان مهتما بالمجتمع وبجميع أنواع الأشياء بما فى 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 ماكان يفعله فى الواقع هو ترجمة اصطلاح فرنسى «وثيقة إنسانية» .. Document Humainوقد استخدمه فى عرض الفيلم روبرت فلاهرتى ، وهو أول فيلم له على ما أظن . لقد استخدم هذا الوصف لأول مرة فى 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 شىء ما وهم يستخدمون الأفلام التسجيلية مع إدخال بعض التعديلات لحاجة فى أنفسهم . فمثلا كان لدينا قبل أى شىء ذلك الشىء الذى سمى 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 الشىء – الأفلام التسجيلية – من حيث الدعاية وما إلى ذلك .

وقد تطور بالتأكيد هذا الشىء أثناء الحرب ، ثم انتقل التكنيك الخاص بإنتاج الأفلام التسجيلية بواسطة البرتوكافا لكانتى 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 يجرى ترك الكاميرا

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

جوردون : لقد كانت تلك الأفلام حقيقية ؟ إن ما كان يشاهده المشاهد هو فى الواقع ما كان يجرى أثناء تشغيل الكاميرا . . ولكنى ما هو مقدار التحرير فى الفيلم ؟

جراى : لقد كان هناك قدر كبير من التحرير ، ولكن لم يكن هناك تحرير فى أفلام ذربجا فيرتوف . كان ببساطة يترك الكاميرا تؤدى 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 انتهاج أسلوب التصوير الحقيقى يبدو كما كانت على طبيعتها ولكنهم على ما أعتقد انتهوا فى تطويرهم لهذا الأسلوب إلى ما يمكن وصفه بنوع من التسجيل . وليس ثمة شك فى أنك تجد ما تأخذ ، ثم تجمعه معا ، وهو كأى شىء آخر ، لابد 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 نظرتنا إليها الآن ، أنها كانت أكثر من مجرد تسجيل صورى على الفيلم ، وإننى أقارن هذا الآن بروبرت فلاهرتى . وعلى فكرة ، ألم يدخل فلاهرتى قسطا كبيرا من الدراما على الأفلام التسجيلية ؟

جراى : 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 لجبال ليست لها حياة ، ولكن هذه هى عين الشاعر ، وهذا كل ما قدمه فلاهرتى ، 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 موضوعيًّا لكثير من الكتاب والعاملين فى صناعة السينما اليوم .

جراى : هذا صحيح .

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

جراى : حسناً ، إنه لم يستلفت أنظار ما يمكن أن تسميهم صانعى أفلام الأستوديوهات .. أى هؤلاء الناس الذين ينتجون الأفلام أساساً من أجل ذلك الشىء الغريب الغامض ، وهو الترويح .. الذى لم أتأكد من معناه على الإطلاق .

إن التأثير على الأستوديوهات كان قليلاً جدًّا ، ولكن تأثيره بين الناس الذين رأوا قدرة عميقة فى الفيلم كان عظيمًا جدًّا . لقد أصبحت له شعبية كبيرة فى كل مكان .. فى فرنسا وفى ألمانيا وإنجلترا وعند فئة معينة من منتجى 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 سنتحدث عن ذلك فيما بعد وسأوضح لماذا أرى أن وصفه بمخرج أفلام تسجيلية ليس صواباً .

جوردون : حسنًا ، إننا سنتناول 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 شىء ليس روائيًّا » – 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 : حسناً ، لقد أخرج فلاهرتى 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 دوفنجو بصفة خاصة ، وهو الذى تعرف عنه أنه يسمى بشاعر السينما السوفييتية . 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 فيلمًا روائيًا – نشعر أن المخرجين ينتقلون إلى أماكن التصوير .

جراى : تصوير المواقع ؟

جوردون : إن المواقع التى يصورون فيها هى الأماكن الفعلية ، فإذا كان الفيلم يتضمن مشهدًا 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 لابد أن تكون ثمة أنماط عديدة من الواقع هنا .

جراى : حسناً ، حسناً إن رأيى فى ذلك كما يلى : ليس ثمة شك أن كلمة « واقع » ينبغى أن تعدل وأن هناك شيئًا يمكن أن نسميه « بالواقع الفيلمى » – وبمعنى آخر ، وضع الكاميرا أمام الحياة . إننى أظن أن هناك أناسًا لا يدركون هذا ، فهناك شىء

أعتقد بأنه واقع درامى ، ولما كان هذا الشىء يقترب شيئًا فشيئًا 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 كثيرًا بالإصرار على الموضوع وعلى العمليات الميكانيكية التى تدخل فى السينما وفى الكاميرا ، وهى العمليات التى تنتج هذه الأشياء ، ومن ثم فإننى أظن أننا لابد أن نرى تطابقًا 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 الشىء 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 نتفق عليها ، وهكذا ، فإنى 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 كشىء مختلف عما أسميه 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 التى انتهجها بعض مخرجى الأمس الذين فعلوا ذلك ، وننتقل بهم إلى الحاضر.. وهنا نتساءل : هل كانت تلك الطريقة هى بمثابة تمثيل درامى على فيلم كما نراه فى مسرحية ؟

جراى : حسنًا .. إن هناك ميلاً لفعل ذلك ، ولكن سرعان ما جرى تعديلها بفضل العملية . وعلينا أن ننظر إلى الشىء تاريخيًا وننظر إليه فى بلاد مختلفة .

كانت هناك فى المراحل الأولى مثلاً مدرسة فى 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 الحقيقى ، فإنك لا تستطيع أن تنحاز عنه ، لأنك لا يمكن أن يكون لديك فجأة شىء كبير ثم شىء صغير . هل تدرك ماذا أعنى ؟

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

كانت هناك ورطة فى فرنسا . إن ما حدث فى الحقيقة هو أنه بعد أصدقائنا إخوان لوميير ، بدأت تقوم شركات للأفلام الإخبارية ، وبدأ العاملون فى صناعة السينما فى العالم ينتجون أفلامًا تسجيلية قصيرة وانضم إلى الركب رجل يدعى ميلييه . وقد دخل ميلييه حقل العمل السينمائى لأنه كان مبهوراً به . وكان أصلا يعمل حاوياً .

جوردون : أرجو أن تحدثنى عن « رحلته إلى القمر » .. لأننى دائمًا معجب بها .

جراى : إن هناك مثلاً جيدًا لمحاولة الوصول إلى الحقيقة وغالبًا ما يكون ذلك بالكاريكاتير ، 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 ميلييه هذا الميدان ورأى إمكانات هذا العمل . وقال « حسنًا ، إن هذا عمل رائع .. وإننى أستطيع أن أعمل بسهولة كبيرة بالكاميرا فى غرفة التحرير وعلى الشاشة .. وهذا عمل يقتضى جهدًا ضخمًا على المسرح » .

وكان ميلييه 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 ؟

جراى : 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 : « حسناً ، علينا أن نجعل من هذا الشىء الصغير المضحك .. هذا الشىء الغريب ، غملاً محترمًا » . وما هو الشىء 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 . ونظراً لأنها وغيرها لم يعرفوا التكنيك ، فإن هذه الممثلة المشهورة كانت تبدو مثل خنزير مريع 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 أخيرًا فى ذلك وخاصة فى القصص الدرامية .

على أنهم مضوا فى طريقهم التجريبى محاولين استخلاص أقصى حد من هذه القصص . وكان بروتر (أدوين .س .) أول من يروى قصة فى فيلم « يوم فى حياة رجل مطافئ » والفيلم المشهور ..

جوردون : فيلم « سرقة القطار الكبرى » .

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

جوردون : نعم .. ولكن هذا هو الواقعية حقًّا . كانت أفلام ميلييه أفلامًا مسرحية ، ومازلت أذكر فيلمه المسرحى « 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 : حسنًا ، لقد كانت قصة . إن فيلم « يوم فى حياة رجل مطافئ » يعتبر أول فيلم روائى أمريكى .

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

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

الواقعية إلى جانب اتسامه بالروائية . وهكذا ، فإن هناك فى الفيلم عنصرًا روائيًا وإن كانت هناك واقعية ما فى الأسلوب .

جوردون : ولنقفز قفزة كبيرة إلى طريقة مختلفة تماماً فى النظر إلى الأشياء ، لِمَ لا نتناول إنتاج الألمان ، ومن ذلك على سبيل المثال فيلم « خزانة الدكتور كاليجارى » ؟ إن هذا الفيلم خالى من الواقعية ولكن هناك شيئًا فيما وراء ذلك .. إن ثمة منظورًا مختلفًا لإنسانٍ ما وطريقة مختلفة فى 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 ينتمى إلى المدرسة التعبيرية . لقد كان هذا النوع مزدهرًا فى المسرح ومزدهرًا فى الرسم فى ألمانيا فى نفس الوقت ، إننى أظن أنك تتذكر وصف إيزنشتاين لهذا الفيلم الذى وصفه بأنه يمثل استشهادًا 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 معبرًا آخر للواقعية عند مشاهدة فيلم « خزانة الدكتور كاليجارى » . ومن ناحية أخرى ، فإننى لا أستطيع أن أفكر فى أى شىء أكثر تعبيرية من مشهد فى فيلم يوتمكين 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 سيريالى لم أشهد شيئًا مثله من قبل .

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

جوردون : تعبيريًا .

جراى : نعم .. إنه تعبيرى ، والشىء المهم هو أن الفيلم بالنسبة لفنان واقعى مثل أندريه بازان ، الناقد السينمائى 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 ينتمى إلى مدرسة مهتمة بجعل 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 سلاحًا فى الصراع الطبقى ، فإنه يكون فى هذه الحالة يناقش قضية . والآن ، يمكنك أن تقول بطريق غير مباشر إن كل شىء 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 الهيجلى .. وهى الطريقة المنطقية فى المنافسة والبحث . ولم يكن يهتم بالشىء فى حد ذاته كثيراً . لقد كان نابغة ومن نوابغ السينمائيين .

ويرى بازان الذى يعتقد بأنك يجب أن تكون مخلصًا بكل الطرق للواقع أن إيزنشتاين ليس مخلصًا للواقع ، أما أنا وإن كنت أشعر بإعجاب شديد لذلك النابغة الألمعى .. إيزنشتاين .. إلا أننى أقول إن أفلامه تحتوى على قدر من التعبيرية .

جوردون : وإن الأساليب التكنيكية قد استخدمت منذ ذلك الحين بتأثير كبير للغاية .

جراى : نعم .. هذه حقيقة .

جوردون : إننى لا يسعنى إلا أن أقول إن أندريه بازان ربما تراجع قليلاً فى الوقت المناسب ، تحدوه رغبة فى العمل للشاشة الكبيرة ، والتخلص من المونتاج أو المؤثرات وهذه بالطبع وجهة نظر موضوعية ، وقد أكون مخطئًا كل الخطأ ، لأنه قد يكون أنقاهم جميعًا .

جراى : حسنًا ، 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 رائعًا ، يبين فى سلسلة مقالاته كيف أن الأفلام لا تعرض كل شىء .

وحينما يتناول الواقعية الجديدة بالبحث ، يقول إنه ليس ثمة شىء اسمه الواقعية الجديدة ، وإنما هناك مخرجون واقعيون جدد .. إن ما يقوله مهم وهو تأثير الواقعية على المخرج .

إنك تنتقل بالطبع من شىء لآخر ، والمسألة هى أننا نمر خلال عقل المخرج وهو 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 نواحى المونتاج .

ولكنها لا تنفى بذلك المعنى استمرارية الواقع – الواقع الذى لا ينبغى احتكاره والعبث به .. الواقع بعالميته كما يقول .. فهو القياس .. ليس ذلك لأنها ليست مبهمة . وليس ذلك لأننا لا نتفق دوماً أو أننا نتأكد دائمًا مما نرى .. لا .. ليس شيئاً من ذلك .. إنه ليس موقفاً موحشاً مملاً ، ولكن له متاعبه وهو لا يستبعد المونتاج .

جوردون : حسناً ، لنتحدث الآن عن واقعى جديد بعينه الذى ظهر فى إيطاليا بعد

الحرب العالمية الثانية .. إننى أعتقد بأننى أصبحت ألم إلماما تامًّا لأول وهلة بالواقعية حينما شاهدت فيلم « لص الدراجة » .

إن هذا الفيلم يعتبر بالنسبة لى علامة مميزة ولابد لى أن أعترف بأننى لم أعمد إلى تحليل أسباب ذلك . ما الذى أرانى فيلم « لص الدراجة » ، ما لم أشهده من قبل ؟

جراى : أظن أن الفيلم أراك كائنات بشرية فى موقف حقيقى جدًّا .. موقف تضاعف فى تلك الأيام فى إيطاليا ما بعد الحرب العالمية الثانية . كان كله مفعمًا 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 زافاتينى لكتابة نص من ذلك القبيل . وقدرة دى سيكا على الإخراج وتضافر هذين العملاقين كافية لتحقيق نجاح أى عمل لأنهما وحدهما يؤلفان فريقًا كاملا .

إنهما قدَّما لك أخاهما الإنسان وأظن أن هذا هو الذى أثر فيك بأروع طريقة .

جوردون : وإذا أردنا أن نسترسل فى الحديث عن ذلك ، فما هو الأثر الذى تركه الواقعيون الجدد على الموجة الجديدة للسينما الفرنسية ؟

جراى : لم يكن هذا الأثر كبيرًا .. ولكنهم فعلوا بعض الأشياء ، ولكن ليس كثيرًا ، 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 فى القصة أو الإنسان فى الخيال .

لقد كان نوعًا من طريقة جديدة ، وأظن أنها تحققت بفضل شخص مثل روسيلليني ، بحاسته الرائعة عن الكاميرات المضيئة اللامعة .

وحينما تتناول جودارد (جان لوك) بالبحث ، فإنك تكون بذلك قد انحرفت عن ذلك النهج انحرافًا تامًّا .

جوردون : نعم ، ولكنها مع جودارد مازالت تجربة مألوفة للغاية ، إنك سرعان ، – حينما تشاهد فيلما على الشاشة – ما تدرك أنه من إخراج جودارد ، وليس فيلمًا لغيره .

جراى : حسنًا ، إنها تجربة مألوفة محببة إلى القلب ولكن العنصر الذى يستخدمه جودارد تحس منه أنه من حواريي تمثيليات بريشت ، وأنه ضد ما يصفه بِوَهْمِ السينما ، ولقد كان هناك اهتمام كبير بالوهم على مدى عصور التطور الفنى .

لا أخالك ألا تعرف أن المسارح اليونانية القديمة التى قد تتميز بكوميديات أرسطو فان وخاصة فى جماهير الكورس التى كانت تشترك فى هذه التمثيليات ، كان أفراد الكورس يتحركون قدمًا بنفس الطريقة التى يتحرك بها الممثلون فى تمثيليات بريشت أو فى أفلام جودارد ، ثم تراهم يتقدمون ويعمدون إلى التكلم مع المشاهدين . وبذلك يقضون على الوهم ..

وبمعنى آخر ، إن أرسطو فان كان يستهدف إجراء تحليل غير عادى ، وكان يدافع عن السلام ، وهكذا كان جودارد .

جوردون : هل هذا يعنى تحطيم الوهم أو أنه محاولة جعل جمهور المشاهدين يندمج مع التجربة .

جراى : إن وجودهم على هذا النحو يعنى كسر الوهم .. إن وجودك هناك يعنى 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 وتخاطب عقولهم وقلوبهم وتناقش أيديولوجيًّا لا دراميًّا .. إنها مخرج ، إن فى وسعك أن تصفها بالدرامية إذا أحببت ، ولكن الذى يفعلونه فى 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 ينبغى أن يكون لها مبدأ لاهوتى تعمل بمقتضاه .. إن النواحى الجمالية شىء يأتى بعد الحدث .. إننا نعتمد اعتمادًا كليًّا 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 الديناميكية (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 يسعنى إلا أن أقول إننا سنواصل التحرك فى دوائر وإن كنا سنستطيع من حين لآخر نقل مركز تلك الدائرة ، وهذا أمر مرهون بالنوابغ من العاملين فى الحقل السينمائى مستقبلاً .

لقد تحرك جودارد تقريبًا خارج السينما بأى معنى عرفناه . إن الموجة الجديدة فى ذلك المعنى قد ذهبت مخلفة وراءها بعض الآثار ، وإلى جانب ذلك ، ولت كذلك الواقعية الجديدة تاركة آثاراً وراءها .

على أننى يسعنى إلا أن أقول إننا سنواصل التحرك فى دوائر وإن كنا سنستطيع من حين لآخر نقل مركز تلك الدائرة ، وهذا أمر مرهون بالنوابغ من العاملين فى الحقل السينمائى مستقبلاً .

لقد تحرك جودارد تقريبًا خارج السينما بأى معنى عرفناه . إن الموجة الجديدة فى ذلك المعنى قد ذهبت مخلفة وراءها بعض الآثار ، وإلى جانب ذلك ، ولت كذلك الواقعية الجديدة تاركة آثاراً وراءها .

على أننى أستطيع أن أرى أننا فى العالم التجارى سنصبح أقل تماثلاً واتساقًا ، وسيصبح كل شخص أكثر فردية ، ويكون دائماً مكيفاً حسب متطلبات شباك التذاكر ، وليس ثمة شك فى أن صراع السينما سيستمر ، ولقد قال لويس بونويل عن السينما ، إنها لن تكون فنًّا على الإطلاق طالما أنها مقيدة ماليًّا . وإلى أن تتحرر من هذا القيد فإنها ستكون دائمًا خاضعة لتلك المتطلبات .

وهكذا ، نرى أن هناك جميع أنواع القوى فى حالة تصارع مستمر ، فهناك القوى الجمالية والتجربة والتحرك نحو التجريد .

وهناك مخرجون شباب يريدون التحرك مع الحركة السينمائية وأن يكونوا فى الصورة مهما كانت الأحوال .

إن السينما ستعكس حياتنا كما فعلت دائمًا مع بعض الناس الذين يكونون فى الطليعة . هل لكل هذا شأن وهل يساعد على تحرير السينما ؟

جوردون : أظن أنه سيساعد ، وإذا جاز لى أن ألخص الموقف يا دكتور جراى فأقول إن ما تدعو إليه أو ما تقترحه هو إعطاء حرية مطلقة لصانعى الأفلام .

جراى : بالضبط .. لقد جفت الأشياء وأخذت تتساقط وتموت ما لم تتحرر تمامًا .. إن من صميم الفنان وجوهره أن يكون مطلق الحرية لممارسة خياله ويفعل كما يرى هذا الخيال .