

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 . وترتبط 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 التفاوض 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 طمأنت 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 السينمائي ، 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 المبذلة - 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 (فيلدر 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 تقليداً ضعيفاً 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 بمليون دولار » ، و« ريش الحصان » ، و« شورية البطّة ») ، 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 كوميدى بطولة شيرلى تيمبل . أما شركة « آر كى 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 فرانكا كشتاين ودراكولا 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 جاربو 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 التزعة 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 ففي 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 وجللاء 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 يحبوا 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 تحبب 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 الترويجية ينبع موضوعها من التصوير الإنسانى الحى للصراع بين الشدة واللين . يعتبر لوبيتش وفون شتينبرج وهوكس وفورد وكابرا أبرز المخرجين فى سنوات الاستوديو الذين هم أنفسهم نتاج نظام الاستوديو وأخرجوا أفلامًا داخل إطار هذا النظام . ولقد أنتج شابلين وولت ديزنى أفلامًا خالدة فى سنوات الاستوديو ، 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 .