٢٤ الموجة الجديدة تجتاح الشاشة الأمريكية

بقلم : روبرت م . هاموند

إن الحركة التى قامت فى فرنسا تسمى بالموجة الجديدة وهى قائمة منذ عشرة أعوام ويشاهد الأمريكيون على مدى عشرة أعوام أفلامًا من إخراج جودارد وشابرول وتروفو وغيرهم . وقد كان لدى الأمريكيين وقت كاف لكى يردوا على هذه الأفلام ولدى المخرجين الأمريكيين نفس الوقت لكى يحسوا بأثرها – لو أنه كان هناك أثر لها – وإننى بحديثى هذا أريد أن ألقى نظرة على مدى هذا التأثير . إلى أى مدى أثر الفرنسيون على المخرجين الأمريكيين ؟ وبأى نواح من الإنتاج الفيلمى قد أحدثوا تغييراً عندهم .

لقد كان للموجة الجديدة الفرنسية ما أحب أن أصفه بالتأثير « الممكن » على صنع الفيلم الأمريكى . وبمعنى آخر أنه ليس هناك تأثير فعال بمعنى أن أى مخرج أمريكى مستعد لقبول بعض مجالات التأثير . وإلى جانب ذلك ، فإننا يجب أن نفرق بين ما عرف بالسينما التحتية الأمريكية والسينما التجارية . وفى حين أن الفيلم التحتى الأمريكى لم يتأثر إلا قليلاً بالموجة الفرنسية ، إلاَّ أن الفيلم التجارى قد تأثر بها . ولقد جرت العادة على أن الفنانين لا يعترفون بالتأثير.أما النقاد فإنهم عادة يتسرعون فى الاستناد إليها فى نقدهم ولكن المؤرخين لا يقيمونه إلا فى المنظور الطويل للتاريخ . ولهذه الأسباب

وكأننى أتحدث كمؤرخ ، أفضل أن أصف أى تأثير بأنه شىء ممكن وأننى 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 صنعًا لو اتجهنا مباشرة إلى مولد الفيلم الناطق . ومع أن هذا كان الوقت الذى تحدد فيه كثير من التقاليد والأعراف السينمائية ، فإن اسماً واحدًا يستحق اهتمامًا خاصًّا وهو جان كوكتو . ففى فيلمه « دماء شاعر » الذى عرض فى عام ١٩٣٠ الذى استخدم فيه كثيرًا من أساليب المذهب السيريالى الفنية . وقد تميز عن غيره باستخدام خدع الكاميرا وعزل الصوت . وكان من ناحية مهتما بالكاميرا الفعلية بقدر عزوفه عن العمل . ومن ناحية أخرى كان مهتما باستقلال ما للفيلم عن مجرى صوته .. وكان فى هذا ضد الخط الرئيسى للمخرجين السينمائيين الذين كانوا مشبعين بالرغبة فى جعل الصوت والعمل متزامنين . ولقد كتب كوكتو مقالاً وأجرى أحاديث ومقابلات دعا فيها إلى التصوير بأفلام مقاس ١٦ ملليمترا مع حرية الحركة للكاميرا .

وفى حين أن كوكتو يمكن أن يكون الداعية الأساسى للموجة الجديدة ، فإنه كان إلى حد ما نظريًّا . ولقد تولى إخراج أفلام ولكنه لم يكن محترفاً ولم يكن يريد أن يكون كذلك ولم يدع لنفسه هذه الصفة . وهناك مخرجان محترفان عمل كوكتو معهما 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 السينمائى فى باريس قام بتدريس الأساليب الفنية الخاصة بالفيلم التسجيلى لأن جورج سادول ، وهو واحد من أكثر الأساتذة نفوذًا 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 فى 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 شخصيًّا لا أهتم كثيرًا بمعظم أفلامه ، وإن كان كثير من الناس يعتبرونها أفلاماً ممتازة . على أن أحسن أفلامه فى رأيى هو فيلم « الأطفال الأشقياء » الذى نستطيع أن نرى فيه ما الذى يمثل تأثيره على الموجة الجديدة . وكان ميلفيل ، قبل ظهور الأفلام مقاس ١٦ ملليمترا بوقت طويل ، ينقل كاميرته فى أماكن صغيرة ويحدد زوايا غير عادية للكاميرا . وفوق ذلك استخدم فريقًا صغيرًا ثم كان يعمد عموماً إلى الارتجال ، وكان مثل كليمنت يتجنب استخدام النجوم .

إننا نلمس فى جميع هؤلاء الرواد الميزات الرئيسية للموجة الجديدة التى كان لابد أن تظهر فى 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 واحدًا من أفضل المصورين المعروفين المنتمين 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 يحب الصور الهادئة وكان ينشدها دائمًا بعناية خاصة كما هو الحال بالنسبة لفيلمه « ملكة الجمال والوحش » الذى عرض فى عام ١٩٤٥ ، كان فى الوقت نفسه يحث المنتجين من الشباب على الخروج على المدارس التى تعلم قواعد العنف والصرامة وواحدة هذه القواعد هى : أن قدراً 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 أحبها 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 عموديًّا وأفقيًّا بغية إضفاء بنورامية على الصورة ، وبذلك حطم القانون الخاص بعدد من الدرجات الدائرية المسموح بها ، ففى فيلم « عطلة الأسبوع » مثلاً صور لقطة واحدة بالتدوير الفوتوجرافى ، 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 للقطة واحدة ، فقد تولت الموجة الجديدة بحثه واختياره . وقد استخدم ديسنيه التصوير السريع فى فيلم « السنة الماضية فى 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 فى فيلم « دماء شاعر » الذى عرض فى 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 قصصًا قليلة جيدة « الحبكة » . وثمة أمر ثانوى أو عرضى بالنسبة لهذا التغيير وحجم استخدام المواد التسجيلية للجزء الأكبر من الفيلم وقبول المبدأ الجمالى للغموض .

وقد تعتبر المواد التسجيلية بالنسبة لكلود شابرول شيئًا لا يزيد عن كونه شرحًا كما هى الحال فى فيلم « لاندرو » الذى فيه توعز الجرائم التى يرتكبها لاندرو إلى رغبة القادة السياسيين فى ذلك الوقت لإخفاء أنشطتهم وراء الأخبار المثيرة . على أن أبرز أفلامه فى 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 فى فرنسا وهو تعبير عن المرض الجديد الذى اجتاح العالم ويعرف بالرخاء . ويقرأ الفرنسيون فى هذا الفيلم دراسة وإدانة للفاشية الجديدة فى أوربا .

ولقد انتهج شابرول نفس الخط فى فيلمه « البشرة الناعمة » الذى انتهجه لويس مال فى 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 يقوله ، فإنه يتوقف ولكن طبيعة التكنيك الظاهرة طبيعة ظاهرة وواضحة ليس إلا . وليس ضربًا 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 أدبيًّا ضمنيًّا 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 فيهما 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 وثيقًا برواية القصة ، وإذا كان هناك تغير فى رواية القصة فإن أشياء كثيرة يمكن تغيرها . إن الأنواع

الجديدة للقصص التى استخدمها تروفو وجودارد وديسنيه وماركر كانت تمثل تغييرات أساسية أحدثتها الموجة الجديدة .

وقد نميل إلى الاعتقاد بأن هناك طرقا جديدة لرواية « قصة لولا » إن كتاب الأدب الشعبى 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 وضوحًا وقد يكون له أكبر الأثر على السينما الأمريكية . ويعتبر جودارد ناقدًا لاذعًا ويستخدم أسلوب القصة الذى كان ينتهجه فولتير الذى يعتبر أعظم ناقد فرنسى .

على أن جودارد كان يلجأ إلى كل شخص فى نقده ، ومن خدعه المفضلة استخدم « النكات » الضمنية ، وهى اصطلاح يستحق الشرح والتعريف . إن « النكتة الضمنية باللغة الإنجليزية الأمريكية تشير إلى نكتة يمكن فهمها فقط بواسطة مجموعة . فى وضع مقيد وهى حيلة طالما استخدمها الكتاب الفرنسيون .

وقد امتازت أفلام جودارد إلى جانب ذلك بالنقد ، وخاصة النقد الاجتماعى ويتسم نقده عادة بالعنف ، وليس ثمة شك فى أن الصعوبة بالنسبة للنقد هو أنه من الصعوبة بمكان معرفة مدى النقد الذى يعنيه المؤلف بالتفصيل .. ففى فيلم « المـرأة الصينية » ، هل ينتقد جودارد الشيوعية أو الرأسمالية أو كليهما ؟ والنقد نفسه يمكن أن يوجه إلى أى ناقد سواء كان فولتير أو سويفت أو توين .

وأى هذه الاتجاهات التى أثرت على الفيلم الأمريكى ؟ أولاً ، دعونى أذكركم بما قلته فى بداية حديثى وهو أن أى تأثير إيجابى لا يمكن التدليل عليه فى هذه المرحلة . وإلى جانب ذلك فإن هناك دائماً خطر الإسناد إلى التأثير ، الأفكار أو الأساليب التى هى ملك شائع للعصر التى تتواجد فيه ، إن كثيرًا من أفلام الموجة الجديدة مثلا تدعو ، على ما يبدو ، إلى معالجة المشاكل المعاصرة الخطيرة مثل الفاشية فى فيلم « أبناء العم » من إخراج شابرول . وهناك كثير من الأفلام الأمريكية الأخيرة تعالج موضوعات من هذا

القبيل . وهناك أفلام من هذا النمط ظهرت فى الماضى ، ولدينا أمثلة من أفلام ما قبل الموجة الجديدة : منها جميع الأفلام التى ظهرت فى أثناء الحرب العالمية الثانية (عن عودة المحاربين القدماء) و « رجال التحدى » (عن الرجل الأسود والرجل الأبيض اللذين هربا معًا من سجن فى الجنوب) . وفيلم « رجل طوله عشرة أقدام » (عن مشكلة الزنوج فى نيويورك) ، وما إلى ذلك .

إذن ، ما هو الجديد عن أفلام ما بعد الموجة الجديدة فى الولايات المتحدة ؟ إن أحدث شىء ربما يكون الفيلم الأمريكى التحتى ، ولكن عددًا قليلاً من هذه الأفلام وجد طريقه إلى الأسواق الخارجية ، ومن السخرية أن هذه الأفلام ليست لها علاقة بالموجة الجديدة وإن كان معظمها أفلاماً تتسم بالنقد المرير اللاذع . ويبدو أن التكنيك فى هذه الأفلام تكنيك فج ومن ثم فهى تشبه إلى حد ما أفلام جودارد . وبدت هذه الفجاجة أيضًا فى الأفلام التسجيلية للموجة الجديدة ، وهو أسلوب سمى « بالسينما الواقعية » حيث كانت تستخدم فيه كاميرا يدوية وإضاءة طبيعية فى مقابلات تتم على قارعة الطريق .

إن الاهتمام الرئيسى لنا بالنسبة للأفلام التحتية هى دورها فى المساهمة فى حمل هوليوود على التخلى عن سلطتها المتهاوية ، الأمر الذى أصبح ممكنًا فيه إنتاج الأفلام التجارية فى نيويورك وأن الأفلام التجارية فى أى مكان يمكن إنتاجها بمجموعة صغيرة من الناس . ومن هنا فإن المخرج يمكن أن يختار كاتبًا حسب رغبته ، بدلاً من التماسه من مؤسسة كبيرة . ومع أن الفيلم التحتى ليس له علاقة بالموجة الجديدة إلا أنه مهد الطريق أمام النفوذ الفرنسى فى أمريكا .

إن الأثر المحتمل للموجة الجديدة على الأفلام التى عرضت خارج الولايات المتحدة مرتبط بأساليب الارتجاع الفنى وانفصال الصوت عن الصورة والتشطير السريع . والتشطير السريع هو نوع من المونتاج يستخدم فيه التضاؤل التدريجى . وفى فيلمى

« السمسار » من إخراج سيدنى لوميه فى عام ١٩٦٣ و « الخريج » من إخراج مايك نيفولز فى عام ١٩٦٩ ، استخدمت فيهما 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 فيلماً آخر . « قطع خمس سهلة » يعتبر فيلماً تسجيليًّا 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 فيلماً أمريكيًّا 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 فيلماً بريطانيًّا ؟ هل فيلم « هدف زابريسكى » الذى أخرجه أنتونيونى فيلماً أمريكيًّا أو إيطاليًّا ؟ أو هل يعتبر فيلما أمريكيا من إخراج جوزيف لوس المخرج الأمريكى ، يُعد فى بريطانيا فيلماً أمريكيًّا ؟ إذا كان تعريف الفيلم لا يتحدد بجنسية المنتج ، فإننا نكون بذلك وراء الإطار الجمالى . ومع ذلك فإن هناك فيلماً أمريكيًّا وفيلماً فرنسيًّا وفيلماً سويديًّا وفيلماً إيطاليًّا .

إن الحدود غامضة ولقد استخدمت أقل الحالات غموضاً لتبيان آثار الموجة الفرنسية على الأفلام الأمريكية .

يكفى أن نقول إن هناك اليوم تيارات متداخلة فى السينما أكثر مما فى الأدب وهذه التيارات المتداخلة تيارات خصبة .

obeikandl.com